Zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal

CARL JUSTI VEREINIGUNG

Mitteilungen 1996

MITTEILUNGEN DER CARL JUSTI - VEREINIGUNG E. V.

zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal

ISSN 0946-2821

8. Jahrgang 1996

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

Tel. und Fax + 49 - 5508 - 632

Redaktion:
Dr. Barbara Borngässer in Zusammenarbeit mit Rainer Henssler, Sabine Ambrosius, Cristiane Kothe und Cristina María Stiglmayr.

Druck:
J. Kinzel, Göttingen 1996

INHALTSVERZEICHNIS

GRANADA IM 16. JAHRHUNDERT:

Einleitung 3

Jesús Bermúdez López
La transformación de la Alhambra en la "Frontera" de 1494. De Ciudad Palatina islamica a Ciudadela cristiana 6

- Deutsches Resümee 16

Cristina María Stiglmayr
Der Rombezug in der großen Architekturzeichnung zum Palast Karls V. auf der Alhambra in Granada 17

- Resúmen español 35

Rainer Henssler
Ideologie aus Stein: Der Palast Karls V. auf der Alhambra 36

- Resúmen español 54

Eduardo Blázquez Mateos
La representación de la naturaleza en la Granada del Renacimiento 55

- Deutsches Resümee 66

Sabine Ambrosius
Die Real Chancillería und Audiencia. Bau- und Wirkungsgeschichte im Spannungsfeld zwischen politisch-gesellschaftlicher Realität und architektonischer Selbstdarstellung 67

- Resúmen español 85

Christiane Kothe
Die Pfarrkirchen Granadas im Kontext der urbanen Neuordnung unter besonderer Berücksichtigung der Zimmermannskunst (1492-1568) 86

- Resúmen español 102

Nieves Jiménez Diaz
El significado histórico de la campana en Granada 103

- Deutsches Resümee 120

BIBLIOGRAPHIE 121

AUSSTELLUNGSBESPRECHUNGEN:

Alfons Hug
El Castillo Rojo (Berlin, Haus der Kulturen der Welt November 1995 - März 1996) **136**

Maria Ferreira Morais
Schätze der Alhambra. Islamische Kunst aus Andalusien (Berlin, Kulturforum, Oktober 1995 - März 1996) **145**

KONGRESSBERICHT:

Javier Arnaldo Alcubilla
Historiografia del arte español en los siglos XIX y XX (Madrid, CSIC, 22. - 25. November 1994) **151**

BUCHBESPRECHUNG:

Michael Schatz
Santiago Sebastián: El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico **156**

FORSCHUNGSBERICHT:

Gabriela Betz
Die Malerei in den spanischen Apokalypsenkommentaren im Zusammenhang mit der Faksimilierung der Beatus-Apokalypse aus San Millán de la Cogolla **162**

VERANSTALTUNGEN / CALL FOR PAPERS:

Museen in Spanien: Bauten, Projekte und Konzepte aus den letzten zwanzig Jahren (Bochum, Februar 1997) **170**

Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung. Die Stellung Spaniens und Portugals im Europa des 18. Jahrhunderts (Potsdam, Frühjahr 1998) **172**

Weitere Nachrichten **174**

Danksagungen der CJV **175**

Satzung der CJV **177**

ABBILDUNGEN **180**

EINLEITUNG

Die Aufsätze des diesjährigen Bandes der ***Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*** beschäftigen sich alle mit unterschiedlichen kultur- und kunsthistorischen Aspekten eines einzigen Themas: Granada im 16. Jahrhundert. Dieser Schwerpunkt erklärt sich daraus, daß über die Carl Justi-Vereinigung und insbesondere dank der Herausgeberin der Kontakt zwischen verschiedenen deutschen Wissenschaftlern hergestellt wurde, die in den vergangenen Jahren über Granada gearbeitet haben oder noch darüber arbeiten. Dadurch konnten wir in einen lange vermißten Dialog treten und unsere Erfahrungen und Ergebnisse austauschen. Aus dieser Diskussion ergab sich unser Wunsch, auch spanische KollegInnen in das sich langsam mit konkreten Formen füllende "Granadaprojekt" einzubinden.

Das Jahr 1492 war für die Zeitgenossen nicht das Jahr der "Entdeckung" Amerikas, kein Kolumbusjahr, es war vor allem das Jahr, in dem mit der Übergabe Granadas an die Katholischen Könige der zehnjährige Krieg gegen das letzte islamische Herrschaftsgebiet auf der Iberischen Halbinsel beendet wurde. Damit begann der Umbau einer islamisch geprägten in eine christliche Stadt. Dieser Prozeß verlief konfliktreich und war auch der Anfang einer das ganze folgende Jahrhundert andauernden Krise. Der zunächst toleranten Politik der Sieger folgte bald die religiöse und politische Repression, die den ersten Aufstand von 1501 auslösen sollte. Emigration oder Zwangstaufe war die den Muslimen 1502 gestellte Alternative. Die es sich leisten konnten, wanderten nach Nordafrika ab, die große Masse blieb und tat den Schritt zum christlichen Glauben.

Das Königreich Kastilien entwickelte sich unter den Katholischen Königen zu einem frühneuzeitlichen Staat, ein wechselvoller Prozeß, der im Lauf des 16. Jahrhunderts zur Bildung des spanischen Nationalstaat führen sollte. Auch dies hat deutliche Spuren in Granada hinterlassen, das zu einem administrativen Zentrum ausgebaut wurde: Residenzort der Krone, Sitz des Vizekönigs, Standort der Chancilleria, des höchsten Gerichtshofs, Sitz der Münze, Ort der königlichen Grablege. Auch die Kirchenverwaltung ist hier zu nennen. Ein noch während des Krieges vergebenes päpstliches Privileg *(bula de cruzada)* erlaubte es der Krone, in den eroberten Gebieten neue Kirchspiele einzurichten und deren Ämter zu besetzen. Auch alle Abgaben und Pfründe

fielen ihr zu *(Patronato Real)*. Diese eigentlich zeitlich begrenzt vergebenen Sonderrechte wurden von der Krone auch nach Kriegsende in Anspruch genommen, was zu ständigen Konflikten mit Rom führte. Der Papst setzte alles daran, eine solche Entwicklung hin zu einer Staatskirche zu verhindern. Alle genannten Tendenzen wurden durch die neue Dynastie der Habsburger nicht unterbrochen, sondern eher noch verstärkt. Erst recht durch die Wahl Karls V. zum Kaiser wurde aus dem bisher eher am Rande Europas agierenden Kastilien eine wichtige europäische Großmacht.

Für Granada besonders folgenreich war der Aufenthalt des Kaiser im Jahre 1526: Eine Erweiterung der königlichen Residenz auf der Alhambra wurde in Angriff genommen, Granada als Ort der kaiserlichen Grablege bestätigt, die Chancillería erhielt ihren endgültigen Standort und auch die Universitätsgründung erfolgte im Zusammenhang mit seinem Besuch. Die Stadt war weiterhin islamisch geprägt, sehr zum Befremden mancher Gesandschaft am kaiserlichen Hof, der auf der Alhambra residierte. Die Moriscos, ebenso wie die 1492 zur Konversion gezwungenen Juden, waren als *Cristianos Nuevos* vielfach benachteiligt. Sie blieben ihrer Sprache, ihren Traditionen und sicherlich trotz aller Verfolgung oft auch ihrer alten Religion treu. In der Hoffnung auf eine Verbesserung ihrer Lage wandten sie sich an den hohen Besuch. Die daraufhin eingesetzte Prüfungskommission warf dann aber den Beschwerdeführern das insgeheime Festhalten an ihrem alten Glauben vor und empfahl dem Kaiser, alle noch islamisch geprägten Gewohnheiten, die arabische Sprache, die traditionelle Kleidung und Feste usw., zu verbieten. Nur das Angebot der Moriscos, die meist leeren kaiserlichen Kassen mit einem jährlich zu entrichtenden Tribut zu füllen, verhinderte ein solches Vorgehen. Allerdings wurde noch 1526 das erste Inquisitionstribunal nach Granada verlegt. Die Spannungen sollten sich erst 1568 in dem großen Aufstand entladen, welcher nach zweijähriger Dauer in einem blutigen Kleinkrieg von Juan de Austria niedergeschlagen wurde. Die Moriscos deportierte man zunächst in andere Regionen Kastiliens und verwies sie dann 1609/10 endgültig des Landes. 1570 verlor Granada einen großen Teil seiner Einwohner, ein Bevölkerungsschwund, der durch den stetigen Zuzug von *Cristianos Viejos* nicht aufgefangen werden konnte.

Die hier nur grob skizzierte historische Entwicklung und insbesondere die damit verbundenen politischen und administrativen Veränderungen hatten eine umfangreiche Bautätigkeit zur Folge. Dies umso mehr, da Granada mit etwa fünfzigtausend Ein-

wohnern[1] neben Neapel und Venedig zu einer der wenigen Metropolen im damaligen Europa gehörte. Die islamisch geprägte, organische Stadtstruktur wurde nach und nach tiefgreifend verändert; so entstanden erstmals größere Platzanlagen und man verbreiterte manche Straße. Auf der anderen Seite blieb viel Vorhandenes weiter in Nutzung oder wurde mit wenig Aufwand neuen Bedürfnissen angepaßt. Dazwischen errichtete man immer mehr Neubauten. All dies mußte entworfen, restauriert, gebaut, geschmückt und auch bezahlt werden. Die enorme Nachfrage machte Granada zu einem wichtigen Zentrum der Kunstproduktion in Spanien, ein Ort, der Künstler aus ganz Europa anzog. Kaiserliche Aufträge lockten ebenso wie die des Hochadels oder der Kirche. Die Ergebnisse zeugen von einem wohl einmaligen Nebeneinander von islamischen, mudejaren, gotischen, plateresken und sich im Lauf des Jahrhunderts immer stärker durchsetzenden Renaissanceformen. Diese Vielfalt ist sicher einer der faszinierendsten Aspekte dieser Stadt.

Im folgenden werden einige Bauten vorgestellt und im zeitgenössischen Kontext diskutiert. Dabei bleibt jeder Artikel in sich abgeschlossen, Wiederholungen sind daher unvermeidlich. Es liegt in unserer Absicht, dem Leser sich zum Teil unterscheidende oder auch widersprechende Interpretationen vorzustellen und diese seinem Urteil zu überlassen. Die Literaturangaben aller Artikel haben wir in einem gemeinsamen Verzeichnis zusammengefaßt. Dadurch enstand eine umfassende und aktuelle Bibliografie, die Anregung zu weiteren Studien liefern soll.

Rainer Henssler in Zusammenarbeit mit Sabine Ambrosius, Cristiane Kothe und Cristina María Stiglmayr.

---

[1] Vgl. Ladero Quesada 1989, 46-47.

LA TRANSFORMACION DE LA ALHAMBRA EN LA "FRONTERA" DE 1492.

DE CIUDAD PALATINA ISLAMICA A CIUDADELA CRISTIANA.

Jesús Bermúdez López, Granada

Gran parte del interés que todavía suscita la ciudad palatina de la Alhambra (fig. 1) entre los curiosos visitantes, pero también entre los investigadores y estudiosos, se debe, a nuestro entender, a que la Alhambra fue concebida y, por tanto, se ha analizado y aún todavía se analiza en una frontera. Pero no en una sóla frontera, más o menos precisa, que las necesidades didácticas o pragmáticas de la aproximación a la historia nos sitúa en torno al año 1492. No existe en la Alhambra una barrera cronológica que nos diferencie de una manera determinante un siglo, de la época inmediatamente anterior o posterior. La Alhambra se encuentra, por tanto, en la frontera de muchas cosas: la frontera entre el mundo medieval y el mundo renacentista, entre el feudalismo y el humanismo, entre el Sur de Europa y el Norte de Africa; en la frontera del empleo de la pólvora por primera vez en la estrategia militar y sus consecuencias...

En el estudio de esa realidad se encuentran parte de las claves de su existencia. No cabe duda que una frontera implica cambios y modificaciones, no sólo en el terreno de las ideas sino también en el de las edificaciones. Por eso quisiera apostillar el título de mi artículo sobre la Alhambra en la frontera de 1492, como el de la transformación de una ciudad palatina islámica en una ciudadela cristiana. Es importante este matiz final, pues nos dará la clave de la transformación y del mantenimiento de la Alhambra como un recinto vivo.

La Alhambra musulmana, fruto de una concepción perfectamente definida, era una ciudad palatina, una acrópolis, es decir, una recinto áulico, sede de la corte del último sultanato islámico en la Península Ibérica, los Nazaríes (1238-1492). Como conjunto urbano, consecuencia de una larga tradición hispano-musulmana, mediterránea y romanizada, se estructuraba en torno a

tres espacios integrados,[1] perfectamente defi-nidos: un recinto palatino, residencia del Sultán, de su familia allegada y de uso para su corte administrativa; un área castrense reservada a una guardia de élite, encargada de la protección inmediata de todo el recinto y presta a intervenir con la máxima eficacia en el momento necesario; y, finalmente, una medina, pequeña ciudad cortesana, y sobre todo artesanal, para cubrir las necesidades más perentorias del Sultán.

Sin que funcionalmente, tras la conquista cristina, en un primer momento cambiara la distribución de estos tres espacios, sí se produjo una importante variedad en cuanto a su concepción: la Alhambra pasó a ser una ciudadela. Para comprender este matiz es interesante recordar que la Alhambra, aún asediada durante largos y penosos meses, no fue conquistada por batalla militar, sino entregada mediante un pacto secreto llevado a cabo con gran diplomacia y el mayor sigilo. De esta forma, de la noche a la mañana - y nunca mejor empleada esta aseveración, pues la entrega inicial fue por sorpresa y de madrugada - el recinto se vió desalojado de sus moradores, refinados cortesanos musulmanes, que se llevaron sus propios enseres, y fue ocupado por una nueva población, rudos guerreros castellanos que iban descubriendo mientras avanzaban penetrando en su interior espacios, rincones, patios, salas, callejas y miradores, desconocidos hasta entonces para ellos, en una laberíntica y a la vez sorprendente sucesión de pequeños mundos que les eran extraños.

Esa entrega de la Alhambra fue la culminación de unos acuerdos escritos, llamados *Capitulaciones*, que venían a ser una especie de listado de derechos y deberes que debía presidir la relación entre la población musulmana sometida y los nuevos gobernantes cristianos. Entre estos acuerdos figuraba la autorización de tránsito para la antigua población, pero la expresa prohibición para ellos de pernoctar o de tener posesiones en el interior del recinto. Sin duda ésta fue una medida que los atribulados granadinos se resistían a cumplir, por lo que inmediatamente los Reyes Católicos se las ingeniaron para neutralizar la presencia de los musulmanes en el interior de la Alhambra. Este fue, entre otros, uno de los motivos que condujo a la modificación de los hábitos de la población local y, consecuentemente, de la modificación del uso urbano de la Alhambra.

---

[1] Bermúdez López 1992.

El recinto de la Alhambra tenía cuatro puertas principales: la de las Armas, Arrabal, Siete Suelos y Justicia, de las cuales sólamente una, la de las Armas, era la habitualmente utilizada por los granadinos del siglo XIV para ingresar en el recinto amurallado, pues era la única de las cuatro que comunicaba directamente la fortaleza con el interior de las murallas de la ciudad de Granada.

A lo largo del siglo XV, y a medida que el cerco de los Reyes Católicos se aproximaba a la ciudad, las murallas de Granada se fueron ampliando,[2] llegando a incluir gran parte de la Alhambra en sus nuevos perímetros, aunque ésto no afectó, al menos de forma importante, a los hábitos de los ciudadanos que subían a la Alhambra a pagar sus impuestos o a ser recibidos en audiencia. Era necesario, pues, romper el eje de comunicación entre ambas ciudades, y para ello potenciaron el acceso a la Alhambra a través de la otra puerta Occidental, situada al Sur, en el flanco contrario de la fortaleza, la Puerta de la Justicia. No es de extrañar que frente a los símbolos inequívocamente musulmanes de la mano y la llave, situados en la clave de los arcos de la puerta y de la inscripción fundacional de la misma, los Reyes Católicos ubicaran sobre el segundo arco la imagen gótica de la Virgen con el Niño del escultor Roberto Alemán, a la que habían transportado con toda veneración en sus diferentes conquistas hasta llegar a Granada.

Pero es que, además, para que la ruptura del eje de comunicación fuera efectiva y la Puerta de la Justicia se transformara en la gran portada de la Alhambra, como efectivamente así fue, era necesario algo más: transformar lo que originalmente era una torrentera, en la vaguada que separa de forma natural la colina de la Sabika, sobre la que se encuentra la Alhambra, de la colina frontera llamada del Mauror, en una vía de acceso a modo de paseo triunfal. Esta fue una de las primeras y más importantes medidas urbanísticas adoptadas por los cristianos para la transformación de la ciudad.

Estas dos colinas eran perpendicularmente enlazadas por una muralla árabe que unía la fortaleza de la Alhambra con una construcción de vigilancia llamada Torres Bermejas. En un lugar determinado de esa muralla existía una puerta que, lógicamente, servía para salir de la ciudad de Granada al exterior, pero

[2] Seco de Lucena 1910.

que al transformar la torrentera en calle transformó también el proceso, es decir, era una puerta de entrada, no de salida. Por eso años más tarde, cuando se construye la Puerta de las Granadas (fig. 2), a modo de especie de Arco de Triunfo en pleno estilo renacentista, su fachada mira hacia la nueva calle, cuando en pura lógica urbana debería situarse justamente al revés.

Para evitar el uso de la Puerta de las Armas era necesario, además, una medida más drástica: había que cerrarla literalmente. Para evitar problemas de interpretación de los acuerdos, los nuevos gobernadores cristianos decidieron algo más efectivo: la transformación o la construcción de una caballeriza junto a la Puerta, de forma que ésta quedara oculta. Tal vez por eso en la actualidad la caballeriza posee únicamente un pasillo central de acceso y una de sus dos naves laterales, pues la otra nave, de la que puede verse el arranque de la bóveda, ha desaparecido en fecha indeterminada, pero indudablemente no muy antigua, como atestiguan algunos grabados en los que no se ve el arco de la Puerta de las Armas. Este hecho tan simple ha tenido de cabeza a historiadores y arqueólogos para fechar la caballeriza, no reparando en que a su extremo se edificó en el siglo XVI una torre unida a ella y perfectamente documentada. La clausura de la Puerta de las Armas y la modificación en el consiguiente acceso a la Alhambra originó en éste último una especie de "fondo de saco" que, con el tiempo, ocultó su recorrido y, por extensión, la clave de la estructura urbana de la fortaleza.

Pero no sólo era necesario evitar el acceso de musulmanes a la Alhambra, sino que los nuevos gobernantes necesitaban impedir físicamente su presencia en el interior del recinto. Para ello nada mejor que la distribución de las casas, edificios y pequeñas industrias en manos de nuevos pobladores cristianos, fundamentalmente la tropa con sus propias familias. Consecuentemente se produjo una superpoblación no prevista en la estructura urbana de la Alhambra. Los diferentes conceptos y las distintas necesidades domésticas que, como veremos, también afectaron a los palacios, fueron evidentes en la trama urbana formada por las pequeñas casas e industrias de la medina alhambreña. Se derribaron edificios o se pusieron en comunicación unos con otros, modificando muros, ventanas, puertas, habitaciones y espacios, cambiando a veces radicalmente la originaria disposición de las construcciones musulmanas.

Las otras tres puertas exteriores también sufrieron modificaciones. Recibieron en sus posiciones estratégicas baluartes circulares (fig. 3), sin duda mejor preparados para la defensa de la artillería que las torres cúbicas nazaríes; pensemos que un impacto en una de sus aristas arruinaría irremediablemente la torre cúbica, mientras que en una torre circular, de estar bien construida, sólamente habría un boquete. También se reforzaron con lunetas la Alcazaba, ante la gran Torre de la Vela, símbolo de la fortaleza, la base de la Torre del Homenaje, auténtico puesto de mando del recinto en época nazarí, y la Torre del Cabo de la Carrera, en la retaguardia del conjunto, protegiendo uno de sus posibles puntos débiles. Igualmente se reforzaron las murallas y, ante la Puerta del Arrabal, se extendió una especie de pequeña *Plaza de Armas* con una reducida caballeriza.

Sin embargo, uno de los aspectos más característicos de las ciudades islámicas y, lógicamente, de la ciudad palatina de la Alhambra, es el del agua. Los nazaríes replantearon todo un complicado sistema de ingeniería hidráulica para traer el agua hasta la Alhambra. Como es sabido, un intrincado entramado de conducciones, acequias, albercas, vasos comunicantes, distribuidos por todo el recinto, abastecían y regulaban su funcionamiento. Las diferencias de concepto y de utilidad del agua entre las ciudades medievales y las de la España musulmana son suficientemente conocidas y han quedado reflejadas en la literatura de la época (recordemos la herencia del famoso *"¡agua va!"* de las casas y calles castellanas, inimaginable en una ciudad hispano-musulmana).

Pensemos, por ejemplo, la especial importancia que tuvo para la conquista de Granada la caída, sólo unas semanas antes en manos cristianas, del pueblecito de Alfacar, muy próximo a ella, en la Sierra de la Alfaguara. Allí se encontraba uno de sus lugares de aprovisionamiento de agua, Aynadamar o *"la fuente de las lágrimas"*, de la que partía - y aún parcialmente lo hace todavía a pesar de la especulación urbanística - la acequia del mismo nombre, que fue inmediatamente cortada, privando con ello del suministro de agua, entre otros, al populoso arrabal granadino del Albaycín.

Algo parecido pudo ocurrir con la acequia que abastecía a la Alhambra; los nuevos pobladores no conocían el funcionamiento del sistema hidráulico ni la forma de regularlo. No obstante necesitaban agua, especialmente para una población muy

superior en número a la que el recinto podía abastecer. Por ello se inicia una labor de nueva construcción y ampliación de aljibes, como el de la Alcazaba o el de la Alhambra Alta. El más espectacular de todos se edifica apenas dos años después de la conquista en la pequeña vaguada existente entre la Alcazaba y el resto de la Alhambra, con dos grandes naves sobre pilares, preparadas para seis brocales de pozos. Su edificación dió lugar a una gran explanada, hoy conocida precisamente como Plaza de los Aljibes.

Entre este edificio y la muralla Norte de la Alhambra quedó un espacio de planta cuadrangular, rehundido con respecto a ambos elementos. Se trata de una reducida plaza con la extraordinaria importancia de ser el punto estratégico que distribuía las comunicaciones de los diversos sectores urbanos de la Alhambra en época islámica. A ella desembocaban los súbditos granadinos que subían de la ciudad, tras pasar la Puerta de las Armas. Al quedar ésta, como vimos, castigada, la calle que discurría entre muros quedó sin utilidad al igual que esta Plaza, acentuando el abandono la mencionada construcción del Aljibe. Quedó por tanto el espacio como lugar ideal y a mano para arrojar los numerosos escombros que las adaptaciones de las diversas obras que se sucedían en la Alhambra iban produciendo. En poco tiempo quedó todo cubierto, al nivel de las bóvedas del Aljibe, ocultando todo el entramado urbano de calles y puertas; y así ha permanecido, hasta que en los años cincuenta de nuestro siglo las excavaciones arqueológicas permitieron sacarlas de nuevo a la luz y comprender la verdadera estructura urbana de la Alhambra.[3]

En esta pequeña plaza se iniciaba el acceso, entre otros, al área palaciega de la fortaleza. Esta estaba compuesta por diversos espacios palatinos, llamados *"cuartos"* por los historiadores clásicos, que no eran sino diversos palacios agregados unos a otros o modificados en distintas circunstancias, todavía en época islámica. Formaban el núcleo central de la Alhambra, con un concepto claramente áulico y unitario. Como es sabido, se han identificado hasta siete distintos palacios que, con la conquista cristiana, corrieron destinos diferentes.

Tal vez porque los reservaron para sí los monarcas cristianos, o porque sus edificaciones musulmanas marcan los mo-

[3] Bermúdez Pareja 1955.

mentos de apogeo del Reino nazarí - mediados del siglo XIV -, los palacios de Comares y de los Leones son los que mejor han conservado en la Alhambra sus trazas originales. La amplitud de los palacios cristianos de finales del siglo XV en España, frente a los reducidos espacios domésticos habituales entre musulmanes y moriscos granadinos, obligó a los nuevos pobladores, como vimos, a establecerse en dos o más casas contiguas.[4] Los Reyes Católicos, que habían repartido de esta forma la Alhambra entre sus caballeros y servidores, hicieron lo mismo. Se reservaron los dos palacios más emblemáticos, cuya unión era más factible, pues, además de ser contiguos, desarrollaban sus estancias principales al mismo nivel. Con el tiempo, la urbanización de su entorno y su propia distribución interior sufrió tantas modificaciones que cuando en el siglo XVIII se trató de investigar cómo fueron aquellos palacios en época islámica, los elementos medievales identificables no permitieron restituir su estructura originaria.

Una de las primeras transformaciones que realizaron en los palacios de la Alhambra es la llevada a cabo en el Mexuar, el antiguo salón del Trono de los primeros sultanes nazaríes al que convirtieron en Capilla. La transformación fue radical: a la sala con linterna y luz cenital se abrieron grandes ventanales al exterior, se añadió un pequeño patio contiguo, adaptándolo a trascoro mediante una balaustrada, y se le superpuso una planta superior, además de rebajar el nivel del suelo de la estancia.

Como dato simbólico y representativo de la superposición de poderes que en la frontera del siglo XV tuvo lugar en la Alhambra es interesante señalar la transformación que tuvo lugar en los muros de esa Capilla.[5] Sus zócalos, de alicatados de cerámica, con el tiempo vieron sustituir el sino o estrella central de sus trazas por otra nueva, con los emblemas de los nuevos gobernadores, siendo coronados los zócalos con una inscripción en árabe procedente de una galería cercana, en la que se lee "*el poder es de Allàh, la fuerza es de Allàh, la gloria es de Allàh*", como ritmo y contenido similar a las tres jaculatorias cristianas: "*Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* ".

Tras la conquista, especialmente los palacios, eran embellecidos tal como dejaron dicho los Reyes Católicos en la cita literal, "*porque quede para siempre perpetua memoria*", acudiendo a diversos recursos como el traslado de elementos decorativos de la propia Alhambra musulmana, a pesar de los modos que imponía ya el Renacimiento, o la intervención directa en reparaciones donde han quedado sus emblemas, como en las cubiertas de las galerías del Patio de los Leones, en las yeserías de la Sala de los Reyes y, sobre todo, en el Cuarto Dorado para acondicionarlos como su residencia. Las cubiertas fueron, en general elevadas, y colocados bajo ellas ricos techos de madera, probablemente realizados por artesanos mudéjares tal vez formados en la Aljafería de Zaragoza.[6]

Sin embargo, como señala el profesor Chueca Goitia, en el urbanismo no se produjo el fenómeno del mudejarismo que sí se produjo en la arquitectura, lo que propició que la España cristiana, cuando la Reconquista iba dominando más y más territorios, asumiera tal cual las ciudades conquistadas.[7] Esta aparente contradicción entre la herencia mudéjar y las nuevas ideas del humanismo renacentista, en la Alhambra se observa de forma muy significativa en la figura de sus primeros capitanes generales, los Marqueses de Mondéjar y Condes de Tendilla, que recibieron de los Reyes nada menos que uno de los Palacios de la Alhambra, concretamente el que perteneció al Sultán Yusuf III, desgraciadamente destruido en 1718. No sabemos mucho de este palacio, sacado parcialmente a la luz en los años 30, pero el viajero Jerónimo Münzer en 1494 relató cómo fue recibido en él y las grandes sumas que su anfitrión gastaba, según recoge literalmente, "*en redecorarlo en su estilo morisco*".

Sorprende el dato, pues los nuevos señores como bien indicó el profesor Bermúdez Pareja "*no eran andaluces, ni desde luego musulmanes, y traían nuevos ideales con la pujanza del vencedor y la ambición de una nueva vida bajo el signo del Renacimiento, cuyo paladín en España fue precisamente el Marqués de Mondéjar. No es poca maravilla* - continúa Bermúdez Pareja - *que en estas circunstancias se ordenara conservar los palacios del vencido... por lo demás se aplicaría a la Alhambra la usual reforma urbana de ensanches de nuevas vías y de construcciones, y de adaptaciones en las medievales*".[8]

[4] Bermúdez Pareja 1973, 55.

[5] Bermúdez Pareja 1973, 57-61.

[6] Torre y del Cerro 1935, 493.

[7] Chueca Goitia 1982, 83.

[8] Bermúdez Pareja 1955, 445.

Esto no se aplicó, sin embargo, a otros edificios más emblemáticos. En las cercanías de los Palacios se encontraba la Mezquita Mayor de la Alhambra, en su principal vía de comunicación, la Calle Real. Mandada construir por el Sultán Muhammad III (1302-1308) era, según las crónicas, de gran riqueza decorativa, pero de reducido tamaño; constaba de tres naves separadas por arcos a cada lado. Cuando los Reyes Católicos tomaron posesión de la Alhambra, el edificio fue bendecido celebrando allí la primera Misa, convirtiéndose en Catedral, bajo la advocación de Nuestra Señora. Pronto el edificio se consideró pequeño, por lo que, aduciendo la escasa resistencia de sus materiales, fue finalmente demolido en 1576, edificándose en su solar una modesta iglesia.

Algo debió influir en la medina la fundación, tras la conquista, de un convento franciscano en lo que fue también un palacio islámico que sufrió importantes transformaciones. En él fueron preparadas sepulturas para los propios Reyes, mientras en la ciudad se edificaba el gran Panteón de la Capilla Real. Los franciscanos, dedicados al culto en la vieja Mezquita, subsistieron en parte gracias a la curiosa prestación, no muy conocida, de unos servicios.

Tras la conquista, la ciudadela de la Alhambra tuvo el privilegio de la exención de impuestos en las ventas dentro de su recinto. Ello originó inmediatamente el establecimiento de numerosos negocios, con las consiguientes transformaciones en la estructura de los ya sufridos edificios de la vieja medina islámica. Los franciscanos establecieron en el convento el hospedaje de viajeros de paso por la ciudad que, en sus dependencias, cambiaban de caballo, ahorrándose importantes sumas al entrar y salir del recinto amurallado de la Alhambra sin hacerlo en el de la ciudad de Granada, donde los precios debían ser muy superiores.

Todo este trasiego de abigarrada población, tan diferente en hábitos y actitudes a la población musulmana, afectó notablemente a los elementos estructurales del recinto. Así, ya en el siglo XVI, se suceden numerosos escritos y protestas del vecindario - que se conservan en el Archivo de la Alhambra -, por ejemplo, debido a la escasez de agua, por los constantes trasvases que se hacían de la acequia Real.

En suma, vemos cómo la Alhambra de la frontera del siglo XV sufre una interesante metamorfosis que podríamos calificar inicialmente como cualitativa. El interés por su conservación y mantenimiento, en espíritu casi de escenario teatral, entró en contradicción con algo tan natural y comprensible en la dimensión social de la historia como fue la necesidad de vivirla. La historiadora Cristina Viñes, a propósito de ello, escribió recientemente las siguientes líneas: *"Algo la ha preservado [a la Alhambra] y mantenido a lo largo del tiempo; que la libró de ver destruidos sus muros después de la conquista; cosa que no hubiera sido única en la historia; que durante las épocas difíciles impidió su ruina total porque acudía alguien en su ayuda; ese encanto, en fin, que atrajo hacia sus muros a visitantes de todos los países, que con sus palabras hicieron soñar a su vez a otros muchos que no llegaron a tener la dicha de contemplarlo. Ese algo permanece aún en ella..."*.[9] La respuesta a ese algo creyó descubrirla el profesor D. Emilio García Gómez: *"...es muy sencillo, la Alhambra ha perdurado porque ha seguido siempre viviendo, y ha seguido siempre viviendo porque siempre ha sido amada, y el amor es el que ayuda a subsistir, el gran motor de la vida"*.[10]

[9] Viñes Millet 1982, 223.

[10] García Gómez 1985, 19-20.

Deutsches Resümee: Jesús Bermúdez López beschreibt den Umbau der Alhambra von einer islamischen Residenzstadt zu einer christlichen Zitadelle. Unter den Katholischen Königen wurden die Strukturen innerhalb der Alhambra wie auch ihre Anbindung an die Stadt radikal verändert. Den alten Hauptzugangsweg im Norden, der direkt nach Granada führte, ersetzte man durch ein bisher als Nebeneingang dienendes Tor im Süden. Dies bedeutete, daß man in Zukunft den Mauergürtel um das eigentliche Stadtgebiet verlassen mußte, um die Alhambra zu erreichen. Die vier Haupttore wurden durch Bastionen gesichert. Das Bewässerungssystem der Residenzstadt wurde ebenfalls umgebaut. Bisher von einer Vielzahl von Quellen oberhalb der Alhambra gespeist und somit auch gefährdet, sicherten die Christen die Wasserversorgung durch den Bau einer gewaltigen Zisternenanlage.

Viele Palastbauten aus islamischer Zeit blieben erhalten, wurden allerdings aus den bisherigen Zusammenhang gelöst. Zwei dieser Paläste, der Löwen- und der Myrthenhofkomplex, verband man und baute sie zur königlichen Residenz aus, andere wurden als Kloster genutzt oder von hohen Würdenträgern bezogen. Die bisherigen Bewohner wurden - soweit sie die Alhambra nicht bereits nach der Übergabe der Stadt verlassen hatten - durch den systematisch geförderten Zuzug christlicher Siedler nach und nach vollständig verdrängt. Dies geschah sowohl direkt durch die Grundstücksvergabe an Christen, als auch indirekt durch Privilegien, die einen Zuzug beschleunigen sollten; so blieben etwa die Bewohner der Alhambra von Abgaben und Steuern weitgehend befreit.

(Zusammenfassung von Rainer Henssler)

DER ROMBEZUG IN DER GROSSEN ARCHITEKTURZEICHNUNG ZUM PALAST KARLS V. AUF DER ALHAMBRA IN GRANADA

Cristina María Stiglmayr, München

Die Alhambra als Siegeszeichen: Die Übergabe der Alhambra an Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragonien war die erste Forderung des Kapitulationsvertrages vom 25. November 1491[1] an Muhammad XII, besser bekannt als Boabdil, den letzten muslimischen Herrscher auf der Iberischen Halbinsel. Die Alhambra war von den Nasriden seit dem 13. Jh. als Machtzentrum angelegt worden. Als solches sollte es umgehend in den Besitz der siegreichen christlichen Könige übergehen, noch bevor die Stadt selbst eingenommen wurde. Die militärische Kontrolle über die eroberte Stadt und das umliegende Territorium war vordringliches Anliegen der ersten Stunde. Für die neue Siegermacht gab es keine strategisch günstigere Verteidigungsanlage als die Alhambra. Allerdings, so vermerkt es der Kapitulationsvertrag, waren zuerst durchgreifende Reparatur- und Befestigungsarbeiten nötig.[2]

Die Alhambra, eine spätmittelalterliche Herrscherstadt mit ausgeprägtem Festungscharakter, war schon seit ihrer Gründung durch mehrere Funktionen gekennzeichnet. *"Die Mauern mit den 23 Türmen und den vier Toren umschlossen neben sieben Palästen auch Wohnungen der verschiedensten sozialen Kategorien, Büros aller Art, die königliche Münze, öffentliche und private Moscheen, Werkstätten, Garnisonen und Gefängnisse, öffentliche und private Bäder, die königliche Nekropole, Gärten, ein Vorwerk (die Torres Bermejas), einen Sommersitz (den Generalife) und auch eine Festung aus dem 11. Jahrhundert..."*.[3] Dieser Komplex wurde nun weiterhin als miltärischer Hauptstützpunkt, als repräsentative Königsresidenz und als kleine Garnisons- und Hofstadt benutzt und ausgebaut. Die Multifunktionlität zeigt sich auch in der Bezeichnung, die Boabdil für diesen Baukomplex wählte, als er sich in einem Brief verpflichtete *"...de entregar á vuestras altezas las dos alhambras(!)..."*.[4] Er forderte im Gegenzug nicht nur die Freilas-

Die Möglichkeit, die Originalzeichnung am Ort zu studieren, verdanke ich Stipendien der Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio español de Asuntos Exteriores und dem DAAD.

[1] Garrido Atienza 1992, 270.

[2] Garrido Atienza 1992, 271.

[3] Barrucand 1992, 187.

sung seines Sohnes, den die christlichen Könige als Geisel in Moclín festhielten, sondern auch *"treynta mill castellanos de oro".*[5] In den langwierigen, geheimen Verhandlungen war es der nasridische König Boabdil, der den christlichen Königen deutlich machte, daß die Einnahme der Alhambra einem unmißverständlichen Siegessymbol gleichkam. Allerdings, so riet er, sollte dies nicht in einem spektakulären Siegeszug durch die Stadt eingeleitet werden, sondern durch eine stille und geheime Übergabe. Dies belegt der Brief, den der zeitgenössische Augenzeuge Cifuentes an den Bischof von León sendet und in dem er von den geheimgehaltenen Ratschlägen des Boabdil an die Könige berichtet: *"...por que desque los moros viesen que estauan apoderados en ella los xristianos avrían por bien de abaxar las cabeças...".*[6] Und weiter hebt er noch einmal die Pracht und Bedeutung der Alhambra hervor: *"...por que Granada es la más señalada y prinçipal cosa del mundo asy en grandeza como en fuerça y en riqueza de aposentamiento, que lo de Sevilla no es syno casa pagiza para con el Alhanbra.".*[7] Der Einzug der christlichen Truppen vollzog sich nun über einen südlichen, sekundären Eingang, sozusagen durch die "Hintertür" der Alhambra. Die Tatsache, daß der ehemalige Machtsitz der Nasriden weder in einer Art "Palaststurm" erobert wurde, noch eine Plünderung durch die christlichen Soldaten stattfand, zeigt das diplomatische Geschick der beiden Parteien. Eine zu große Demütigung der besiegten muslimischen Bevölkerung sollte vermieden werden, um einen Aufstand zu verhindern, dessen man nicht Herr werden könnte. Daß das christliche Königspaar sich nicht nur zur Erhaltung sondern auch zur Instandsetzung der nasridischen Bauten entschloß, zeigt, daß die christlichen Könige neben dem Wehrcharakter auch die Pracht der Paläste der Alhambra zu schätzen wußten, selbst wenn diese mittlerweile etwas verblichen war. In diesem einzigartigen Vorgang haben die Sieger an vorgegebene Strukturen angeknüpft, sie zu integrieren versucht und, um den Machtwechsel abzusichern, einen möglichst reibungslosen Übergang angestrebt. Im Zuge der Christianisierung und Kastilianisierung wurden zahlreiche nasridische Gebäude Granadas erhalten bzw. umfunktioniert: Der Palast von Almanxarra (Cuarto Real de Sto. Domingo) und der Palast von Dar-al-horra wurden beispielsweise

[4] Garrido Atienza 1992, 225.

[5] Garrido Atienza 1992, 263.

[6] Pescador del Hoyo 1955, 285.

[7] Pescador del Hoyo 1955, 287.

in Klöster oder der Maristán, das "Irrenhaus", in das Münzhaus[8] umgewandelt.

Die christlichen Könige hatten sich schon früher in vielen ihrer Residenzen der verfeinerten Hofkunst der Hispanomuselmanen bedient, um ihre Paläste angemessen ausstatten zu lassen.[9] Der Glanz und Ruhm der Alhambra, dieser berühmten und prächtigen Trophäe, sollte auf die Sieger herabstrahlen und als Symbol vergangener Größe den Triumph der christlichen Herrscher umso mehr herausstreichen. Ähnlich wie bei der Christianisierung von Athen darf man im Sinne Horst Bredekamps von einem integrativen Bildersturm[10] sprechen, wenn es sich auch hier um Profanarchitektur handelt.[11]

Am 6. Januar zogen - nach immerhin zehnjähriger Belagerung - die christlichen Könige in die Alhambra ein. Die geheime und offizielle Übergabe der Alhambra sollte einen langwierigen Übergangsprozeß von einer islamisch geprägten zu einer christlichen Gemeinschaft nach kastilischem Muster einleiten. Die Stadt Granada wurde zu einem Experimentierfeld für diese Umstrukturierung einer andersartigen Gemeinschaft. *"En este sentido Granada, capital del último reino peninsular conquistado, va a constituir un auténtico laboratorio en el que se llevan a cabo ex-*

[8] Cortés Peña 1986, 20-21.

[9] Nur beispielhaft seien der Alcázar in Sevilla oder die Burg in Segovia erwähnt.

[10] Bredekamp 1975, 81.

[11] Diese Interpretationsweise wird von einer Textstelle aus der Geschichte des Moriskenaufstandes des Granadiner Chronisten Luis del Mármol Carvajal um 1600 gestützt. Dem Morisken Francisco Núñez Muley wird in geschickter Weise folgende Aussage in den Mund gelegt: *"¿De qué sirve que se pierdan las memorias? Que, bien considerado, aumentan la gloria y ensalzamiento de los Católicos Reyes que conquistaron este reino. Esta intención y voluntad fué la de sus Altezas y del Emperador, que está en gloria; para éstos se sustentan los ricos alcázares de la Alhambra y otros menores en la misma forma que estaban en tiempo de los reyes moros, porque siempre manifestasen su poder para memoria y trofeo de los conquistadores."* (Mármol Carvajal 1946, 159. Zitiert nach Torres Balbás 1951, 195). Luis del Mármol Carvajal gilt als einer der wichtigsten Chronisten des Moriskenaufstandes in Granada. Im 1.Drittel des 16.Jhs. in Granada geboren, wurde er Soldat unter Karl V., hielt sich seit 1535 insgesamt 22 Jahre in Afrika auf und ging dann nach Italien. 1600 erschien in Málaga seine Geschichte zum Moriskenaufstand.

periencias políticas y artísticas que sirven de matriz a desarrollar ulteriores".[12]

Als Ferdinand der Katholische 1516 starb, wurde sein Enkel Karl zum Mitregenten (Gobernador General) ernannt. Seine Mutter Johanna, der die Thronfolge rechtlich zustand, wurde faktisch als regierungsunfähig erklärt. Am 14. März 1516 ließ sich Karl in Brüssel zum König von Kastilien und Aragonien ausrufen. Aber erst nachdem Karl im Februar 1518 vor der kastilischen und im Sommer vor der aragonesischen Ständeversammlung, den Cortes, persönlich erschienen war und die alten Gesetze und Privilegien einzuhalten versprochen hatte, wurde der Habsburger als spanischer König Carlos I. anerkannt. Er löste nun das Haus der Trastámara ab und vollzog einen dynastischen Wechsel in seinen spanischen Königreichen.

Karl V. und sein Bewußtsein um Granada: Karl V. war lange vor seinem Aufenthalt in dieser Stadt im Jahre 1526 bewußt, welche Bedeutung Granada als Ort des größten Triumphes seiner Großeltern zukam. Somit konnte er den symbolischen Charakter Granadas für seine Ziele nutzen. Von Anbeginn seiner Regentschaft und vor allem nach seiner Wahl zum Kaiser am 28. Juni 1519 kam dieser Stadt eine weiterreichende Funktion hinzu. Als Kaiser hatte er als *protector et defensor ecclesiae* zu wirken, worunter vor allem der Schutz und Krieg gegen die Türken, im weiteren Sinne der Sieg über jede Art von Ketzerei gemeint war. *"Geistliche und weltliche Fürsorgemaßnahmen kennzeichnen also ganz wesentlich das Bild des Kaisers in seiner Tätigkeit als Universalmonarch".*[13] In diesem Zusammenhang bot sich die Stadt Granada geradezu an, um sich hier in die Nachfolge seiner siegreichen Großeltern zu stellen und ein für die Nachwelt eindeutiges Siegessymbol der christlichen Herrschaft über eine andere Religion zu hinterlassen.[14]

Dies wurde auch außerhalb der Grenzen der iberischen Halbinsel wahrgenommen: Der bedeutende Staatstheoretiker Niccoló Machiavelli hatte im 21. Kapitel seines *"Il Principe"* (1513) über Karls Großvater Ferdinand geschrieben: *"Zu Beginn seiner Regierung griff er Granada an, und diese Tat wurde die Grundlage zu*

[12] Henares Cuéllar; López Guzmán 1988, 71.

[13] Bosbach 1988, 41. Diesen Literaturhinweis verdanke ich Herrn rof.Dr.(em.) Rainer Wohlfeil.

seinem Staat".[15] Es ist belegt, daß Karl V. dieses - allerdings erst 1532 gedruckte - Werk kannte oder schon früher eine Abschrift in die Hände bekommen hatte.[16]

Am burgundischen Hof kursierte das Reisetagebuch Antoine Lalaings, der Karls Vater, Philipp den Schönen, auf seiner Reise durch Spanien 1502 begleitet hatte. Auch aus dieser Quelle, bzw. von seinem Verfasser persönlich, konnte Karl Informationen aus erster Hand über sein neues Herrschaftsgebiet bezogen haben. Im 27. Kapitel schrieb Lalaing über die Alhambra: *"..es uno de los lugares mejor trabajados que haya en la Tierra, y, según creo, no hay rey cristiano, cualquiera que sea, que esté tan bien alojado a su gusto".*[17] Diesen Hinweis muß Karl beherzigt haben. Am 12. Oktober 1516, also zehn Jahre bevor er in Granada eintraf, befahl er seinem stellvertretenden Regenten in Kastilien, Kardinal Cisneros, sich um Instandsetzungsarbeiten auf der Alhambra zu kümmern.[18] Zugleich folgte er damit dem letzten Willen seines Großvaters vom 23. Januar 1516. Ähnlich lautende Anweisungen hatte bereits seine Mutter, Johanna die Wahnsinnige, im Auftrag Ferdinands in einer Real Cédula aus Segovia vom 13. September 1515 erteilt:

"...bien sabeis, que por la gra. de Dios nuestro señor e con su ayuda el Rey mi señor, y Padre é la Reina mi señora Madre, que haya santa gloria ganaron la ciudad de Granada y el Alhambra de esta donde está la Casa Real, que es tan suntuosa, y exçelente edifiçio e la voluntad de los dhos. Reyes mis Señores, y mia siempre ha sido, y es que la dha. Alhambra e casa esté muy bien reparada, y se sostenga porque quede para siempre perpetua memoria é porque esto se pueda haçer, he acordado de le dar, y señalar alguna renta para que con ella, y con lo que más mandáremos librar la dha. Alhmabra y edifiçios de ellas estén bien reparados, y no se consuma e pierda tan eçelente memoria e suntuoso edifiçio como es lo cual el [Don Luis De Mendoza] se ha de hazer gastar en el reparo de los muros y torres y en las casas reales y otras casas e edifiçios de la dha. Alhambra que a él [al

[14] Wohlfeil 1996, Anm.50.

[15] Machiavelli 1987, 117.

[16] García Simón 1995, 76.

[17] Lalaing 1994, 219.

[18] Rodríguez Villa 1903, 238.

Marqués de Mondéjar, Conde de Tendilla] paresçiere que tienen mas neçesidad de reparo ante escribano...".[19]

In einem Brief vom 8. Februar 1525 berichtete Martin de Salinas Ferdinand, dem jüngsten Bruder des Kaisers, von der frühen Absicht Karls, nach Sevilla und Granada zu reisen.[20] Am 4. Juni 1525 hatte Karl einen ähnlich lautenden Brief nach Granada geschickt, damit die Instandsetzung der Alhambra im Sinne seiner Großeltern und seiner Mutter fortgeführt werde.[21] Dies geschah Monate bevor die Heiratsverträge zwischen Karl V. und Isabella von Portugal am 17. Oktober 1525 ausgehandelt wurden. Karl trat somit die Nachfolge seiner Vorfahren an. Dieser äußerliche Akt diente dazu, die Machtkontinuität symbolisch zu demonstrieren. Wenn der dynastische Wechsel in allen Ebenen vollzogen werden sollte, so galt es, jede frühere Anweisung aufzugreifen, einen vorgezeichneten Weg zu beschreiten und sich in die Tradition einzureihen. Auch die Eheschließung mit einer Prinzessin aus Portugal steht in der Kontinuität der Heiratspolitik der kastilischen Herrscher.[22] Am 5. Juni 1526 zogen Karl V. und seine frisch angetraute Ehefrau, Isabella von Portugal, in einem triumphalen Zug in Granada ein. Dieses Zeremoniell war Karls Großeltern aus politischem Kalkül verwehrt gewesen.

Mit dem Aufenthalt des spanischen Königs Karls I. und Kaisers des Römischen Reiches Deutscher Nation in Granada setzte eine rege Planungstätigkeit ein. Der Herrscher wünschte einen repräsentativen Palast auf dem Alhambrahügel. Dieser kühne Bau sollte dem hohen Rang und Anspruch seines Bauherrn gerecht werden und in einer für Granada entscheidenden Umbruchszeit einem monumentalen Siegesdenkmal der Christenheit gleichkommen. Zugleich mußte der testamentarisch festgelegte Wunsch seiner

[19] Archivo de la Alhambra, Aplicación de las penas de la cámara a las obras de la Alhambra (1515-1623) L 1-7, fol 1 r, v. Zitiert bei Gómez-Moreno González, I, 27-28. Obwohl Johanna seit 1509 in Tordesillas eingesperrt und von ihrem Vater für regierungsunfähig erklärt wurde, ließ er aus taktischen Gründen diese Amtsgeschäfte pro forma in ihrem Namen betreiben, da ihre Autorität als kastilische Königin gefordert war wie in diesem Falle die Anordnung für die Regierenden in Granada.

[20] Rodríguez Villa 1903, 238.

[21] Archivo de la Alhambra, Aplicación de las penas de cámara a las obras de la Alhambra. Años de 1515 a 1623 L 1-7.

[22] So im Falle von Johann II. oder Heinrich IV.

Großeltern, der Katholischen Könige, die westislamische, spätmittelalterliche Palastanlage zu erhalten, respektiert werden. Die Planungsgeschichte dieses Bauwerkes gewinnt an Bedeutung, wenn man bedenkt, daß Karl an keinem anderen Auftrag so großes Interesse zeigte wie an diesem.

Ein Grundrißentwurf als Präsentationszeichnung: Was mag Karl V. verlockt haben, ein prestigeträchtiges Vorhaben wie den Bau einer Residenz auf der Alhambra in Angriff zu nehmen? Von wem mag er zu solchen Plänen angeregt worden sein? Die genaue Motivation und der genaue Zeitpunkt, an dem Karl V. und sein Ratgeberstab beschlossen, einen Neubau auf der Alhambra zu errichten, sind nicht bekannt. Die Planungskonzeption ist mit Gewißheit bei so einem signifikanten Bauvorhaben nicht aus einer Augenblickslaune des Herrschers heraus entstanden. Karl V. wußte vor seiner Ankunft in Spanien vom Ruhm der nasridischen Palastanlagen, begegnete der verfeinerten Welt des Islam erstmals auf der Mudéjarburg in Tordesillas bei dem Besuch seiner Mutter im November 1517, heiratete im Alcázar von Sevilla und suchte Granada auf, nicht bevor er auch die Moschee in Córdoba besichtigt hatte. Es spricht für ein historisches Bewußtsein Karls V., daß er die prachtvollen Bauten aufsuchte, die die Muselmanen nach 800 Jahren Herrschaft in den spanischen Königreichen hinterlassen hatten. Sein Machtkonzept äußert sich darin, daß er sich durch Eingriffe in die Substanz islamischer Bauten mit den andersgläubigen früheren Herrschern zu messen versuchte. Wohl während seines Aufenthalts in Granada beschloß der 26-jährige König, die nasridischen Anlagen in ihren repräsentativsten Teilen nicht nur zu erhalten, sondern sie für spätere Aufenthalte seinen Bedürfnissen angemessen umgestalten zu lassen. Die erste Maßnahme bestand darin, sechs Gemächer in einfühlsamer Art im Nordosten der alten Anlage anzufügen, einen Turm zu erhöhen und umzugestalten und mit einem anspruchsvollen Bildprogramm auszustatten. Der Neubau eines würdigen Palastes für den Kaiser und - in einer umfassenderen Bedeutung - für den Universalmonarchen sollte folgen.[23] Die Planung der Erweiterungsbauten und des Neubaus an der sogenannten *"Casa Real Vieja"* wurden erstmals im Schriftwechsel zwischen dem Burgvogt Luis Hurtado de Mendoza und Karl V. vom 30. November 1527 angesprochen.[24] Nach acht Jahren, also

[23] Zum Bildprogramm des Palastes als Repräsentation des kaiserlichen Herrschaftsverständnisses s. Wohlfeil 1996 und zum Verständnis des Palastes als Ausdruck der Kaiserpropaganda s. Henssler 1993 und 199.

1535, so drängte der Herrscher, sollten die Bauten fertiggestellt sein. Als er diesen Brief schrieb, lagen ihm schon mehrere Projekte vor. Drei Grundrißentwürfe des Palastes sind als wichtige Zeugnisse der Planungsgeschichte erhalten; Rosenthal datiert sie zwischen 1528 und 1531 und schreibt sie Pedro Machuca zu.[25] Die Forschung hat sich ausführlich zur Datierung, chronologischen Abfolge und zu den konzeptionellen Grundgedanken geäußert. Hierbei sind wesentliche Aspekte nicht berücksichtigt worden, die eine andere Sichtweise der Planungsgeschichte dieses außergewöhnlichen Renaissancepalastes ermöglichen. Hierbei lohnt es sich, den Originalplan B.R.P. (=Biblioteca del Palacio Real) 2(1) (fig. 4) zum Palast Karls V. neu zu befragen.

Eine Geschichte der Architekturzeichnung in Spanien ist noch nicht geschrieben worden.[26] Ebenso wie im restlichen Europa stammen die ersten erhaltenen Architekturzeichnungen Spaniens aus dem Spätmittelalter, so beispielsweise der Fassadenaufriß der Kathedrale von Barcelona des Meisters Carlí von 1408 oder die Innenansicht der Kirche S. Juan de los Reyes in Toledo von Juan Guas nach 1463. Die drei erhaltenen Grundrisse zur Planung der Erweiterungsbauten auf der Alhambra unter Karl V. sind frühe und seltene Beispiele der neuzeitlichen Architekturzeichnung in Spanien.[27] An dieser Stelle ist insbesondere der Plan von Interesse, der den Palast im Kontext der nasridischen Palastanlagen

[24] Gómez-Moreno Martínez 1983 (1941[1]) 106. Genauer Wortlaut des Briefes bei Rosenthal 1985, 265.

[25] Rosenthal 1985, 3-45.

[26] Vom 5.-7.Mai 1994 wurde in Vitoria-Gasteiz der Kongreß "Arquitecturas Dibujadas" des Centro Vasco de Arquitectura abgehalten. Erstmals wollte man die öffentliche Meinung für die Bedeutung, den Erhalt und die Erforschung der Architekturzeichnungen in Spanien sensibilisieren.

[27] Erst in letzter Zeit hat die spanische Forschung begonnen, sich mit diesem vernachläßigtem Gebiet näher zu befassen. Bisher konzentrierten sich die Studien auf die Entwürfe in der zweiten Hälfte des 16.Jhs. hier v.a. auf die Planungsgeschichte des El Escorial, s.u.a. Ideas y diseño. Kat.Ausst. Madrid: MOPU, Jan.-Feb. 1986. Vereinzelte Studien beschäftigen sich mit geographisch begrenzten Themen wie z.B. Luis Sazatornil Ruiz: El diseño arquitectónico en el Renacimiento: algunos ejemplos de Cantabria, in: Príncipe de Viana, Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, Anejo 10, Año LII 1991, 301-310. Grundlegend ist der Aufsatz von Fernando Marías: Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico, in: Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio - Camargo, 14/17 Julio 1992, Santander: Universidad de Cantabria 1993, 351-359.

und Erweiterungsbauten Karls V. zeigt und sich aufgrund seines auffälligen Formats und Themas von den zwei anderen Zeichnungen abhebt.[28] Kriterien zur Kategorisierung liefert die Forschung im Zusammenhang mit den Zeichnungen der italienischen Renaissancearchitektur.[29] Zweifellos darf der Plan im Sinne Ackermans[30] als Präsentationszeichnung eingestuft werden.[31] Die Beschriftungen, die auf den Besuch und die Nutzung der Räume während des Aufenthalts Karls V. anspielen, so beispielsweise die Inschrift in der Sala de las Dos Hermanas: *"cuadra donde comía su magestad"*, nobilitieren den Plan. Zahlreiche Eintragungen dienen dazu, den Plan einem nicht Eingeweihten zu erläutern. Die Abweichungen vom ausgeführten Bau werden in der Forschung äußerst kontrovers diskutiert.[32] Zahlreiche Unstimmigkeiten in diesem Plan zwischen dem Mauerverband und den Fassaden, sowie der Anbindung der einzelnen Figuren aneinander, machen deutlich, daß es sich nicht um eine endgültige Ausführungsszeichnung handelt. Es scheint vielmehr ein Plan zu sein, der nach Baubeginn und vor Vollendung der Fassaden eine Zwischenstufe festhält. Die genaue Analyse der Unstimmigkeiten kann hier nicht näher durchgeführt werden.

In erster Linie diente die ungewöhnlich großformatige Zeichnung dazu, einen Überblick über die bestehenden nasridischen Bauten zu ermöglichen. Darüberhinaus führte der Lageplan die Einbindung der beabsichtigten Neubauten Karls V. in die bestehende Gesamtanlage vor Augen und konnte somit als Anschauungshilfe dienen. Der Lageplan ist hier aber sorgfältig ausgeführt und nicht schematisiert, wie es bei den zeitgenössischen Lageplänen üblich war. Rafael Domínguez Casas machte darauf aufmerksam, daß der Zeichner in der Hauptsache die Teile lavierte, die den

[28] Die Planzeichnung befindet sich in Madrid. Sign.: Fondos de la Biblioteca del Palacio Real, in der: Sección Dibujos, Caj. IX M 242 Nº F(asc) 2 (1). - Maße: 66 x 132 cm; Wasserzeichen: Kreis mit eingeschriebener Sichel und MI, darüber ein lat. Kreuz; Maßstab: 1:297; Technik: Sepia und teilweise grau lavierte Zeichnung, im Oktogon Einritzungen. Beschriftung und Maßangaben. Rosenthal bezeichnet den Plan als "large Royal Palace plan", hier als B.P.R. 2(1) abgekürzt.

[29] Ackerman 1954, 3-11.

[30] Ackerman 1954, 8.

[31] Fernando Marías sieht in dieser Zeichnung eine Art Skizze für den privaten Gebrauch des Baumeisters, s. Marías 1989, 374.

[32] Rosenthal, E.: A Sixteenth Century Drawing of the West Facade of the Palace of Charles V in Granada in: Estudios sobre literatura

vorgefundenen Baubestand meinen, während die neu geplanten Abschnitte entweder schraffiert oder nur durch Linien charakterisiert sind.[33] In der Beschriftung ist eindeutig von einer *"Casa Nueva"* die Rede, die der *"Casa Vieja"*, also den spätmittelalterlichen Bauten, angefügt wurde. Die bestimmten Räumen zugeordneten Eintragungen sollten deren Funktion erläutern. Durch die Angabe einer Skala und der lichten Raummaße weist der Entwerfer nicht nur seine Erfahrung in Bauaufnahmen nach, sondern stellt die alten und neuen Bauten in eine präzise Beziehung zueinander. Maßstäbe schließt Ackerman eigentlich für diesen Typ Zeichnungen aus.

In der Forschung blieb die Tatsache völlig unbeachtet, daß es hier darum ging, eine urbanistische Gesamtsituation auf der Alhambra wiederzugeben. Maßangaben finden wir nicht nur bei den geplanten Neubauten, sondern auch bei den fortifikatorischen Anlagen und den nasridischen Palastanlagen mit ihren Hofzentren. Dies setzt vom entwerfenden Zeichner ein antiquarisches Interesse voraus, das unter Umständen von dem gebildeten Auftraggeber (Karl V. oder Luis Hurtado de Mendoza) oder seinem Beraterstab angeregt worden sein könnte. Die Forschung hat ihr Augenmerk bisher ausschließlich auf den Entwurf des Palastes Karls V. konzentriert und dabei den Kontext des Originalplanes vernachlässigt.

Der Rombezug in der Zeichnung B.R.P. 2(1): Im Jahr 1912 kam ein Corpus von 20 bis 30 Architekturzeichnungen auf den spanischen Kunstmarkt, das König Alfons XIII. erwarb. Zwei Grundrisse der Plansammlung identifizierten die Kunsthistoriker Elías Tormo und Francisco de Paula Valladar als Entwürfe für den Palast Karls V.[34] Der Plan B.P.R. 2 (1) wurde aber seit seiner ersten Publikation bei Lampérez 1922[35] in den meisten Fällen nur ausschnittsweise publiziert. So wurden die Grundrisse von Manuel Gómez-Moreno Martínez 1941 zwar erwähnt und dem Maler Pedro Machuca zugeschrieben, ohne daß sie jedoch kritisch diskutiert wurden.[36] Auch in der grundlegenden Monografie E. E. Rosenthals von 1985 wurde der Plan nur fragmentarisch publiziert.[37] Die Ein-

y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz, Granada: 1979, III, 137-147; Marías 1989,372; Tafuri 1992, 259-260 und 263-264.

[33] Domínguez Casas 1993, 452.

[34] Tormo 5.3.1912, 1.

[35] Lampérez y Romea 1922, I, 493, Abb.568.

[36] Gómez-Moreno Martínez 1983, Abb.297 und 298.

zigartigkeit dieses Dokuments erkannte der italienische Architekturhistoriker Manfredo Tafuri, so daß er es 1993 im Rahmen einer Francesco di Giorgio Martini-Ausstellung in Siena einer breiten Öffentlichkeit bekannt machte.[38] Wenn auch der Plan mittlerweile vollständig publiziert wurde - etwa in Werken über das Granada des 16. Jhs. - so hat dies jedoch zu keinen neuen Interpretationen geführt.[39]

Die großformatige Zeichnung stellt die eine Hälfte der befestigten Herrscherstadt mit ihrer Verteidigungsanlage im Westen des Sabikah-Hügels dar. Der westlichste Teil zeigt die mit gewaltigen Mauern geschützte Festung, die Alcazaba. Die weitgehend im 13. Jh. errichtete Stadtzitadelle der Nasriden wird hier in wesentlichen Teilen dargestellt. Das Bollwerk schiebt sich wie ein Schiffsbug mit abgerundeter Schildmauer weit ins Gelände vor. Zahlreiche Türme und Tore sind hier in einem zweiten Mauergürtel eingebunden. Zur Palaststadt hin schließt die Alcazaba mit einer dicken Mauer und zwei verstärkten Spornspitzen an den Ecken ab. Als vorspringende Bastionen waren sie zur Aufstellung von Geschützen gedacht. Das Verteidigungswerk, das erst im 16. Jahrhundert aufkam, reagierte somit auf die neuesten Entwicklungen der Waffentechnik. Möglicherweise entsprechen die im Plan durch Lavierung besonders hervorgehobenen Teile der Alcazaba den geplanten neuzeitlichen Verstärkungen. Im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts hielt man es demnach für nötig, den Verteidigungscharakter der Burg der modernen Waffentechnik anzupassen. Diese Veränderungen der spätmittelalterlichen Verteidigungsanlage kamen aber nie zur Ausführung, wie ein Vergleich mit modernen Grundrissen beweist. Das Augenmerk des Zeichners richtet sich in diesem Bereich des Plans auf die konstituierenden Teile der Festungsarchitektur.

Der geistige Kontext, aus dem heraus eine so einzigartige und ungewöhnliche Zeichnung entstehen konnte, ist weiterhin noch nicht ausreichend beleuchtet worden. Dazu im folgenden einige Gedanken: In einem Breve von 1515 soll Papst Leo X. die außergewöhnliche Idee formuliert haben, eine Gesamtschau des antiken Roms in seiner ursprünglichen Gestalt darstellen zu lassen. Als Leiter dieses ehrgeizigen Unternehmens bestimmte er Raffael. Erst *"1518/20 verfaßte Baldassare Castiglione das berühmte Memo-*

[37] Rosenthal 1985, plate 17.

[38] Fiore; Tafuri 1993.

[39] López Guzmán 1987, 271.

randum, das nach seinem Wortlaut als Vorwort zu der Romdarstellung gedacht war".[40] Hierfür nötig waren umfangreiche Ausgrabungen, Vermessungen und Bauaufnahmen der antiken Bauten, die in Einzelzeichnungen festgehalten und in einer Gesamtschau zusammengefaßt werden sollten. Das ehrgeizige Projekt des Romplans Leos X. wurde nie realisiert. Hubertus Günther sieht aber in den Studien der antiken Bauwerke und Anlagen Roms aus dem Sangallo-Peruzzi-Kreis die Vorarbeiten für diesen Romplan. In diesem Umfeld entstanden Zeichnungen, die nicht nur Aufnahmen einzelner Bauten zeigten, sondern auch mehrere im Verband miteinander,[41] so die Studien der Kaiserforen und einiger weiterer Bauten bzw. Anlagen wie der sog. Porticus Pompeji oder der antike Hafen von Ostia antica.[42]

Dieses gewaltige Projekt *"ließ sich auch nur im Zusammenwirken aller verfügbaren Kräfte verwirklichen. Da das Unternehmen vom Papst ausging, werden die Mitarbeiter der Bauhütte von St. Peter die Ausführung besorgt haben, allen voran Antonio da Sangallo. Raffael zog seine Koadjutoren Antonio und Giovanni Francesco da Sangallo auch zur Planung oder Ausführung von Bauprojekten heran. In ihrer Hand lag die konkrete Planung der Villa Madama, die in die gleiche Zeit wie die Arbeiten am Romplan fällt".*[43]

Was hat der Plan B.P.R. 2(1) mit dem römischen Großprojekt zu tun? Die ungewöhnliche Darstellung der Gesamtanlage der Alhambra und der geplanten Neubauten in Form einer Bauaufnahme kann nur vor dem römischen Kontext gesehen werden. Nirgends sonst in Europa um 1520 gibt es einen vergleichbaren, detaillierten Katasterplan, der mit Maßangaben, Skala und Beschriftung ausgestattet ist.[44] Viel wichtiger noch ist die Bestandsaufnahme der vorgefundenen Bausubstanz. In diesem Plan handelt es sich jedoch nicht um den Versuch, Antikenforschung auf antiquarischen Grundlagen zu betreiben; gerade hier liegt der Verdienst des Zeichners. Mit den Erfahrungen aus dem Projekt des Romplanes ausgestattet, übertrug er seine Kenntnisse auf ein ganz

[40] Günther 1988, 320.

[41] vgl. Günther 1988, 280.

[42] vgl. Günther 1988, 263.

[43] Günther 1988, 325.

anders geartetes Projekt. Eine aus der islamischen Zeit erhaltene Anlage wurde vermessen, um einen kaiserlich-königlichen Neubau in den vorgegebenen Bestand einzufügen und einzubinden. Die Zeichnung konnte, lange vor Vollendung der Neubauten, ein anschauliches Bild der Gesamtanlage liefern. Der Zeichner muß also über die neuesten Projekte in Rom gewußt haben und unter Umständen dort persönlich mitgearbeitet haben.

Die Absicht, die hinter diesen aufwendigen Vermessungsarbeiten steckte, war, die genaue Lage für den Neubau des gewaltigen Fürstenpalastes mit seinen Höfen und Nebengebäuden zu bestimmen. Der Palast sollte jedoch - wie es dieser Plan belegt - eindeutig auf die örtlichen Gegebenheiten Rücksicht nehmen. Während der Planungskonzeption muß festgelegt worden sein, daß der Neubau an die vorgegebenen nasridischen Palastanlagen angeschlossen werden sollte. Der Neubau wird selbstbewußt auf die höchste Stelle im Zentrum dieses Geländeabschnitts gestellt, um als Herzstück zu fungieren.

Die Zeichnung geht aber weit über eine schematische Lagebestimmung hinaus. Der Palastgrundriß wird in sorgfältig ausgeführter Reinzeichnung präsentiert. Die konzeptionelle Idee, die diesem Entwurf zugrunde liegt, erfüllt in konsequenter Weise die Forderungen der italienischen Architekturtheoretiker der Renaissance nach einen Zentralbauentwurf. Seit dem Planungsbeginn versuchte man zudem, den Idealplan in Übereinstimmung mit der bestehenden nasridischen Palastanlage zu bringen. Daß zwei Machtzentren aus zwei unterschiedlichen Epochen so nahe beieinanderliegen, hat immer wieder dazu geführt, dieses Verhältnis zu beschreiben und zu bewerten.[45] In den meisten Fällen geschieht dies zum Nachteil des neuzeitlichen Palastes.[46] Hinzu kommt, daß die italozentrische Kunstgeschichtsschreibung den ausgeführten Bau immer lieber isoliert betrachtet hat. Der Plan B.R.P. 2(1) belegt in

[44] Eine vergleichbare Ausgangslage gibt der Plan UA 287 wieder, der im Rahmen der Erweiterung des Vatikanpalastes durch den Cortile del Belvedere entstanden war.

[45] Irving 1981 (1832), 30; Galera Andreu 1995, 13-66.

[46] Negative Werturteile über den Palast sind nicht nur auf einen konkurrierenden Wertekanon Ende des 18. und zu Beginn des 19.Jhs. - romantisierende Sicht der nasridischen Bauten versus klassizistische des italianisierenden Palastbaus - zurückzuführen, sondern auch auf eine religiöse Auslegung. Sahen doch viele angelsächsische Reisende in diesem "Fremdkörper" einen steingewor-

seiner Gesamtsicht, welche Bedeutung der Zeichner gerade der Kontextualisierung des Palastes beimaß.

Die Gesamtanlage wird durch den Palast mit seinen vorgelagerten Höfen, Zweck- und Wirtschaftsgebäuden regularisiert. Damit greift ein ordnendes Prinzip in die ansonsten so heterogene Bausubstanz ein. Geometrische Figuren bilden die Grundlage der Umgestaltung im neuzeitlichen Sinne. Als Herz dieses Komplexes fungiert die Elementarform des kreisrunden Säulenhofes im neuen Palast. Der Kreis ist einem Quadrat einbeschrieben und schließt an der nordöstlichen Ecke an eine oktogonale Kapelle. Die Hauptfassade im Westen des Palastes legt die Hauptausrichtung des neugeplanten Komplexes fest. Diese Achse antwortet nämlich auf die Ausrichtung der kräftigen Mauersperre im Osten der Alcazaba.[47] Dazwischen fügt sich parallel die westliche Außenmauer des geplanten Hofes mit den Wirtschaftsräumen und Reitställen ein. Somit erklärt sich der Restzwickel, der zwischen der oktogonalen Palastkapelle und den zwei nasridischen Höfen entsteht.[48] Der Neubau ordnet sich demnach weder dem unregelmäßig gefügtem Ensemble der nasridischen Paläste unter, noch fügt er sich - wie es durchaus möglich gewesen wäre - in die Ecke ein, die am Übergang vom Comares- zum Löwenhof entstanden war. Durch diese Position konnte auch das Gelände im Westen und Süden vor dem Palast großflächiger für Hofanlagen und Wirtschaftsräume genutzt werden. Wiederum sollte das Augenmerk auf den Gesamtkomplex gerichtet werden. Auch wenn der Palastkubus als selbstständiger Baukörper aufgefaßt wurde, war von Anfang an eine Verbindung westlich der oktogonalen Palastkapelle hin zum Comareshof geplant. Bei der Ausführung wurde der Palast noch weiter nach Osten verschoben, so daß sogar das nördliche Vestibül direkt in die Nebenräume des Comares-Hofes überleitet. Diese Tatsache läßt den Schluß zu, daß man beabsichtigte, die Neubauten, die nas-

denen Ausdruck für das katholische, fanatische Spanien. Hier verweise ich auf die Arbeit von Tonia Raquejo.

[47] Die Westfassade antwortet auch programmatisch auf die Festungsarchitektur. Die Reliefs der äußeren Piedestale der Westfassade zeigen als einzige Schlachtendarstellungen, während die Südfassade nur mythologische Themen aufweist. Nur in den Postamenten werden zeitgenössische und antike Waffen und Rüstungen gegenüber gestellt, vgl. den Beitrag von Henssler, 36-54.

[48] Eine angemessene interpretierende Beschreibung dieses Palastes zu liefern, würde den Rahmen des vorliegenden Artikels sprengen. Vgl. die Monographie Rosenthals und die Artikel Tafuris (1987,1988,1989,1992,1993).

ridischen Anlagen und die christlichen Erweiterungen in einem großartigen Komplex gemeinsam zu nutzen.[49]

Den Nährboden für die Entstehung dieser außergewöhnlichen Lösung kann man nur in dem innovativ orientierten Humanistenkreis vermuten, der sich spätestens seit der Hochzeit in Sevilla 1526 um den Kaiser scharte. *"Der Hof ist in sich ein spannungsreiches Gebilde, in dem Fürsten und Prinzen, Günstlinge und Minister, bürgerliche Räte und adlige Kammerdiener, Frauen und Parvenüs, Zwerge, Narren und Handwerker aufeinander einwirken; als ein Umschlagplatz der Gesellschaft pflegt der Hof Beziehungen sowohl zu den Untertanen wie zu den nahen und fernen, befreundeten oder verfeindeten umworbenen oder konkurrierenden Höfen. Aus dieser Konfiguration ergeben sich Ansprüche, Normen und Bedürfnisse, welche die Kunst zu objektivieren, auszugleichen oder zu definieren hat".*[50]

Raffael hat ein einzigartiges Dokument zum Verständnis der Villenarchitektur der Hochrenaissance - insbesondere der Villa Madama - hinterlassen.[51] In seinem Brief, der ca. 1519 verfaßt wurde, beschreibt er den Typ einer Villa suburbana antiken Gepräges. Der Baukomplex wurde aus der Typologie der florentinischen und römischen Renaissancevilla, den Beschreibungen antiker Villen in den Briefen Plinius d. J. oder des Spaniers Columella in seinem Werk über die Landwirtschaft, *"De re rustica"*, sowie aus der Kenntnis römischer Kaiservillen wie der Villa Tivoli entwickelt. Allen diesen Villen lag eine vielteilige und vielgestaltige Anlage zugrunde, die in mehr oder minder verbundenen Bau- und Gartenelementen eine große Bandbreite an Nutzungsmöglichkeiten zuließ.[52] Vor diesem Hintergrund gewinnt die Zeichnung B.P.R. 2(1)

[49] Rosenthal 1985, 31-37; Henssler 1993, 77-93 und 1996, 36-38.

[50] Warnke 1985, 13.

[51] Foster 1967-68, 307-312.

[52] Im eigentlichen Villenbau gab es neben den Repräsentationsräumen auch Privatgemächer, die oft als Sommer- und Winterappartements in unterschiedlichen Palastflügeln untergebracht waren. Wandelhallen und kunstvoll angelegte Gärten dienten der Zerstreuung und den lustvollen Spaziergängen. Vor dem Haus lagen Pferdeställe. Dem körperlichen Wohlbefinden dienten des weiteren Badeanlagen. In besinnlichen Stunden konnte man sich in einen kunstvoll ausgestatteten Aussichtspavillon zurückziehen, um sich an der Stille, dem sich wandelnden Tageslicht und den reizvollen Ausblicken zu erfreuen. Für die Tafelfreuden eigneten sich reizvolle Winkel, die mit ihrer Natur- und Architekturkulisse einen besonderen Rahmen schaffen konnten. Um all diesen Bedürfnissen

eine neue Dimension. Der Plan zeigt eine vielgestaltige Anlage und benennt gleichzeitig viele Elemente, die erst aus dem Villenverständnis der Zeit erklärt werden können. Geplant waren Sommer- und Winterappartements (s. die Ausstattung mit kunstvoll gearbeiteten Kaminen) in den Quartos Nuevos und im Palast Karls V. Reizvolle Höfe mit kunstvoll angelegten Teichen dienten dem öffentlichen Zeremoniell des kaiserlichen Mahles als Kulisse, dem beizuwohnen Höflinge und vornehme Standespersonen das Privileg erhielten. Gärten und Gartenhäuser, Bäder, aber auch Stallungen und Wirtschaftsräume waren geplant. Beim sogenannten Peinador de la Reina handelt es sich um einen Aussichtspavillon, der schon seit 1535 mit einem Freskenprogrammm ausgestattet wurde.[53] In einem Aufsatz über die Rezeption der Groteskenmalerei Raffaels in Spanien wies Rosa López Torrijos nach, daß dieser Baukörper schon in den Quellen des 16. Jahrhunderts als *"estufa de las casas reales"* bezeichnet wurde. Ein Bezug zu dem Typus der *Stufa* im Rom des Cinquecento liegt hier nahe.[54]

Bei einer genaueren Betrachtung des Plans B.P.R. 2(1) kann ein eindeutiger Rombezug hergestellt werden. In der Tradition der antiken Kaiservillen und der Renaissancevillen versuchte man die Gesamtanlage in Granada[55] den neuzeitlichen Ansprüchen eines kaiserlichen Hofes anzupassen. Sie sollte in ihrer gesamten Ausdehnung den unterschiedlichen Bedürfnissen eines kaiserlichen Hofes mit dem komplizierten Hofzeremoniell dienen. Der Vergleich mit der Villa Madama in Rom für Papst Leo X. und Kardinal Giulio de'Medici liegt in mancher Hinsicht nahe. Die vielgestaltige und vielteilige Anlage auf einer Anhöhe über der Stadt weist ebenso einen Rundhof auf, auch wenn die architektonische Gestaltung vollkommen anders geartet ist als in Granada. Die angeführten Deutungsversuche verdichten sich zu der Annahme, daß bei der Planung, der Neuorganisation und -Bebauung des Alhambrahügels jemand mitgewirkt haben muß, der über die päpstlichen Projekte

entsprechen zu können, mußte eine große Zahl an Bediensteten, Unterbringungsmöglichkeiten und Wirtschaftsräumen hinzukommen. Für die seelische Erbauung war nicht zuletzt ein Tempel bzw. eine Palastkapelle vorhanden.

[53] Hier verweise ich auf die Aufsätze von Henssler und Blázquez Mateos in diesem Heft, 36-54, bzw. 55-66.

[54] López Torrijos 1987, 171.

[55] Eine genaue, moderne Bauaufnahme der bestehenden Anlage ist ein dringendes Desiderat der Forschung, um über die Maßangaben, Verhältnisse und Proportionen endgültige Aussagen treffen zu können.

in Rom und speziell den Romplan Leos X. und die Villa Madama bestens unterrichtet gewesen sein mußte.

Baldassare Castiglione wurde am 19. Juli 1524 zum päpstlichen Nuntius in Spanien ernannt, im März 1525 gelangte er nach Madrid und folgte bis zu seinem Tode dem Hof Karls V. So gelangte er am 24. April 1526 nach Granada, wo er einen letzten Brief am 7. Dezember 1526 schrieb. Seine Freundschaft und Zusammenarbeit mit Raffael ist mittlerweile von der Forschung genauer bestimmt worden. Castigliones Verhältnis zu den bildenden Künsten wird nicht nur im *"Il Cortegiano"* demonstriert, auch die Abfassung des Memorandums für den Romplan Leos X.,[56] sowie die Kenntnis der Beschreibung der Villa Madama durch Raffael[57] machen ihn zu einem Kenner der ehrgeizigen Papstprojekte im Rom in den ersten zwei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Hatte schon Carl Justi[58] auf den möglichen Einfluß Castigliones in der Planung des Palastes Karls V. hingewiesen[59], so widersprach Rosenthal[60] mit dem Hinweis auf die unterstellte Verbannung des päpstlichen Botschafters vom Hof. Dies soll geschehen sein, als der Bischof von Zamora trotz päpstlichen Einspruchs hingerichtet wurde. Das Verhältnis Castigliones zum Kaiser muß jedoch weitaus differenzierter betrachtet werden. Castiglione hatte schon an Karls Krönung zum römischen König in Aachen teilgenommen. Seine Papsttreue war keinesfalls so eindeutig, schickte sogar Papst Clemens VII. ihm 1525 den Kardinal Giovanni Salviati hinterher, *"eine für Castiglione als offiziellen Nuntius bedrückende Tatsache"*.[61] Gerade nach dem Sacco di Roma zeigte sich die ambivalente Stellung Castigliones, dem der Papst sogar vorwarf, von den Plänen der Plünderung Roms gewußt und ihn vorsätzlich nicht unterrichtet zu haben. Nur durch diplomatisches Geschick gelang es Castiglione, den Papst von seiner Treue zu überzeugen. Bis zu seinem Tod aber fand der Italiener auch hohe Anerkennung beim Kaiser. Als Karl an dem Begräbnis Castigliones am 7. Februar 1529 in To-

[56] Günther 1988, 320.

[57] Frommel 1987, 311.

[58] Justi 1908, I, 231.

[59] Erneut aufgegriffen wurde diese These bei Georges Loukomski: The Palace of Charles V at Granada; in: The Burlington Magazine 84, 1944, 123 und Tafuri 1992, 289-291.

[60] Rosenthal 1985, 10/11.

[61] Loos 1955, 46/47.

ledo teilnahm, soll er geäußert haben: *"Ich sage Euch, da ist einer der besten Cavaliere der Welt gestorben"*.[62]

Als Castiglione nun nach Granada kam und die Alhambra aufsuchte, muß er erkannt haben, was für eine günstige Ausgangslage der kaiserliche Bauherr vorfand, um sich in diesem Kontext eine einzigartige und prachtvolle "Palastvilla" errichten zu lassen. Damit konnte ein Herrschaftsbau geschaffen werden, der Zeugnis ablegt für die Bedeutung der Stadt Granada, der spanischen Königreiche und Karls Imperium. Vor diesem Hintergrund ist die alleinige Autorenschaft des Palastes durch den ausführenden Baumeister Pedro Machuca[63] neu zu diskutieren.

[62] Justi 1908, I, 231.

[63] Nicht unerwähnt soll bleiben, daß Machuca als Dekorationsmaler in Rom tätig war.

Resumen español: El artículo se propone a analizar uno de los tres dibujos arquitectónicos que se realizaron durante las obras del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. La planta muestra al palacio en el contexto de las obras nazaríes combinando así los edificios antiguos con las partes en construcción. El excepcional dibujo no sólo llama la atención por su formato, cotas y notas explicativas, sino que además se presenta con múltiples formas de variados elementos. Tipológicamente no se encuentra traza comparable en la historia del dibujo arquitectónico en el siglo XVI.

La autora relaciona esta planta con los proyectos del Papa León X en Roma, especialmente con los dibujos realizados por el círculo de los Sangallo-Peruzzi en relación al ambicioso proyecto de trazar el plano de la antigua Roma. Por otro lado hay claras relaciones con el proyecto de la Villa Madama de Rafael en Roma. Este fue pensado como una villa suburbana con clara impronta de una villa de la Roma imperial, como se recoge en la carta que Rafael dirige probablemente a su amigo Baldassare Castiglione. El complejo responde a las múltiples necesidades de una corte papal a la vez que responde a las usanzas de las villas imperiales como la villa Tivoli o las descripciones en las epístolas de Plinio el Jóven. Baldassare Castiglione, núncio apostólico en la corte de Carlos V, pudo ser el transmisor de estos proyectos papales. El emperador quería crear una casa real nueva que respondiera a las necesidades de una corte imperial de carácter humanista. Con el transfondo de estas experiencias artísticas en Roma pudo haberle buscado una nueva interpretación al complejo de la Alhambra conectando la casa real vieja con la nueva. En este contexto se encuadra la planta que hoy se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

IDEOLOGIE AUS STEIN:
DER PALAST KARLS V. AUF DER ALHAMBRA

Rainer Henssler, Bad Breisig

Karl I. von Spanien, als Kaiser Karl V., ließ sich in Granada einen Palast erbauen, der in vieler Hinsicht einmalig ist.[1] Die Anlage war wohl das bedeutendste und umfangreichste Bauprojekt seiner Regierungszeit und hätte - wären die Pläne vollständig verwirklicht worden - in ganz Europa nur wenig Vergleichbares gefunden. In seinen Testamenten, die meist zu Beginn einer seiner unzähligen großen Reisen verfaßt wurden, läßt sich 1522 erstmals der Wunsch des Kaisers nachweisen, in Granada beigesetzt zu werden.[2] Er folgte hier dem Beispiel der Katholischen Könige, die 1504 ihre in Toledo bereits seit 1476 im Bau befindliche Grabeskirche zugunsten der Capilla Real, eines Neubaues neben der damals als Kathedrale dienenden Freitagsmoschee in Granada, aufgegeben hatten. Auch Karls Vater Philipp fand dort seine letzte Ruhestätte.

1526 hielt sich der Kaiser nach der Hochzeit mit Isabella von Portugal, die in Sevilla stattgefunden hatte, für ein halbes Jahr in Granada auf. Sein Hof residierte auf der Alhambra, die bis 1492 Residenzstadt der herrschenden nasridischen Dynastie gewesen war und danach in ihren Mauern die neuen christlichen Herren der Stadt schützte. Die Katholischen Könige integrierten die Paläste der Besiegten in ihr Netz von Residenzbauten und beließen die filigrane Architektur weitgehend unverändert, ja sie wurde sogar mit erheblichem Aufwand konserviert. Für den kaiserlichen Hof und sein großes Gefolge waren die Unterbringungsmöglichkeiten kaum ausreichend,[3] und der Herrscher gab daher eine Erweiterung in Auftrag, die in zwei Stufen erfolgte. 1527-1533

[1] Grundlegend zum Thema ist die 1985 erschienene Monografie von Earl Rosenthal mit umfangreicher Quellenedition und Literaturverzeichnis. Danach sind v.a. die Aufsätze von Tafuri zu nennen, in denen Rosenthals Grundthese (es habe ein Konflikt zwischen Hof und dem lokalen Bauherrn Mendoza bestanden, der für die "Fehler" an dem Renaissancebau verantwortlich sei) kritisiert wird. Tafuri sieht im Gegenteil eine bewußte Veränderung der italienischen Vorbilder unter Verarbeitung spanischer Traditionen. Im folgenden können bei den Literaturangaben nur die notwendigsten Titel genannt werden.

wurde zwischen Löwen- und Comareshof ein Flügel mit L-förmigen Grundriß errichtet, wodurch zwei neue Innenhöfe entstanden (fig. 5). Diesen neuen Wohnflügel verband man mit den benachbarten Palastbädern, die selbst so umgestaltet wurden, daß sie mitteleuropäischen Badegewohnheiten genügten.[4] Umfangreiche Veränderungen fanden außerdem im Bereich des Mexuar statt. Die pragmatischen, oft unter Verwendung von Spolien durchgeführten Umbauten hatten zum Ziel, möglichst rasch das Raumangebot der Residenz zu erweitern, was umgekehrt den Schluß zuläßt, daß ein baldiger erneuter Aufenthalt des Kaisers vorgesehen war.

In einer zweiten Bauphase sollte dann südlich der vorhandenen Paläste ein enormer Neubaukomplex errichtet werden. Dessen Kern bildete ein Vierflügelbau um einen runden Innenhof mit oktogonaler Palastkapelle in der Nordostecke. Im Westen und im Süden sahen die 1526/27 begonnenen Planungen jeweils einen Vorhof vor, im Osten sollten in einem Querflügel die Palastküchen untergebracht werden. Baubeginn war 1533. Von dem ehrgeizigen Projekt wurde nur der zweigeschossige Kernbau selbst verwirklicht. Außer den Fassaden stammen ansonsten nur der Rohbau und Teile des Innenhofes aus dem 16. Jahrhundert; beinahe alle Innenräume ebenso wie sämtliche Dächer wurden erst in unserem Jahrhundert fertiggestellt. Von den geplanten Vorhöfen wurde nichts umgesetzt. Zwei kleinere Bauten an der neuen Hauptverbindungsstraße zwischen Stadt und Alhambra wurden dagegen Wirklichkeit: das Granatapfeltor *(Puerta de las Granadas)* sowie der Karlsbrunnen *(Pilar de Carlos V)*.

Auch diese zweite Bauphase respektiert die vorhandene Bebauung, ist also als Erweiterung anzusprechen. Sie unterscheidet sich allerdings grundsätzlich von der ersten Erweiterung durch die strenge Geometrie des Entwurfes und durch die konsequente Umsetzung in die Formensprache der Renaissance. Auffallend ist, daß sich die Bemühungen seit den 1540er Jahren dort auf die Fassadengestaltung und deren Dekoration konzentrierten, der Innenausbau aber mit wenigen Ausnahmen nicht über den Rohbau hinaus kam. Immer weniger wichtig war die Vergrößerung

[2] Vgl. Menéndez Pidal 1966, 36.

[3] Gallego Morell 1974.

[4] Eschenfelder hat vorgeschlagen in den späteren, ungewöhnlich großen Bädern von Fontainebleau eine Reaktion auf die Granadiner Umbauten zu sehen. Vgl. Eschenfelder 1992.

des Raumangebotes, immer größere Bedeutung erhielt das Vorhaben, der Residenz eine repräsentative Außenfassade zu geben. Ob damals abzusehen war, daß sich der kaiserliche Hof niemals mehr nach Granada begeben würde, scheint zweifelhaft.

Zum Bildprogramm der Bauskulptur[5]: In der Forschung wurde mehrfach auf den großen Symbolgehalt der dem Entwurf zugrundeliegenden geometrischen Grundformen, Quadrat, Kreis und Oktogon, verwiesen, die sich als Metaphern für den universalen kaiserlichen Herrschaftsanspruch auf den Erdkreis lesen lassen.[6] Ebenso läßt sich eine enge Verwandtschaft in Größe und Aufbau der Palastkapelle mit der Pfalzkapelle Karls des Großen in Aachen feststellen. Dort fand nach der Wahl eines neuen Kaisers traditionell dessen Krönung zum Römischen König statt; auch Karl V. hatte 1519 dort die Römische Krone empfangen.

Was für die Architektur im Ganzen gilt, ist auch in der Bauplastik der Fassaden nachweisbar, die weitgehend einheitlich aufgebaut sind: ein eher schmuckloses und massig wirkendes, mit Polsterquadern rustiziertes Erdgeschoß kontrastiert mit einem aufwendig gegliederten und reich mit Bauskulptur geschmückten Piano Nobile. Im plastischen Dekor werden zwei Motive variiert: Zum einen das kaiserliche Emblem, die Säulen des Herkules mit seinem Motto, das durchweg in der französischen Fassung *(PLVS OVLTRE)* wiedergegeben ist. Zum anderen das Wappen des burgundischen Ordens vom Goldenen Vlies, dessen Großmeister der Kaiser war (Andreaskreuz, Schlageisen und Feuerstein). Allgemeine Herrscherattribute wie Adler- und Löwendarstellungen sowie Fruchtgirlanden ergänzen diese Motive. Die Fenstergiebel im Obergeschoß schmücken abwechselnd entweder große, vollplastisch gearbeitete Granatäpfel oder drei Urnen, die von Fruchtkörbe tragenden Genien begleitet werden.

Im Gegensatz zu dieser weitgehend einheitlichen Gestaltung aller Fassadenfronten folgen die Portale in Größe und

[5] Zur Ikonografie: Angulo Iñiguez 1952, 74-80; Sebastián López 1978, 62-65; Barghahn 1985, Bd. 1, 31-42; Rosenthal 1985, bes. 236-264; Rosenthal 1988; Henssler [1996] und - hier allerdings noch nicht verarbeitet: Wohlfeil 1996 (Für diesen Hinweis danke ich Cristina María Stiglmayr).

[6] Vgl. vorherige Anmerkung und auch Brentjes 1987 und Tafuri 1987.

Aufbau einer hierarchischen Abfolge. Das dreiachsige, als Mittelrisalit errichtete Westportal dominiert die Westfassade und definiert sich so eindeutig als Hauptportal. Auch das Südportal setzt sich als Risalit von der Fassade ab, bleibt aber in der Breite und mit nur einem Zugang deutlich hinter dem Westportal zurück. In der Mitte der Ostfassade liegt ein weiterer Zugang, der allerdings der Fassadengliederung untergeordnet bleibt und den einfachsten Aufbau und Dekor aufweist. Ein Nordportal fehlt, da dort eine direkte Verbindung zum Comareshof besteht.

Am Südportal rahmen den Zugang Giebel und Pilaster, die ihrerseits von Halbsäulenpaaren auf Piedestalen eingefaßt sind. An die Piedestale schließen außen Postamente an, auf denen je eine Löwenfigur ruht. Im Obergeschoß nimmt ein venezianisches Fenster die gesamte Breite zwischen den äußeren Doppelhalbsäulen ein. Die Bauplastik des Portales besteht im Erdgeschoß aus mehreren Halbreliefs: im Tympanon eine Abundantia mit Fruchtkorb und Ährenbündel, in den Zwickeln darüber Viktorien, die durch ihre Attribute Öl- und Palmzweig als Pax und Viktoria genauer zu benennen sind und denen jeweils ein Genius den Siegeskranz reicht. Die 1539 fertiggestellten Piedestalreliefs zeigen Trophäen, die sich deutlich voneinander unterscheiden: Innen sind es zeitgenössische Waffen, die um eine Kanone gruppiert sind, bei den Reliefs der Postamente handelt es sich dagegen um Darstellungen antiker Rüstungen und Waffen. Diese Unterscheidung setzt sich an den Schmalseiten fort: außen gruppieren sich antikisierende Waffen um einen Brustpanzer, innen flankieren zwei maurische Schilde, *Adargas*, den Zugang. Auf ihnen ist in arabischer Schrift das Nasridenmotto eingraviert, *"Es gibt keinen Sieger außer Gott"*. Auch unter den Waffen, die auf der Vorderseite um die Kanone gruppiert sind, finden sich mehrere *Adargas*, dort zusammen mit den typischen westislamischen Schwertern mit gerader Klinge und nach unten gebogener Parierstange.[7] Heute nur noch schwer zu erkennen ist die über die Kanone gebreitete Osmanische Fahne mit drei Halbmonden (fig. 6).

Die Reliefs des zehn Jahre später vollendeten Obergeschosses zeigen an den Piedestalen Neptun, wie er in seinem von vier Pferden gezogenen Wagen über das aufgewühlte Meer zieht. Der Meeresgott wird einmal allein, einmal zusammen mit seiner Ge-

[7] Im Gegensatz zu den osmanischen Krummschwertern waren im westislamischen Bereich gerade, doppelschneidige Klingen mit relativ langer, zur Klinge hin stark gebogener Parierstange verbreitet. Vgl. Jacob 1985, 39-48 und Nicolle 1981, 64-66.

mahlin Amphitrite wiedergegeben. Auch die Wangen des venezianischen Fensters sind reliefiert, dort reitet Triton, der Sohn des Meeresgottes, und ein weiterer Genius auf einem Meerungeheuer. Dreiviertelreliefs schmücken die oberen Fensterzwickel: links ein Engel, der dem Betrachter eine Schrifttafel entgegenhält, eine Allegorie des Ruhmes, rechts eine ähnliche Figur, die gerade zu schreiben ansetzt, eine Darstellung der Historia.[8] Der Baudekor gibt dem Portal einen triumphalen Charakter, Viktorien, Abundantia, Fama und Historia feiern den inschriftlich genannten Bauherrn, den IMP[PERATOR] CAES[AR] KAR[OLUS].

Schon Gómez-Moreno hat die Neptundarstellungen als Verweis auf die kaiserliche Herrschaft über die Meere interpretiert.[9] Dies könnte sich natürlich auf die amerikanischen Kolonien beziehen. Die Trophäen legen allerdings nahe, daß konkret auf den Kampf zwischen Habsburg und den Osmanen um die Vorherrschaft im westlichen Mittelmeer angespielt wird.

Das bedeutendste Ereignis dieser Auseinandersetzung war der Konflikt um Tunis. Die Stadt war 1534 von Chaireddin Barbarossa erobert worden, vormals ein Korsar, der von Algier aus seine Kaperzüge unternahm. Schon lange der Hohen Pforte tributpflichtig, wurde er 1533 von Süleyman dem Prächtigen zum Großadmiral der osmanischen Flotte ernannt. Ausgestattet mit enormen Geldmitteln war es Chairreddin gelungen, in kurzer Zeit die Zahl der Schiffe zu verdreifachen.[10] Mit der Einnahme von Tunis waren nun unmittelbar die nahen Küsten Italiens bedroht. Die Lage war durch die insgeheime Annäherung Frankreichs an die Hohe Pforte zusätzlich verschärft worden. Dem bisherigen Herrscher von Tunis, dem Hafsiden Muley Hassan, gelang die Flucht, und er wandte sich hilfesuchend an den Kaiser, mit dem ein Beistandsabkommen bestand. In aller Stille wurde in Spanien und Italien eine gewaltige Flotte zusammengezogen, die ein etwa 40 000 Mann starkes Heer übersetzte. Darunter befanden sich viele Mitglieder des spanischen und portugiesischen Hochadels und auch der Kaiser selbst, der erstmals persönlich an einem Feldzug teilnahm. Dem weit überlegenen Heer gelang die Wiedereinnahme der Stadt, Muley Hassan blieb

[8] Zur Identifizierung der beiden Figuren vgl. Rosenthal 1985, 87 und 260.

bis 1550 Herr von Tunis, eine spanische Besatzung hielt die den Hafen beherrschende Festung La Goletta noch bis 1574. Chaireddin Barbarossa entkam allerdings, Flottenausbau wie Kaperfahrten gingen in kaum vermindertem Umfang weiter, und auch der 1541 unternommene Versuch, ihn aus Algier zu vertreiben, schlug fehl.

Militärisch war das Tunisunternehmen also nur teilweise erfolgreich, wichtig aber waren die propagandistischen Möglichkeiten, die sich aus der geglückten Eroberung ergaben. Indirekt galt der Angriff auch Frankreich, das sich auf der Suche nach Verbündeten gegen die Großmacht Habsburg immer mehr dem Osmanischen Reich annäherte; in Tunis gefundene Dokumente und zurückgelassene Waffen aus französischer Produktion belegten die damals noch geheime Zusammenarbeit. Auch historische Parallelen lagen auf der Hand. Tunis war 1270 Ziel eines Kreuzfahrerheeres gewesen, damals geführt vom französischen König, des später heilig gesprochenen Ludwig IX. Was seinerzeit aufgrund von Seuchen scheiterte, die das Heer dezimierten - unter den Opfern war auch Ludwig IX. -, gelang nun den Kaiserlichen. Mehr noch: Stellte sich damals Frankreich an die Spitze im Kampf gegen die Ungläubigen, paktierte nun der Allerchristlichste König mit ihnen! Eine zweite historische Parallele wurde zum Fall Karthagos gezogen, dessen Ruinen in unmittelbarer Nachbarschaft von Tunis liegen. In der sich dem Feldzug anschließenden Reise, oder besser dem Triumphzug Karls V. durch Italien, wurde dieser als neuer Scipio gefeiert.

Vor diesem Hintergrund betrachtet, transportieren die Reliefs des Südportales in ihrer Gegenüberstellung von antiken mit zeitgenössischen Trophäen nicht nur einen allgemeinen Bezug, sondern eine durchaus konkrete Botschaft. Auch hier wird ein Vergleich zwischen der römischen Eroberung Karthagos und dem Fall von Tunis gezogen, letzteres symbolisiert durch die osmanischen Fahne. Mehr noch, durch den konkreten Verweis auf die von den Katholischen Königen 1492 besiegte Nasridendynastie wird die Eroberung von Tunis mit der von Granada in Verbindung gebracht. Karl V. wird als derjenige beschrieben, der die Politik sei-

[9] Gómez-Moreno Gonzalez 1885, 217. Die Wiedergabe von Amphitrite und Triton könnten eine Anspielung auf Isabella von Portugal und den Thronfolger Philipp sein.

[10] Riesterer 1985. Zu Tunis Hess 1978, 72-73 und Duchhardt 1984.

ner Vorgänger fortsetzt[11] und selbst die größten Triumphe des Römischen Reiches wiederholt.

Diese Interpretation liegt umso näher, da der Tunisfeldzug auch in den 1537-43 von Alexander Mayner und Julio Alquiles geschaffenen Fresken im sogenannten Frisierturm der Königin, dem *Peinador de la Reina*, ausführlich dargestellt ist.[12] Es handelt sich um zwei kleine Räume, die im Rahmen der ersten Erweiterung durch Aufstockung eines aus dem 14. Jahrhundert stammenden Turmes entstanden. Der heutige Name *Peinador* oder *Tocador de la Reina* geht wohl auf den Aufenthalt Philipps IV zurück; im 16. Jahrhundert wurde er noch *Torre de la Estufa*, Ofenturm, genannt, da er mit Heißluft beheizbar war.[13] Die Fresken sind allerdings nur noch fragmentarisch vorhanden und durch unzählige Graffiti beschädigt, mit denen sich Touristen im 19. Jahrhundert dort verewigt haben.

Im größeren Vorraum werden in acht detailreichen Bildern die einzelnen Phasen des Feldzuges wiedergegeben. Sie zeigen die Ausfahrt der Flotte aus Cagliari, die Überfahrt und die Landung bei Tunis. Im vierten Fresko[14] werden die wichtigsten Ereignisse des Feldzuges zusammengefaßt. Es folgen zwei weitere Darstellungen, die Szenen daraus variieren und ausschnitthaft wiederholen, wobei Tunis und die Ruinen von Karthago gleichwertig dargestellt sind. Der Kreis schließt sich mit der Rückfahrt und der Ankunft der Flotte auf Sizilien im Hafen von Trapani. Der benachbarte kleinere Raum war ursprünglich die Laterne des Vorgängerbaus, in die eine Decke eingezogen und mit einer schmalen Galerie umgeben wurde. Dort sind an den Außenwänden noch Reste der Bemalung vorhanden, die aus sechs beinahe lebensgroßen Tugenddarstellungen bestand.[15] Im Innern zeigen kleine, durch Rahmen abgegrenzte Bildfelder auf jeder Seite eine Szene aus dem

[11] Vor allem Kastilien hatte nach 1497 versucht, seine Expansion über die Straße von Gibraltar hinweg auch im Maghreb weiterzuführen. Vgl. Hess 1978, 11-44.

[12] Zum Peinador: Gómez Moreno Martínez 1918; Torres Balbás 1931; López Torrijos 1986 und 1987. Eine ganz andere Interpretation legt Blázquez Mateos in diesem Band vor.

Phaethonmythos, die jeweils von Götterdarstellungen flankiert wird. Eine Ausnahme bildet der bogenförmige Durchgang zum Vorraum, wo statt der Götter Putti zu sehen sind, die Tafeln oder nach anderer Lesart Spiegel in Händen halten. Ihre Attribute, Öl- und Palmenzweig, definieren sie als eine weitere Darstellung von Pax und Victoria. Die restlichen Wandflächen überziehen aufwendige Grotesken.

Die Phaethonsage war dank der weiten Verbreitung der Metamorphosen von Ovid allgemein geläufig. Erasmus verweist in seiner Karl V. gewidmeten *Institutio Principis Christiani* auf ihre große Eignung für die Erziehung eines Fürsten.[16] Die Sage warne vor Selbstüberheblichkeit, Furcht und Selbstüberschätzung und appelliere daran, stets seine Taten selbstkritisch zu hinterfragen. Im Peinador wird dies durch die Spiegel ausgedrückt, die von den Siegesgenien dem Betrachter entgegengehalten werden. Der Bezug zu den Szenen des Tunisfeldzuges wird somit hergestellt. Es ist die Forderung an den Herrscher, gerade angesichts eines Sieges selbstkritisch seine Taten zu hinterfragen. Dies wird durch die Tugenddarstellungen unterstrichen; sechs der Kardinaltugenden sind wiedergegeben, die Fortitudo, während des Feldzuges unter Beweis gestellt, fehlt.

Petrarca vergleicht in seiner *Africa* (1338/43) die Vernichtung der karthagischen Flotte im Hafen der Stadt (146 v. Chr.) mit dem durch Phaethon verursachten Weltenbrand.[17] Dieser direkte Bezug zu Tunis legt eine andere Interpretation nahe, zumal sich in der Panegyrik häufig die Überhöhung Karls als sonnengleich finden läßt.[18] *"Quod in celis sol hoc in terra Caesar est"*,[19] so wie Phaethon die göttliche Ordnung herausfordert und unterliegt, ist jeder Versuch, sich gegen den Weltenherrscher zu

[13] López Torrijos 1987, S. 172

[14] Als Vorlage diente ein wahrscheinlich Vermeyen zuzuschreibendes Ölbild. Der Maler hatte den Feldzug begleitet, um als Chronist die Ereignisse festzuhalten. Vgl. Horn, Bd. I, 29.

[15] Identifizierung nach Gómez Moreno Martínez 1918.

[16] Erasmus von Rotterdam 1968, 54.

[17] Es handelt sich um die Verse 1068-1080 im 8. Buch. Vgl. Jacoby 1971, 87. Text bei Henssler [1996], Anm. 72.

[18] Dazu: Checa Cremades 1987, 171-175; Seibt 1992, 9-11.

stellen, zum Scheitern verurteilt. Die moralisierende Auslegung war sicher geläufiger. Aber ist in einem eher intimen Bereich, an einem Ort des Rückzugs und der Besinnung, nicht ein solcher Inhalt wahrscheinlicher? Hier muß die Frage nach den Raumstrukturen und den möglichen Raumfunktionen gestellt werden (vgl. fig. 5).[20] Der nasridische Thronsaal im Comaresturm dürfte weiterhin als Empfangssaal gedient haben. Dies ist durch den ausdrücklichen Wunsch des Kaiser nach dessen direkter Anbindung an den neuen Wohnflügel naheliegend, welche durch eine offene Galerie hergestellt wurde. Diese mündet in den Eckraum des Neubaus, nördlich schließt sich dessen größter Raum an. Beide haben repräsentative kassettierte Holzdecken mit Inschriften, die auf den Bauherrn verweisen. Im östlich folgenden Flügel liegt eine Flucht von vier kleineren Zimmern, das erste davon fensterlos und mit einem Kamin ausgestattet. Beides deutet darauf hin, daß hier das kaiserliche Schlafgemach vorgesehen war. Der große Raum könnte dann als *Aposento*, Arbeits- und (privates) Empfangszimmer des Kaisers, gedient haben, der Eckraum als die zugehörige Antecamara. Dies untermauert ein Detail im Grundriß, der dem Kaiser zur Prüfung vorgelegt wurde: Dort ist ein kurzer Korridor eingezeichnet, der das Aposento direkt mit dem hier als Schlafgemach definierten Raum unter Umgehung der Antecamara verbindet. Dies ergibt eigentlich nur dann einen Sinn, wenn man von einer hier verlaufenden Grenzlinie der Zugänglichkeit ausgeht. Antecamara und Aposento sollten einem größeren Kreis zugänglich sein, waren öffentlichere Räume als das Schlafgemach. Der Peinador liegt, da er zweifach mit dem Neubau verbunden wurde, in einer Übergangsszone. Eine zur Stadt hin offene Galerie verbindet ihn mit der "öffentlichen" Antecamara, ein heute zerstörter Korridor mit dem "privateren" Wohntrakt. Durch diese zweifache Verbindung wird der *Peinador* zu einem Durchgangszimmer, das - so legt die moderne Heizungsanlage nahe - auch für ein längeres Verbleiben vorgesehen war. Der Peinador war - zumindest bis zur Fertigstellung des großen Palastneubaus - kein abgelegener und verschwiegener Ort, sein Programm richtete sich zumindest an den engeren Hofkreis - hätte sich an ihn gerichtet, da sich der Hof ja niemals dort aufhalten sollte.

Kehren wir zum Palastneubau zurück. Sein Westportal stammt nur im Erdgeschoß aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der Dekor wurde in den 1550er und 1560er Jahren geschaffen. Das

[19] Inschrift einer Medaille vom 1541, vgl. Brandi 1937, 423.

Obergeschoß blieb zunächst unvollendet. Der Grund war der vollständige Zusammenbruch der Finanzierung nach dem Moriskenaufstand von 1568. Bis dahin wurden die Arbeiten überwiegend aus einem Sondertribut finanziert, den die Morisken seit dem Aufenthalt des Kaisers 1526 an die Krone abführten. Dadurch verhinderten sie lange die Ratifizierung eines kaiserlichen Ediktes, das alle noch auf islamische Zeit zurückgehenden Traditionen verbot und den Verlust ihrer kulturellen Identität bedeutet hätte.[21] Die Inkraftsetzung eines solchen Ediktes unter Philipp II. war dann der Anlaß für die Erhebung. Erst Ende des Jahrhunderts waren wieder Mittel vorhanden, um zumindest das Portalobergeschoß zu vollenden.

Mit seinem dreiachsigen Aufbau folgt das Westportal dem Triumphbogenschema. Wie am Südportal umziehen Reliefplatten die Piedestale der vier Doppelsäulen. Ähnlich auch die Anordnung der Viktorien über dem zentralen Giebel, die hier vollplastisch gearbeitet wurden und jeweils einen Granatapfel in der Hand halten. Die Ikonografie des Dekors bleibt in vielen Punkten rätselhaft.[22] Wahrscheinlich entsprach das Portal wegen der späten und

[20] Ausführlicher zu den Raumfunktionen: Rosenthal 1985, 31-35 und Henssler 1993, 71-93.

[21] Rosenthal 1985, 51-56; Ladero Quesada 1989, 300-305; Caro Baroja 1991, 48-53.

[22] Große Medaillons über den Seiteneingängen zeigen eine Gruppe von drei Reitern, die von einem Hund und einem Fußsoldaten begleitet werden. Zwar lassen sich auch hier Bezüge herstellen, etwa als Verweis auf die hundert Lanzenreiter der Alhambra, wie es Rosenthal vorschlägt (Rosenthal 1985, 263). Unstimmig bleiben allerdings die Hundedarstellung sowie die Wiedergabe eines Baumstumpfes, der einen seitlichen Neuaustrieb aufweist. Dies läßt eher an eine Jagdszene denken. Insgesamt fallen die beiden Medaillons aus dem triumphalen Charakter des Portales heraus. Eine Erklärung ist deren späte, erst in den 60er Jahren liegende Fertigstellung, also schon nach dem Tod des Kaisers. Dies könnte den mehr dekorativen Charakter erklären. Vielleicht handelt es sich auch um bewußte Anspielungen an das Jenseits. Der Hund kann als Metapher des Übergangs vom Diesseits zum Jenseits gelesen werden, ebenso könnte der abgesägte (Lebens-) Baum in eine solche Richtung interpretiert werden, der Seitentrieb als Verweis auf den Sohn und Nachfolger Philipp II. Rätselhaft bleiben die Medaillons in den Tympana, die im Fall der Seitenportale zwei Köpfe im Profil, beim Hauptportal eine (stark zerstörte) Frontalansicht zeigen und

schleppenden Vollendung nicht den ursprünglichen Plänen Machucas. Daher möchte ich mich hier auf die Piedestalreliefs beschränken, die zwischen 1550 und 1553, also noch relativ früh, vollendet wurden.

Die beiden äußeren Reliefs zeigen auf der Frontseite je eine Schlachtdarstellung mit einer Vielzahl von Kampfszenen. Das zentrale Motiv bildet eine Dreiergruppe: ein Reiter auf einem sich bäumenden Pferd, das im Begriff ist, einen am Boden liegenden und sich verzweifelt schützenden Gegner zu zermalmen. Ein zweiter Kontrahent aber hat die Zügel des Pferdes ergriffen und holt gerade mit dem Dolch zum Stoß aus. Davon unbeeindruckt blickt ihn der Reiter an, dessen Darstellung - obwohl er beinahe wehrlos erscheint und nur mit einem Streitkolben bewaffnet ist - dennoch keinen Zweifel über den Ausgang des Duells zuläßt. Der Reiter wird heute als Darstellung des Kaisers in der Schlacht von Mühlberg identifiziert, in der 1547 der protestantische Schmalkaldische Bund entscheidend geschlagen worden war.[23] Letztlich bleibt es zweitrangig, auf welche reale Schlacht sich die Darstellungen beziehen, die Botschaft ist die der unbesiegbaren Majestas des Herrschers. Wichtig ist das Moment des Angegriffenwerdens: Der Kaiser ist siegreicher Verteidiger, kein triumphierender Angreifer. Das Motiv des Reiters auf einem sich bäumenden Pferd über einem Gestrauchelten wird vierfach an den Schmalseiten der Piedestale wiederholt. Die Reiterfigur ist nun allerdings Triumphator, mit einer Lanze bewaffnet und schützendem Schild, das den habsburgischen Doppeladler trägt. In einem Fall sind die Gesichtszüge des Reiters noch erkennbar: wieder handelt es sich um ein Kaiserporträt, allerdings in deutlich jüngerem Alter. Die Herrscherikonographie, die Giulio Romano in ähnlicher Form bereits 1523/24 ver-

jeweils von Seeschlangen flankiert werden. Ebenfalls unklar muß die Frage bleiben, ob die beiden von Herrera angebrachten Herkulesszenen am Obergeschoß den originären Plänen entsprechen. Das mittlere Wappen ist das Philipps II.

[23] In der Forschung wurde lange an die Schlacht von Pavia gedacht, in der 1525 der französische König in die Gefangenschaft der kaiserlichen Truppen geraten war. Der Reiter wurde entsprechend als Darstellung des Marqués Civita de San Angel gehalten, der den König gefangen setzte. Der Kaiser selbst hielt sich ja in Spanien auf. Vgl. Gómez-Moreno Martínez, 1941, 131.

wendet hatte und die danach zu einem Topos wurde, ist aus antiken Schlachtreliefs abzuleiten.[24]

Die beiden den Haupteingang flankierenden Reliefs zeigen Friedensallegorien (fig. 7): Den Mittelpunkt bildet das kaiserliche Emblem, die Säulen des Herkules mit Erdkugel und Kaiserkrone. Zwei lorbeerbekränzte Viktorien oder Friedensgöttinnen mit Palmzweigen in Händen halten die Säulen umfaßt, zwei Famadarstellungen schweben mit ihren Fanfaren über der Szene. Unten sind über die gesamte Breite abgelegte Waffen, Rüstungen und Fahnen verstreut, die außen von Genien in Brand gesetzt werden. Die Trophäendarstellungen setzen sich an den Piedestalseiten fort, wo Zelte, Standarten und Kanonen ein verlassenes Feldlager andeuten. Auf ein wichtiges Detail des kaiserlichen Emblems hat Rosenthal verwiesen: Die Pole der Erdkugel sind durch Radianten markiert; sie liegt quer, die Säulen des Herkules stehen nicht mehr an der Straße von Gibraltar, sondern an den Polen der Welt.[25] Die Schlachtenbilder und die Friedensallegorien beinhalten eine der wichtigsten programmatischen Aussagen, die im Figurenschmuck des Palastes zu finden ist: der universale, weltumfassende Herrschaftsanspruch des Kaisers, seine Unbesiegbarkeit, und seine Identifizierung als Friedenskaiser. Dies sind primäre Themen der Kaiserpropaganda, die in den unterschiedlichsten Medien verbreitet wurden und über deren Auslegung man heftig debattierte. Es war die ungeheure, halb Europa umfassende Größe des habsburgischen Erbes, die nach seiner Wahl zum Kaiser eine Renaissance dieser real längst verloren geglaubten Universalmacht greifbar werden ließ. Auch die Gleichsetzung der Herrschaft Karls V. mit dem Beginn eines neuen Goldenen Zeitalters war ein weitverbreiteter Topos der Kaiserpropaganda. Seine Herrschaft wurde auch mit mystischen Prophezeiungen vom mächtigen Endzeitherrscher in Zusammenhang gebracht, von dem man glaubte, er werde am Beginn des dritten, des tausendjährigen Reiches erscheinen.[26]

Die am Westportal versinnbildlichte kaiserliche Unbesiegbarkeit und die Erreichung des universellen Friedens werfen

[24] Schlacht an der Milvischen Brücke (312), Fresko in der Sala di Costantino des Vatikanischen Palastes, von Raffael 1517 entworfen und von Giulio Romano vollendet. Vgl. Gombrich 1985, hier 160-161.

[25] Rosenthal 1971, 204-228; Rosenthal 1974, 87-93 und Rosenthal 1985, 257-258.

[26] Vgl. Seibt 1992, 22-28, Reeves 1969, 359-374 und Reeves 1976, 83-135.

auch auf die Ikonographie des Südportals ein neues Licht. Die Abundantia kann genauer als Darstellung des Sternbildes der Jungfrau identifiziert werden. Einerseits auf Maria bezogen, liegt auch ein Bezug zu Astraia, der Göttin der Gerechtigkeit nahe. Sie verließ einst die Welt, wird aber zurückkehren und ein neues Goldenes Zeitalter einleiten, wenn auf Erden Frieden und Einheit wiederhergestellt sein werden.[27]

Sind in der Ikonographie des Südportals noch direkte Verweise auf die Katholischen Könige zu finden, fehlen diese am Hauptportal. Zeigt sich Karl dort noch als Erneuerer des Römischen Reiches und Fortsetzer der spanischen Expansion nach Nordafrika, wird er hier als Weltenherrscher gefeiert. Es stellt sich die Frage, wie die den Viktorien als Attribute beigegeben Granatäpfel zu interpretieren sind. Symbolisieren sie auch hier am Westportal die Eroberung der Stadt?[28]

Die Ikonologie dieser Frucht ist sehr vieldeutig. Seit dem Fall Granadas ergänzt ein Granatapfel das kastilische Wappen. Er hängt an einem Zweig, und seine Schale ist angeschnitten, so daß die Samen sichtbar sind. Auf die große Zahl dieser Samen geht die uralte Verwendung des Granatapfels als Fruchtbarkeitssymbol zurück.[29] Die harte Schale mit den Fruchtkammern, in denen diese eingebettet sind, galt dagegen als Gleichnis der Geschlossenheit und der Einheit.[30] Auch eine Anspielung auf den Salomonischen Tempel ist denkbar, vor dem nach der biblischen Überlieferung zwei Säulen standen, die mit Hunderten von Granatäpfeln geschmückt waren.[31] In der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts

[27] Vgl. Yates 1975, bes. 1-28. Ährenstrauß und entblößter Oberkörper kennzeichnen auch das Sternzeichen der Jungfrau im Fresko Fernando Gallegos in der Universität von Salamanca (14. Jh.).

[28] Rosenthal weist jede andere Auslegung zurück, vgl. Rosenthal 1985, 258.

findet sich die Frucht mehrfach als Marienattribut - dort ist sie als Verweis auf die Auferstehung und die Unsterblichkeit zu verstehen.[32] Das Granatapfelmotiv war auch ein weitverbreitetes Emblem. Der kastilische König Heinrich IV. (1454-1474) verwendete es als Gleichnis der gerechten Herrschaft,[33] und auf dem berühmten Dürerporträt Kaiser Maximilians I. hält Karls Großvater eine solche Frucht in der Hand.[34] Auch der große Gegenspieler Karls V., der französische König Franz I., läßt sich in Fontainebleau mit dem Granatapfel darstellen, das Bild trägt den unmißverständlichen Titel *"L'unité de l'État"*.[35] Die ganze Vielschichtigkeit der Symbolik zeigt besonders anschaulich ein Holzstich von Hans Weidnitz, der anläßlich des Machtantritts des neuen spanischen Königs Karl I. gedruckt wurde. Über dem Porträt des späteren Kaisers ist das Wappen der Königreiche Kastilien und Aragón mit den Emblemen der Katholischen Könige zu sehen, daneben zwei Füllhörner, aus denen jeweils ein Granatapfelzweig herauswächst, der mit dem anderen verknotet ist. Füllhorn wie Granatapfel, beides Symbole des Überflusses und der Fruchtbarkeit, werden hier als allegorische Überhöhung der Herrschaft verwendet. Gleichzeitig würde ein zeitgenössischer Betrachter die Eroberung Granadas assoziieren. Schließlich klingt in der Verknüpfung der Zweige zu einem Knoten auch der Sinngehalt der Einheit an, Hinweis auf die Verbindung der beiden Reiche unter den Katholischen Königen. Abgesehen von den Fällen, wo der Granatapfel am Zweig in seiner heraldischen Form wiedergegeben wurde,[36] sind besonders die unzähligen Ein-

[29] Vgl. Muthmann 1982.

[30] Diese Symbolik wird oftmals stellvertretend für die Kirche verwendet, in der alle Gläubigen versammelt sind, vgl. Engemann 1983. In Granada liegt eine solche Interpretation als Synonym der religiösen Einheit ebenfalls nahe, da durch die der Eroberung sich anschließenden Edikte zumindest Kastilien in religiöser Hinsicht "geeinigt" wurde. Vgl. dazu Pérez 1989 (Ferdinand), 201-259.

[31] Vgl. Engemann 1983, 706.

[32] Dutilh 1970.

[33] Vgl. Henkel und Schöne 1967, 233-234.

[34] Dürers Kaiserporträt von 1516 zeigt Maximilian mit einem geöffneten Granatapfel in der Hand. Die Frucht taucht mehrfach in seinen Stundenbüchern auf, außerdem auch am Triumphwagen und der Triumphpforte Dürers. Vgl. Panofsky 1945, Bd. 1, 178.

zelfrüchte an den Fassaden und auch die riesigen Plastiken am Granatapfeltor als allgemein zu verstehende Herrschaftsattribute zu interpretieren: Verweis auf die staatliche Einheit der spanischen Teilreiche unter der neuen Dynastie, auf die Einheit der Christenheit unter der kaiserlichen Universalmacht und Glorifizierung seiner Herrschaft.

In der Ikonographie der kaiserlichen Erweiterungen auf der Alhambra sind die Wurzeln, auf die sich das westliche Kaisertum gründet, sichtbar gemacht. Mit verschiedenen Darstellungsmitteln wird eine Verbindung zum römischen Reich hergestellt. Schon der Baustil *"a lo romano"* an sich knüpft daran an, ebenso wie eine Assoziationskette zwischen dem Fall von Karthago, der Einnahme von Granada bis hin zur Eroberung von Tunis hergestellt wird. Die Form der Palastkapelle gemahnt an die christliche Erneuerung des untergegangenen Kaisertums durch Karl den Großen. Sie ist fest in den Bau und damit in die Symbolkette kaiserlicher Herrschaft eingebunden und wird damit auch Ausdruck der grundlegenden Bedeutung des Glaubens.[37] Auf die burgundischen Wurzeln wird im Ordenssymbol und der französischen Fassung des Wahlspruches verwiesen. Im Granatapfel verbinden sich verschiedene Überlieferungsstränge zu einer vielschichtigen Symbolik; die politische und die religiöse Einheit im Zeichen des Kreuzes wird weit über den konkreten Bezug auf das Jahr 1492 hinaus in einem universellen Sinn versinnbildlicht. So ist einerseits die Wahl der Alhambra als Bauort, der bewußte Erhalt der Vorgängerbauten als Mahnmal ebenso wie die Wahl der Kathedrale als Grablege ein eindeutiger Verweis auf die Anknüpfung an die Katholischen Könige; andererseits machen die Erweiterungen aus der Residenz der kastilischen Krone aber einen

[35] Herrig 1992, 117.

[36] Etwa an den Piedestalen der Fassaden, dort in Kombination mit dem Ordenswappen, und am Karlsbrunnen, auf dessen komplexes Programm hier nicht näher eingegangen werden kann. In der Kombination Wappen/Granatapfel sieht Rosenthal eine "Aneignung" des Sieges der Katholischen Könige durch den Orden vom goldenen Vlies. Höchstes Ziel des Ordens war die Wiedereroberung der heiligen Stätten; durch diese Kombination wird die Eroberung Granadas in die Tradition des Ordens eingebunden. Vgl. Rosenthal 1985, 285.

[37] Zwar ist die Kapelle innerhalb des Neubaus ein eindeutig untergeordneter Bauteil und bleibt vom Innenhof aus kaum wahr-

Palast des kaiserlichen Weltenherrschers. In vielen Details der Ikonografie finden sich Anspielungen, die den Kaiser nicht nur als Fortsetzer, sondern als Erfüller der Politik der Katholischen Könige beschreiben. Die historischen Ereignisse werden mit denen der Gegenwart verbunden, eine gemeinsame Tradition wird definiert, welche letztlich auch die neue Dynastie auf der Halbinsel legitimieren soll.

Warum wollte Kaiser Karl V. in Granada einen so programmatischen Herrschersitz und seine Grablege errichten lassen? Ist dieser Vorgang nicht ein Beleg dafür, daß er in den spanischen Reichen die Grundlage seiner Herrschaft sah und sich in die Tradition von Ferdinand und Isabella einreihen wollte? Die "Reichsidee" Karls V., sein Selbstverständnis und die ideologischen Grundlagen seiner Herrschaft werden in der historischen Forschung bis heute kontrovers diskutiert.

Auf Rassow geht die Einschätzung Karls als des *"letzten Kaisers des Mittelalters"* zurück.[38] Karl V. habe aus einem mittelalterlich geprägten, ritterlichen Selbstverständnis heraus versucht, die Universalherrschaft des Kaisertums wiederzubeleben und sei an der sich herausbildenden neuzeitlichen Staatlichkeit gescheitert. Diesen Nationalstaat sieht Rassow in Frankreich schon weit entwickelt, Franz I. handele nach dem Prinzip der Staatsräson. Brandi, der in der dynastischen Idee die treibende Kraft zu erkennen glaubt, widerspricht in diesem Punkt und unterstreicht, daß auch in den Reichen des Kaisers ein bedeutender Schub in Richtung der frühneuzeitlichen Staatenbildung nachweisbar sei,[39] eine Feststellung, die von der neueren Forschung immer stärker betont wird.[40]

Eine Kontroverse entwickelte sich zwischen Brandi und Menéndez Pidal um die Rolle des kaiserlichen Großkanzlers Gattinara. Die Reichsvorstellung des Mercurino Gattinara (1465-1530)

nehmbar, andererseits aber liegt sie im Zentrum der Gesamtresidenz und ist von allen Bereichen schnell erreichbar.

[38] Etwa Rassow 1942.

[39] Gerade durch die mit traditionellen Mitteln nicht mehr mögliche Verwaltung des gewaltigen Erbes habe er trotz seines auf mittelalterlich-ritterlichen Idealen beruhenden Selbstverständnisses hier entscheidende Impulse gegeben, vgl. Brandi 1986[8], 13.

wurzelt in Dantes Monarquia.[41] Er betonte den universalen Führungsanspruch des Kaiser und vor allem dessen Recht, durch aktive Expansionspolitik die Weltmonarchie durchzusetzen und zu sichern. Ziel sei die Wahrung der Einheit und des Friedens innerhalb der Christenheit. Auch ein Vorgehen gegen den Papst sei legitim, falls dieser den kaiserlichen Bemühungen zuwiderhandle - ein Argument, das zur Verteidigung des Sacco di Roma (1527) vorgebracht wurde. Gattinara sah wie Dante in Italien den Kern des Reiches, so daß dessen Befriedung und Einigung die vorrangige Aufgabe der kaiserlichen Politik sein müsse. Brandi sieht in Gattinara denjenigen, der bis 1530 die Reichsidee Karls V. entscheidend geprägt habe.[42] Demgegenüber vertritt Menéndez Pidal die These, der Kaiser selbst habe bereits Anfang der 20er Jahre eine eigenständige Reichsidee entwickelt, die sich vor allem an den Testamenten der Katholischen Könige orientiert habe.[43] Der Burgunder Karl habe sich früh "hispanisiert", und die spanischen Kronen seien nicht nur wirtschaftlich, sondern schnell auch ideologisch zu den Grundpfeilern seiner Herrschaft geworden. Die Ergebnisse der neueren Forschung zum Granadiner Bauprogramm geben den Thesen von Menéndez Pidal neues Gewicht. Die Vermutung Brandis, daß es vor allem Gattinara gewesen war, der die Reichsidee des Kaisers entscheidend geprägt habe, ist aus dieser Sicht zu bezweifeln. Besonders die Wahl der Grablege ist als Gegenargument anzuführen, da dieser Entschluß in enorm signifikanter Weise darlegt, welche zentrale Rolle Kastilien schon sehr früh im Selbstverständnis des Kaisers zugedacht wurde. Die Thesen Menéndez Pidals müssen allerdings stärker differenziert werden, da Karl V. in der Granadiner Propaganda das spanische Erbe nicht nur antrat, sondern auch überwand. Granada war der Ort des Triumphes des Christentums, aber aus einer Residenz der kastilischen Krone sollte die des Imperators werden, die Kaiserpropaganda steht im Mittelpunkt. Dies als Ausdruck der "Übertragung" der Reichsidee auf die spanischen Kronen zu interpretieren, als eine vor allem auf die nationale Einheit Spaniens zu beziehende Symbolik wie es Menéndez Pidal angedeutet hat und von Biget, Hervé und Thébert dann formuliert wurde,[44] bleibt zweifelhaft. Zu stark liegt die Betonung auf dem universalen Kaisertum, in das umgekehrt die spa-

[40] Vgl. etwa Lutz 1979, Rabe 1982; Kohler 1990, 4-21 u. 57-76.

[41] König 1969, 58-98; Maravall 1958, 41-58.

[42] Vgl. Brandi 1986, 74-78.

nischen Reiche eingebunden werden sollten. Die Wahl Granadas für das ehrgeizige Bauprojekt bedeutete natürlich eine Anknüpfung an das Ende der Reconquista, diese wird aber "europäisiert" und als Sieg der Christenheit gewertet; in seine Tradition reiht sich der neue Herrscher ein, unter seiner Führung besteht die Hoffnung, daß eine geeinte Christenheit die Ungläubigen endgültig überwinden könne. Der Anspruch auf die Universalherrschaft ist zwar unbestritten eine Verlängerung mittelalterlicher Vorstellungen, dies als Beleg für ein mittelalterlich geprägtes Weltbild des Kaisers heranzuziehen, dessen Handeln an zum Untergang verurteilten Idealen orientiert war, greift zu kurz.[45] Die Reichspropaganda war ein Instrument, Stimmungen zur Durchsetzung realpolitischer Ziele positiv zu beeinflussen. Propaganda änderte oft nur wenig an politischen Realitäten. Es gelang Karl V. nicht, die wichtigsten Ziele seiner Politik zu erreichen: die Glaubensspaltung war nicht mehr zu beseitigen, Frankreich konnte weder militärisch noch mit politischen Mitteln neutralisiert werden und auch die Osmanische Expansion wurde nicht gestoppt. Seine spektakuläre Abdankung 1555 ist ein für das mittelalterliche Kaisertum undenkbarer Schritt. Danach diente kein Palast als Wohnsitz, sondern ein bescheidener Anbau an ein Kloster; dieses Hieronymitenkloster liegt aber weder in Italien noch in Mitteleuropa, sondern in Zentralkastilien, im abgelegenen Yuste. Auch sein letztes Testament sah - nunmehr eine Option, über die sein Sohn und Erbe entscheiden mochte - die Überführung seiner sterblichen Überreste nach Granada vor, wo seine Gemahlin Isabella von Portugal bereits beigesetzt worden war.[46]

Das Granadiner Projekt blieb ein Fragment. Der Moriskoaufstand von 1568 sorgte zunächst für eine Unterbrechung der Bauarbeiten, eine ausreichende Finanzierung für die Fertigstellung aus anderen Quellen sicherzustellen, gelang danach nicht mehr. Es sollte der einzige und paradoxe Erfolg der blutig niedergeschlagenen Erhebung bleiben. Allerdings war die Idee der Universalmonarchie bereits mit der endgültigen Teilung des Habs-

[43] Menéndez Pidal 1963.

[44] Menéndez Pidal 1963, 43 und Biget, Hervé und Thébert 1985, hier 273-274.

[45] Vgl. König 1969, 190-194. Dazu auch Eisler 1983, 21 und 281.

[46] Als Ort des Grabes ist ausdrücklich die Capilla Real und nicht die Rotunde der Kathedrale genannt. Vgl. Eisler 1992.

burgerreiches fragwürdig geworden. Für Philipp II., den Erben der spanischen Kronen, bedeutete der Verzicht auf die Kaiserkrone auch den auf die damit verbundene Ideologie, wie sie in Granada zu Stein geworden war. Hatte sich der Vater dort noch als Erbe der Katholischen Könige legitimiert, war er für den Sohn dann vor allem der Begründer eines neuen, eines spanischen Weltreiches. Dieses neue Herrschaftskonzept eines absolutistischen und katholischen Reiches fand seine architektonische Übersetzung im El Escorial. Dort, im Zentrum der Halbinsel, fand der Kaiser seine letzte Ruhestätte, im Pantheon der neuen Dynastie. Granada, geographisch am Rand des Reiches, hatte damit auch seine große ideologische Bedeutung verloren. Der Wohnsitz des Weltenlenkers blieb verwaist, mehr noch, die Ruine blieb lange unbeachtet im Schatten seiner berühmten Nachbarn. In der Kunst hatten die Besiegten über die Sieger triumphiert.

Resumen español: El autor analiza el programa iconográfico del palacio de Carlos V, concentrándose en la decoración figurativa. En el caso de la portada meridional existen alusiones a la conquista de Granada, la de Tunis por Carlos V (1535) y la de Cartago por Scipio. La campaña a Túnez es además tema central de las pinturas al fresco en el Peinador de la Reina, donde imagenes muy detalladas cuentan los acontecimientos de esta expedición militar. Están combinadas con otra serie que representa la fábula de Faetón. El autor propone dos posibles interpretaciones: en primer lugar un requerimiento moral en un sentido erasmista, pero también es posible interpretarlo como una descripción de Carlos V como Rey Sol. Los reliefes de la portada occidental son otros ejemplos de una fuerte propaganda imperial. Es expresado el Caesar invencible, la identificación de Carlos V como emperador de la paz, implicando complejos alusiones míticas y además la reclamación imperial al dominio del mundo. El concepto de imperio, la pregunta por la idea imperial (Reichsidee) de Carlos V es un punto central y muy discutido en la investigación histórica. Interpretando el programma iconográfico como fuente histórica no escrita se puede añadir nuevos argumentos en favor de una tesis ya formulada por Menéndez Pidal. Dice que el emperador se veía en primer lugar como heredor de los Reyes Católicos. En la iconografía también les sobrepasa transformando la Alhambra desde una residencia de la corona de Castilla en la sede del dominador del mundo.

LA REPRESENTACION DE LA NATURALEZA EN LA GRANADA DEL RENACIMIENTO

Eduardo Blázquez Mateos, Avila/ Madrid

La imagen de Granada en el Renacimiento descubre dos momentos diferentes. Uno es el dominado por el programa del emperador, el otro el decadentismo de la ciudad con la llegada de Felipe II al poder. Es importante partir, sin embargo, de la solemne entrada triunfal en Granada de Carlos V e Isabel de Portugal, que implantaron una corte humanista que dará sus frutos en los ejemplos mencionados en este artículo.

Entraron Isabel de Portugal y Carlos V en Granada el cuatro de junio ante el alegre y costosísimo recibimiento, donde fueron agasajados por leilas. Crearon los poetas un escenario novedoso, un teatro florido entre alegorías y arcos efímeros que equiparaban a Granada con el Paraíso, mientras al matrimonio se les identificaba con los dioses paganos.[1] Por contraste, frente a esta *Fiesta de la Abundancia* de 1526 se debe nombrar el año de 1539. En esta fecha en Granada se celebraron la exequias por la muerte de Isabel de Portugal, enterrada en la catedral de Granada, que será el cierre de Edad Dorada de esta ciudad y el inicio de su estado melancólico.

De las exequias cabe destacar, a su vez, el ser donde se utiliza por vez primera la arquitectura italianizante.[2] Esta mirada a la antigüedad la realizó Pedro Machuca, quien trazó un catafalco arquitectónico a la manera de tabernáculo o baldaquino, de cuatro columnas de orden dórico y planta cuadrada, con un entablamento y un remate piramidal con gradería de nueve basamentos decrecientes, grandiosamente coronado por candeleros. Fue este el primer Catafalco plenamente arquitectónico como exponente del conocimiento científico imperante, una lección de vitrubianismo con modelo en el mítico Mausoleo de Halicarnaso, templo y pirámide como entidad indivisible desde Sangallo y Francisco de Holanda, por ejemplo.

A su vez, se advierte también en la escenografía de la urbe tres imágenes de la Granada del renacimiento: la catedral,

[1] Blázquez, E., y Merino, E., 1995.

[2] Biblioteca Nacional de Madrid, Mss 3825, 128.

mole que destaca sobre la ciudad y representa el triunfo del Templo de Jerusalén. Por contraste, está la imagen del Sacromonte que escenifica la Granada decadente y el discurso anacoreta que invoca al paisaje de soledades. A estas dos vertientes se suma la visión de Granada como jardín de los jardines, como paraíso, lugar de placer y de muerte también, tal y como se ejemplifica en las tumbas-jardín de los reyes moros.

El programa de Garcilaso en el Peinador de la Reina de la Alhambra: La corte humanista que acompañó a Carlos V dejará un peso implacable en la urbe nazarí. De esta manera, se rememora el pasado por la doble vía, la del pasado del islam y la romana e italiana. Se introducen los criterios del emperador en los nuevos espacios del conjunto de la Alhambra, modificando jardines para los que recurrirá a moriscos y también introduce los modelos pitagóricos de estructura cartesiana en el palacio de Carlos V, posiblemente bajo criterio de su mujer.

Van emergiendo así los programas humanistas unitarios, inmersos en estructuras que son herencia del planteamiento espacial romano y tardorromano, en donde se van evocando temas presentes en las cortes italianas. Desde el Peinador de Isabel se rememora la eterna primavera y el triunfo de la prudencia en un espacio privado. Coincidiendo también con la doble metáfora del relato histórico expresado en el Pilar de Carlos V y en el Palacio, invocando a la emperatriz como Dafne y al emperador como Hércules, Santiago y Apolo, enriqueciendo la metáfora clásica del Peinador e invocando a la antigüedad.

Son dos los espacios que destacan en el emplazamiento del Peinador de la Reina. El primero de ellos es la Galería de Frutas y Aves (fig. 8), entramado que está decorado con motivos de grutescos y de frutas a la manera de las Logias vaticanas de Rafael. Para los cronistas del XVI y del XVII son comparables con las pinturas de Apeles y son denominadas como las *"salas de las frutas"*. Para este conjunto fue fundamental el papel de la emperatriz, y en sus paredes se recoge el resplandor producido por la confluencia de Garcilaso de la Vega y Castiglione, amigos de los monarcas. Las lecturas de Petrarca y de los clásicos latinos se convirtieron en una norma diaria de la vida en Granada, basado en el gusto vitalista y común por la literatura y la música, respaldado por el conocimiento del mundo antiguo romano y nazarí, tomando

así conciencia del emplazamiento privilegiado donde estuvieron ubicados durante cinco meses.

En este paraje entra también el interés por la lírica española que apuesta por una nueva concepción poética del mundo, ensalzando el marco bucólico como símbolo de la paz heredada de los textos helenísticos, recogiendo el placer reconfortante de la contemplación solitaria de la belleza ante un paisaje ameno convertido en emoción, a la manera de las pinturas venecianas que tanto gustaban a los monarcas. Por tanto surge en este contexto la apuesta justificada de la emperatriz por las fórmulas paisajísticas italianizantes basadas en registros humanistas, en función de las voluntades empáticas del mundo septentrional.

La idea de crear un programa *"a la antigua"* representa para el arte español un documento inédito, centrado en una pintura renovadora que bebe del mundo pastoril y de la novela caballeresca. De esta suma parte el contenido decorativo plasmado en las pinturas sobre artesonados y paredes, proyectadas en torno al año treinta y cinco. Los autores de las pinturas de frutas y de los paisajes fueron Julio Aquiles, Alejandro Mayner y Antonio Semino.[3]

El fondo literario de la narración pintada y de las alegorías fue fraguado en base a la relación entre Garcilaso de la Vega e Isabel de Portugal. Su encuentro se produjo en 1526, en la Corte de Granada tras las bodas reales de Sevilla. Es en esta ciudad también donde conocerá a su amor platónico Isabel Freire, dama de compañía de la emperatriz. La íntima confianza entablada entre ambos permitió a Isabel enviar al poeta, en agosto de 1530, a la Corte de Francisco I como embajador y espía.

La fecha de madurez creativa del artista gira en torno a este momento, desarrollando el proceso de italianización tras el contacto con la Academia Pontaniana, donde se relacionó con Bernardo Tasso y los humanistas napolitanos. A este conocimiento se suma su destreza con las armas, ejemplificado en la Jornada de Túnez de 1535, uniéndose a las fuerzas del emperador y asediando la fortaleza de la Goleta, donde fue herido en la boca y en el brazo derecho, lo que produjo el panegírico de Pietro Bembo. Su

[3] Blázquez Mateos, E. 1994.

carrera militar y literaria se verifica en sus sonetos, canciones y églogas, representadas en las paredes del Tocador de la Alhambra.

La Galería de Frutas o el triunfo del "locus amoenus": Este primer espacio del Peinador escenifica un falso jardín, desde donde se vislumbra la ciudad de Granada desde este mirador (fig. 8). Las imágenes frutales, las pérgolas y los esquemas florales dan paso a un gusto por las aves que reaviva una tradición islámica, basada en la introducción de las pajareras en los espacios femeninos. Esta idea la implantará Juana de Castilla en los palacios de Malinas y Gante, siendo continuada por Carlos V en su palacio del monasterio de Yuste. De nuevo, la revisión y la mirada al pasado se realiza por la cultura romana y árabe. En este sentido el poeta Garcilaso de la Vega recoge textos precisos que evocan estas imágenes:

"¡Oh hado secutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes rigurosas!
Cortaste'l árbol con manos dañosas
y esparciste por tierra fruta y flores'[4]

Este texto se ve enriquecido por otro fragmento de una égloga:

"Aconteció que en un' ardiente siesta,
viniendo de la caza fatigados
en el mejor lugar de esta floreśta,
qu'es éste donde 'stamos asentados,
a la sombra d'un árbol aflojados
las cuerdas a los arcos trabajados;
en aquel prado allí nos reclinamos,
y del Céfiro fresco recogiendo
el agradable espritu, respiramos.
Las flores, a los ojos ofreciendo
diversidad estraña de pintura,
diversamente así estaban oliendo;
y en medio aquesta fuente clara y pura,
que como de cristal resplandecía,
mostrando abiertamente su hondura'[5]

El tópico del paraje ameno queda reflejado dentro del debate entre arte y naturaleza, que abre el proceso de ficción e ilusión propio de las pinturas al fresco sobre temas cotidianos. De esta forma el proceso de engaño al espectador apuesta por el lema

[4] Garcilaso de la Vega 1987, 61.

[5] Garcilaso de la Vega 1987, 148.

Horaciano de la *"ut pictura poesis"*, que sirve para ensalzar el mito de los pintores helénicos y romanos de la antigüedad.

Para matizar el mensaje de la Galería de Frutas es preciso citar un texto de Garcilaso que desvela la identidad del único personaje femenino:

"Cuando el húmido otoño ya refrena
del seco estío el gran calor ardiente
y va faltando sombra a Filomena,
Con otra caza d'esta diferente,
aunque también de vida ociosa y blanda,
pasábamos el tiempo alegremente'[6]

Filomena es la mujer que convertida en ruiseñor, tiene un canto blando e invoca a la alegría. En el espacio del Peinador está pintada en el frontal del mirador que, a modo de corredor, preside la arcada de la Logia. Constata el mensaje femenino por un lado y por otro confirma la idea de los monarcas de introducir un lenguaje nuevo, basado en la utilización de elementos arquitectónicos y escultóricos para dar movilidad al edificio en dinámica relación con la naturaleza, aplicando así los criterios de las villas italianas y de las casas del paraíso de las descripciones literarias, tanto árabes como cristianas.

Los paisajes del Buen Gobierno del Cesar Carlos V: La visión sublime y heroica de las ruinas: El segundo cuerpo del Peinador se centra en el tema de la expedición de Carlos V a Túnez, recreado en ocho paisajes en los que se narran los momentos más importantes de la historia (figs. 9 y 10). Un viaje que finaliza en las costas tunecinas y donde la amplia panorámica representa las grandiosas ruinas de Cartago (fig. 10) y de la fortaleza de la Goleta. Sobre esta visión, Garcilaso expresa su estrecha relación con el suceso, en el que identifica en el soneto XXXIII a Carlos V con Escipion el Africano, que destruyó Cartago y estableció en Africa el Imperio Romano. El poema rememora la fecha triunfal del 14 de julio de 1535:

"A BOSCAN DESDE LA GOLETA.
Boscán, las armas y el furor de Marte,
que con su propia fuerza el africano
suelo regando, hacen que el romano
imperio reverdezca en esta parte,

[6] Garcilaso de la Vega 1987, 142.

han reducido a la memoria el arte
y el antiguo valor italiano,
por cuya fuerza y valerosa mano
Africa se aterró de parte a parte.
Aquí donde el romano encendimiento,
donde el fuego y la llama licenciosa
solo el nombre dejaron a Cartago,
vuelve y revuelve amor mi pensamiento,
hiere y enciende el alma temerosa,
y en llanto y en ceniza me deshago"[7]

A esta visión del paisaje testimonial y heroico, en clave bucólica, le siguen panegíricos que alaban al Cesar y lo identifican con Marte. Pero mucho mas importante son las descripciones paisajísticas definidas por el propio poeta como sublimes, expresando el sentido virgiliano de su relación emocional con la naturaleza. Es un retorno al paisaje del pasado que descubre un nuevo sentimiento hacia el entorno, íntimamente relacionado con las emociones de los personajes. Este es el efecto buscado por el poeta y el pintor que sirve para revelar la evolución mas alta del *locus amoemus* en clave heroica, siempre con sentimiento y dando primacía a la relevancia de un paisaje romántico y eterno, sirviendo al autor para definir estos paisajes como *"paisajes de la memoria"*.

Por otro lado se representan en este bloque las personificaciones de Diana-Baco, Minerva-Júpiter, la Fama con el Fuego Sagrado y presidido por cuatro escenas sobre el mito de Faetón. Una de las escenas recoge el momento en el que Faetón está en el palacio con su padre, rogándole el permiso para coger el carro solar; las otras tres son: la caída provocada por los rayos de Júpiter, las Heliadas llorando ante el cadáver del hermano y la conversión de éstas en álamos. Domina en este relato el mito alado, vinculante con los temas paisajísticos y con los símbolos del fuego y la llama ya expresados. La imagen de estos mitos es reflejada en el soneto XII donde se expresa la vitalidad de Faetón e Icaro para frenar su loco deseo:

"¿qué me ha de aprovechar ver la pintura
d'aquel que con alas derretidas,
cayendo, fama y nombre al mar ha dado,
y la del que su fuego y su locura

[7] Garcilaso de la Vega 1987, 69.

llora entre aquellas plantas conocidas,
apenas en el agua resfriado"[8]

Este contenido es vinculante con la alegoría de la fama y del fuego, estando respaldada por el contenido de la Elegía I, dedicada al Duque de Alba en la muerte de Bernardino de Toledo, hermano menor del Duque que murió en Sicilia después de la Jornada de Túnez de 1535. Uno de los fragmentos del poema es el siguiente:

"Y de dolor el sueño desterrado,
con ansia vas buscando en el que partido
era ya con el sueño alongado.
Así desfalleciendo en tu sentido,
como fuera de ti, por la ribera
de Trápano con llanto y con gemido
del caro hermano buscas, que solo era
la mitad de tu alma, el cual muriendo,
quedará ya sin una parte entera;[...]
que cerca del Erídano aquejada
lloró y llamó Lampecia el nombre en vano,
con la fraterna muerte lastimada:
¡Ondas, tornáme ya mi dulce hermano
Faetón; si no, aquí veréis mi muerte,
regando con mis ojos este llano"[9]

Lampecia, una de las tres hermanas de Faetón convertida en álamo lloró la muerte de su hermano, haciendo participe del lamentar a piedras y a toda la naturaleza, manteniendo así el tópico de la literatura pastoril que apuesta por atardeceres y amaneceres que crean una atmósfera irreal y melancólica. Otras tipologías paisajísticas se van enumerando en la obra de Garcilaso tales como la selva umbrosa, el paisaje marino, las metáforas temporales o los nocturnos, vinculantes al mito de Saturno.

La noche aparece repleta de nubes coloreadas y reflejos plateados sobre las diosas paganas. En estos recodos oscuros y exuberantes es en los que surge la diosa de los bosques, Lucina o Diana. Lucina es la diosa del parto, identificada también con Diana, la casta diosa de la Luna y de la caza que simboliza las virtudes de la emperatriz Isabel de Portugal, impulsora de la creación de los bosques del conjunto de la Alhambra. Así lo expresó Garcilaso de la Vega:

[8] Garcilaso de la Vega 1987, 48.

[9] Garcilaso de la Vega 1987, 99-108.

"más que la misma hermosura bella;
en su verde niñes siendo ofrecida
por montes y por selvas a Diana,
ejercitaba allí su edad florida.
Yo, que desde la noche a la mañana
y del un sol al otro sin cansarme
seguía la caza con estudio y gana"[10]

La didáctica actividad que producía la caza tenía un papel fundamental en la corte granadina, sirviendo como deleite para pasear y para evocar a las ninfas. Garcilaso describe los parajes de Diana como lugares ideales para los concursos de *"pinturas extrañas"*, realizados bajo las melodías de los sátiros en las cumbres de los montes, desde donde se divisan antiguos edificios romanos y mudéjares en ruinas, entre montes escarpados que contrastan con la fértil primavera.

En medio de estos parajes está la diosa Diana, acompañada de otro de los símbolos de Isabel de Portugal que son las Tres Gracias y que invocan la belleza platónica de esta mujer. Por otro lado, el mito de Diana tiene un precedente fundamental en el arte hispano. Es el Marques de Santillana, que describe con elocuencia los prados de Diana en su poema *"El Sueño"*, desembocando en un original combate repleto de alegorías y recurriendo al tópico del baño de Diana y de su compañero el ciervo. Común en la España renaciente es la utilización de Diana para las obras pastoriles, desde la Diana de Montemayor a la Diana enamorada de Gil Polo.

La otra cara del símil de la emperatriz está representada por Minerva, que se la describe inmersa en parajes ricos o estériles pero que siempre desembocan en el jardín del Edén, con el Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal. Esta protectora del hogar es además divinidad de la memoria y representa el ingenio y la inteligencia, las sabias ideas y el poder de actuación de Isabel de Portugal. La contrapartida de Baco y Júpiter testimonia, en esta epopeya renacentista, a los guías y consejeros de las conquistas militares y de los nuevos descubrimientos dentro del contexto fértil y femenino de la literatura castellana.

[10] Garcilaso de la Vega 1987, 140.

El triunfo del arte renacentista y del humanismo queda constatado en la corte granadina del momento. El desfile de Boscán, traductor de *"El Cortesano"*, y de Andrea Navajero, embajador de Venecia, enriquecen esta idea que apuesta por el conocimiento de la antigüedad como exponente del entusiasmo granadino por la percepción de la naturaleza. El sentir platónico y grecorromano une la abstracta mitología de dioses y ninfas con la alabanza al héroe-guerrero, resultante del lugar que ocupa el hombre en la España del emperador, en una atmósfera que Gutierre de Cetina, poeta y soldado de Carlos V, define como veneciana. Este autor impregna de perfectos madrigales la estela de sublimación de la fama del Cesar entre olmos y laureles, evocando los cuadros de Giorgione y Tiziano que tanto gustaban al monarca, inmortalizando otro de los temas horacianos: *"non omnis moriar"* (no muero por completo).

El entramado privado de la emperatriz destaca por tanto la fama inmortal de las hazañas de su marido, sin olvidar que es un recinto privado e idealizado, dominado por la clave bucólica y la ausencia de héroes lo que lo aleja del concepto de vanitas; reafirmando el enfoque histórico-arqueológico que responde al ala poético de Garcilaso.

EPILOGO. La imagen de Granada como nueva babilonia: El mito del Eden. La identificación de Granada con el paraíso es constante en toda la literatura y crónica histórica. Sin embargo, conviene ensalzar uno de los mitos más importantes de la historia del arte hispano que es la imagen de los jardines Pensiles de Babilonia. Este jardín, que supone un retorno al Edén, es un tema presente en las narraciones de muchas civilizaciones. No obstante, cada modelo de jardín es el reflejo de la relación concomitante entre hombre y naturaleza, es una imagen ideal del mundo que ocupa un lugar privilegiado.

El punto de partida son los señalados Jardines Colgantes de Babilonia del 3500 a.C. Eran unos jardines únicos, se dice que ocupaban una superficie aproximada de 1.600 metros cuadrados y ascendían formando una serie de terrazas - gozando de un sistema de riego - hasta llegar a la altura de noventa metros desde donde se disfrutaba de admirables vistas sobre el valle o desierto circundante. Con este punto de partida se llega al jardín del valle del Nilo y al jardín simbólico de Persia, donde los reyes crearon espacios de gran exuberancia consagrados al placer,

en donde destacaban las canalizaciones para el riego y la división en cuatro rios con fuente en el centro, tal y como consta la definición del paraíso en el Génesis.

Esta temática del jardín paradisiaco se mezcló en el siglo XIII en España con el atrio de origen romano, el resultado es el conjunto de la Alhambra, como respuesta a las condiciones climáticas y estableciendo un juego visual de perspectivas paisajísticas.[11] De esta forma son recreadas las diferentes unidades espaciales bajo la influencia romana, intercalando los estanques alargados de procedencia pompeyana en armonía con los pórticos romanos y persas. Este entramado tridimensional viene a constatar la importancia que el Generalife y el arte hispano-musulmán tuvo como modelo para los primeros jardines italianos del Renacimiento. Un ejemplo claro es Poggio Reale, en Nápoles, fuertemente impregnado por las tradiciones hispanas bajo el mecenazgo de Alfonso de Aragón. Esta influencia también se extendió por dentro y por fuera de Italia gracias al papel desempeñado por el Papa Alfonso de Borja, familiarizado con los jardines reales de la Alhambra y del Generalife.

Estos espacios dan testimonio de dos momentos fundamentales para la cultura granadina, la árabe y la renaciente. La suma de las descripciones del paraíso en la literatura árabe son transformadas por Carlos V, aunque manteniendo el respeto por los modelos anteriores. Como muestra del amor que albergaba éste por su mujer, quiso hacerle una ofrenda, por la que mandó se plantaran en los jardines del mirador de Lindaraja unas flores persas desconocidas, de suave fragancia y colores diversos, traídas por una representación de aquel país y que respondían al nombre de claveles. Otros recintos del conjunto de la Alhambra sufrieron también modificaciones, entre los que destaca el patio de Machuca en el que destaca la arquitectura de pórticos, el estanque y el aprovechamiento, a la manera de las villas romanas, de las curvas y de las contracurvas.

Granada fue para Plinio y los antiguos el lugar ameno y hermoso por excelencia, al que llamaron *"Parayso"* y que los árabes tradujeron como *"Cármenes"* por sus huertas o jardines de recreación, donde destacan La Casa Real de Plazer o Generalife - descrita como laberinto - y las Casas de Plazer con jardín imi-

[11] Rabanal Yus 1989.

azoteas y terrados, cubriéndolos de parras, y sembrando en macetas naranjos, rosales y cipreses"[12]. La convivencia de lo musulmán y del humanismo renacentista, bajo la mirada de la complejidad estética de la naturaleza y el artificio, tienen para Granada un exponente muy significativo en un romance juvenil de 1586 de Góngora. En estas estrofas queda expresado el sueño de los palacios del paraíso y del paisaje como lugar de retiro

"Y a ver tu Generalife,
aquel retrato admirable
del terreno deleitoso
de nuestros primeros padres,
do el ingenio de los hombres,
de murtas y de arrayanes
ha hecho Naturaleza
dos mil vistosos ultrajes,
donde se ven tal al vivo,
de brótano tantas naves,
que dirán, si no se mueven,
que es por faltares el aire;
y a ver los cármenes frescos
que al Darro cenefa hacen,
de aguas, plantas, edificios,
formando un lienzo de Flandes".[13]

[12] Bermúdez de Pedraza 1608.

[13] Góngora 1586.

Deutsche Zusammenfassung: Der mimetische Charakter der Dichtkunst Garcilaso de la Vegas und der Fresken im Peinador de la Reina auf der Alhambra* steht im Vordergrund der Studie von Eduardo Blázquez Mateos über die Naturdarstellung im Granada des 16. Jahrhunderts. Anhand einer Gegenüberstellung beider künstlerischer Ausdrucksformen zeigt der Autor eine geistige Verwandtschaft auf, die Zeugnis ablegt für den Triumph des Humanismus und der Renaissance am Hofe Karls V.

In seinen Ausführungen konzentriert sich der Autor auf die zwei oberen Räume des Peinador de la Reina, Privatgemächer der Kaiserin Isabella von Portugal, die mit einem einheitlichen Freskenprogramm ausgestattet sind. Im Eingangsbereich finden sich Darstellungen von Früchten, Vögeln und Pergolen, die die Vorstellung eines Gartens erwecken. In dieser illusionistischen Naturnachahmung sieht der Autor eine deutliche Anspielung auf den *"locus amoenus"*. Granada wurde in der arabischen Dichtung als Paradies gefeiert.

Im Inneren des Mirador finden sich neben mythologischen Szenen wie der Phaethon-Legende auch Ereignisbilder, so die Eroberung von Tunis unter Karl V. 1535. Diesem Bildprogramm stellt Blázquez Mateos Naturbeschreibungen Garcilasos gegenüber. Neben der offensichtlich gleichen Thematik arbeitet der Autor die gemeinsame geistige Haltung heraus. Abschließend wird als Ergebnis die These formuliert, daß mit dieser Freskenausstattung zum ersten Mal in der spanischen Kunst ein Programm *"all' antica"* entworfen wurde, das trotz seiner Themenvielfalt einem einheitlichen Konzept folgt. Letztendlich soll dieses komplexe Programm mit der vollkommen neuartigen Formensprache der Renaissance zur Verherrlichung des Monarchenpaares dienen.

(Zusammenfassung von Cristina María Stiglmayr)

* Der Turm am nordöstlichen Bereich der nasridischen Paläste wurde in seinem oberen Geschoß ab 1535 von den Malern Julio Aquiles, Alejandro Mayner und Antonio Semino ausgestattet.

DIE REAL CHANCILLERIA UND AUDIENCIA

BAU- UND WIRKUNGSGESCHICHTE IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN POLITISCH-GESELLSCHAFTLICHER REALITÄT UND ARCHITEKTONISCHER SELBSTDARSTELLUNG[1]

Sabine Ambrosius, Berlin

Das Gebäude der Real Chancillería und Audiencia von Granada, dessen Fassade bis zum 19. Jahrhundert von Literaten und Reisenden höchste Bewunderung ausgesprochen bekam[2], fand in der frühen kunstwissenschaftlichen Literatur nur wenig Beachtung. Das geringe Interesse am Bau mögen allein die Zahlen beweisen: Bis in die 70er Jahre räumte ihr kein Autor mehr als vier Seiten ein.[3] Erst als René Taylor 1976 seine unerwartete These über die Zuschreibung der Fassade an Francisco del Castillo vortrug[4], fand zumindest der spektakulärste Bauteil des Gebäudes - die Fassade - endlich Eingang in die internationale Architekturgeschichtsschreibung. Mit der Auffindung des Testamentes von Castillo durch den Historiker Antonio Angel Ruiz Rodríguez im Jahr 1984 wurde die Vermutung Taylors bestätigt. In einem gemeinsamen Artikel mit den Kunsthistorikern Gómez-Moreno Calera und Alamo Fuentes wurde die Fassade erstmals in ihrem historischen Umfeld betrachtet.[5] Außerdem befaßte sich Miguel Angel León Coloma in seiner 1984 veröffentlichten Dissertation mit dem ikonographischen Programm der Chancillería.[6]

[1] Im vorliegenden Beitrag sollen einige Aspekte meiner im September 1991 an der Technischen Universität Berlin unter dem Titel *"Die Real Chancillería in Granada im 16. Jahrhundert"* fertiggestellten Magisterarbeit publiziert werden, die von Prof. Dr. W. Wolters betreut wurde. Verweise auf meine eigene Arbeit werden nur dort erfolgen, wo eine auch nur ansatzweise vorgenommene Analyse in diesem Rahmen keinen Platz finden kann. Ambrosius 1991.

[2] Reiseberichte gesammelt bei García Mercadal, 1952, 1959 und 1962, vgl. auch Viñes 1982, hier 107 und 142.

[3] Als Grundlage für alle folgenden Betrachtungen der Abschnitt zur Chancillería von Gómez Moreno González 1892, 401-405.

[4] Taylor 1976.

[5] Ruiz Rodríguez, Gómez-Moreno Calera, Alamo Fuentes 1989.

[6] León Coloma 1984.

Absicht des folgenden Beitrages ist es, die einzelnen Bauteile der Chancillería aus dem Zeitraum zwischen 1526 und 1590 im Überblick zu datieren. Erst durch eine Gliederung in Bauabschnitte wird eine zusammenhängende kunsthistorische Betrachtung möglich. Dabei soll der methodische Ansatz von Ruiz Rodríguez, Gómez-Moreno Calera und Alamo Fuentes auf das gesamte Gebäude übertragen werden, indem das Gebäude speziell unter dem Aspekt seiner Wirkungsgeschichte behandelt wird. Daher seien einige Bemerkungen zur Funktion der Chancillería vorangestellt.

Der oberste Gerichtshof von Granada: In Folge der Ereignisse um das Jahr 1492 und im Zuge der territorialen Aufteilung der kastilischen Administration wurde auch das Gerichtswesen einer Reform unterzogen. Fortan sollten sich zwei oberste Gerichtshöfe ihre Zuständigkeit für den Norden und den Süden des Königreiches teilen, wobei dem Süden außerdem die Rechtsprechung für die gesamte Neue Welt zugeschlagen wurde. Die geographisch territoriale Trennungslinie zwischen Nord und Süd bildete der Fluß Tajo. Der rangniedrigere südliche Gerichtshof mit Sitz in Ciudad Real war ebenso wie der nördliche Gerichtshof von Valladolid dem *Consejo de Castilla* direkt unterstellt.

Ein königlicher Erlaß vom September 1500 bestimmte die Übersiedlung der südlichen Chancillería von Ciudad Real nach Granada *"porque la dicha ciudad mas se ennoblezca y mejor se pueble"*[7]. Die Verlegung der Chancillería nach Granada war Strategie der neuen Besiedlungspolitik und Zeichen königlicher Autorität im entlegenen Süden zu einem Zeitpunkt, an dem der erste Morisco-Aufstand noch nicht ganz überwunden war.[8]

Seit dem Umzug der Real Chancillería und Audiencia[9] im Februar 1505 nach Granada gab es in der Stadt zwei Machtzentren. Die Auseinandersetzungen zwischen der *Capitanía General*, der der oberste Militärsbefehl unterstand, und der zugezogenen

[7] Ordenanzas de Granada, zit. nach Nuñez Alonso 1984, 12.

[8] Vgl. Ladero Quesada 1988, 292.

[9] Die in den Urkunden verwendeten Bezeichnungen *audiencia* und *chancillería* hatten noch im 14. und 15. Jahrhundert eine klar zu unterscheidende Bedeutung. Während *audiencia* das königliche Gericht meinte, bezeichnete *chancillería* den Ort, an dem die Briefe des Königs versiegelt wurden. Im 16. Jahrhundert waren beide Funktionen in ein und dieselbe Institution übergegangen. Vgl. hierzu Martín Postigo 1981, 53. Im folgenden wird daher ausschließlich der Terminus *chancillería* benutzt werden.

und noch jungen, aber nominell höhergestellten Chancillería spiegelten sich in der Standortfrage wider.[10] Als passender Sitz für die hohe Institution war zunächst die Alcazaba vorgesehen. Dies wußte der *Capitán General*, der die Präsenz der Chancillería in seinem Hoheitsgebiet - dem Berg der Alhambra - nicht dulden wollte, durch geschicktes Taktieren zu verhindern. Erst im Jahr 1526, in dem sich Karl V. in Granada aufhielt und die Stadt zu einem politischen und wohl auch ideologischen Zentrum ausbauen wollte, setzte ein definitiver königlicher Erlaß den Querelen um die Chancillería ein Ende, indem ihr nicht, wie von den Richtern gewünscht, ein Neubau übereignet wurde, sondern die Häuser des verstorbenen Bischofs von Burgos und *"Patriarca de las Indias"* an der Plaza Nueva. Diese Häuser befanden sich an dem Platz der heutigen Chancillería; das Jahr 1526 gilt mithin als terminus post quem für die Baugeschichte.

Die gesetzliche Grundlage für den Ablauf der Rechtshandlungen in der Chancillería ist in den beiden Ausgaben der Ordenanzas von 1551 und 1601 verankert.[11] Der *Consejo de Castilla*, dem das Gericht direkt unterstellt war, kontrollierte dessen Arbeit bei unregelmäßig durchgeführten Besuchen. Je nach Situation konnte sich eine solche Kontrolle über zwei Jahre ausdehnen. Im 16. Jahrhundert sind insgesamt sieben Kontrollbesuche dokumentiert.[12] Die juristischen Befugnisse erstreckten sich einerseits auf jegliche Zivil- und Strafprozesse des eigenen juristischen Bezirkes, also des *Reyno de Granada*. Zudem gelangten alle Berufungsfälle des Gebietes südlich des Tajo sowie der amerikanischen Besitzungen in die Rechtsprechung der Chancillería von Granada. Und schließlich wurden dort sämtliche Fälle der *"hidalguía"* südlich des Tajo verhandelt, also Erbfehden und Auseinandersetzungen zwischen Lehnsherr und Vasallen. Allein der *Capitanía General* wurde ihre eigene Rechtsprechung in ihrem Hoheitsgebiet auf dem Berg der Alhambra zugestanden. Diese unklar

[10] Ausführlich Ruiz Rodríguez 1987, 20.

[11] Diese Gesetzesgrundlage ist für die Bedeutung der Baugeschichte nicht zu vernachlässigen, da sich hieraus wesentliche Erkenntnisse für die Anzahl des Personals und den Ablauf der Gerichtshandlungen ergeben. Vgl. *Reales cédulas* in: Novísima Recopilacíon de las Leyes de Espana, 1850.

[12] Ruiz Rodríguez 1987, 33-35.

formulierten Zuständigkeiten führten regelmäßig zu scharfen Auseinandersetzungen zwischen beiden Institutionen.

Die Organisation des Gerichtswesens bestand aus drei Kammern mit insgesamt sieben, später neun Verhandlungsräumen. An der Spitze des Beamtenapparates stand der Präsident, in der Regel ein einflußreicher und gebildeter Mann, dessen Persönlichkeit und Führungskraft die Chancillería maßgeblich prägte. Er war der höchste Repräsentant der Krone in Granada.[13] In einigen Fällen bekleidete er zudem die Position des Erzbischofs von Granada. Oft setzte sich seine Karriere mit dem Vorsitz der Chancillería von Valladolid fort, um von dort im nächsten Schritt direkt in den *Consejo de Castilla* berufen zu werden.

Täglich und gleichzeitig waren in der Chancillería 25 Beamte von hohem Rang mit einem Gefolge von mehr als 100 Menschen beschäftigt. Neben den ursprünglich sieben Gerichtssälen beherbergte das Gebäude die Arbeitsräume für den *Chanciller*, die Wohnräume des Präsidenten, eine Kapelle und eine Küche. Von dem ausdrücklich in den *ordenanzas* geforderten Archiv gibt es für das 16. Jahrhundert keine Nachricht.[14] Das angegliederte Gefängnis verfügte über relativ wenig Personal. Inhaftierungen wurden nur nach Strafprozessen vorgenommen; häufiger verhängte man körperliche Züchtigungen oder, für schwerwiegende Verbrechen, Strafen wie Verbannung, Galeerenaufenthalte oder Hinrichtung.

Das Gebäude: Die Chancillería von Granada liegt im Tal des Darro, an den Berg Albaicín gelehnt und ist mit der Fassade der Plaza Nueva sowie der alles überragenden Alhambra zugewandt (fig. 11). Sie flankiert den christlichen Hauptzugang zur nasridischen Herrscherburg.

Der überwiegend zweigeschossige Gebäudekomplex hat drei hintereinandergelagerte Höfe, die sich in Chancillería und Gefängnis gliedern (fig. 12). Die eigentliche Chancillería bezeichnet den Gebäudeteil um den vorderen Hof an der Plaza Nueva. Dieser ist funktional und räumlich von dem um zwei Höfe gelegenen Gefängnis an seiner Nordseite getrennt. Noch heute wird in der architekturhistorischen Forschung davon ausgegangen, daß der gesamte Gebäudekomplex aus dem 16. Jahrhundert stamme. Ein Vergleich mit dem einzigen kartierten Stadtplan des ausgehenden 16. Jahrhunderts, der *"Plataforma"* von Vico de Ambrosio um 1590[15] zeigt jedoch einen anderen Befund (fig. 13): Mit großer Detailfreude belegt Vico an dieser Stelle, daß die eigentliche Chancillería als zweigeschossiges Gebäude auf quadratischem Grundriß um einen zentralen Hof konzipiert war. Präzise zeichnet er den Zustand der Zeit nach der Fertigstellung der Fassade nach[16], so daß an dieser Stelle von der Richtigkeit seiner Darstellung ausgegangen werden kann, zumal sich der Kartograph auch als Kathedralbaumeister verdiente. Gleichzeitig klärt ein Blick auf die Karte, daß zu diesem Zeitpunkt an der Stelle des Gefängnisses noch eine Reihe von kleinen Häuschen standen.[17] Der hintere Gebäudeteil um die beiden kleineren Höfe ist meines Erachtens in die Zeit nach 1590 zu datieren, d.h. daß die hinteren Höfe im Stil des 16. Jahrhunderts später angefügt wurden, und vermutlich spätestens 1699 mit dem Portal in der Calle de la Cárcel Alta fertiggestellt waren.[18] In diesem Beitrag wird daher das Datum 1590 als Eckdatum aller zu untersuchenden Bauteile angesehen. Die beiden späteren Höfe des Gefängnisses werden im folgenden nicht weiter behandelt.

Analyse der einzelnen Bauteile: Die Analyse und Wertung der einzelnen Bauteile und des Bildschmucks ergeben, daß der Chancillería keineswegs eine einheitliche Bauplanung zugrunde

[13] Siehe Ruiz Rodríguez 1987, 63-104, und zu Valladolid Varona García 1981, 111-114.

[14] Ähnlich verhält es sich mit der Chancillería von Valladolid, in deren Dokumenten 1607 zum ersten Mal ein Archiv auftaucht, vgl. Varona García, 1981, 225.

[15] Hierzu Moreno Garrido, Gómez-Moreno Calera und López Guzmán 1984, 6-11.

[16] Die Analyse der hinteren Höfe erfolgte im Rahmen meiner Magisterarbeit, Ambrosius 1991, 50-54.

[17] Ruiz Rodríguez, 1987, 228, erwähnt ein Dokument aus dem Jahr 1539, in dem die Schaffung weiterer Kerker *"encima de la audiencia"* angeordnet wurde. Hieraus geht hervor, daß das Gefängnis zu klein geworden ist. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts setzen die Urkunden das Gefängnis mit den *"casas de Gumiel"* gleich, welche sich möglicherweise an dem Standort des heutigen Gefängnisses befanden und im Plan des Vico de Ambrosio kartiert sind.

[18] Ein stilistischer Vergleich mit der im 17. Jahrhundert um ein Gefängnis erweiterten Chancillería von Valladolid belegt diese These. Auch dort sind, wie die schriftlichen Quellen überliefern, die Höfe gestaffelt, Ambrosius 1991, 52.

liegt, sondern daß das bestehende Gebäude vielmehr kontinuierlichen baulichen Veränderungen unterlag. Anhand der Befundlage am Gebäude selbst und den ausgewerteten Quellen läßt sich die Baugeschichte des heutigen Palastes mit den einzelnen Bauabschnitte von 1526 bis 1590 wie folgt rekonstruieren:

Von dem ersten Palast, der der Körperschaft 1526 übereignet wurde, stehen heute vermutlich nur mehr die Grund- und Außenmauern. Aus der frühesten Zeit des heutigen Palastes stammt die kleine Tür in der Calle de la Carcel Alta, die in den Treppenraum führt und deren Rahmung schlichte platereske Formen annimmt. Stilistisch verwandt und etwa zeitgleich entstanden sind die hölzernen Klappläden der Fenster im Innern des Treppenhauses, die mit Grotesken geschmückt sind und das Datum 1537 tragen. Es ist anzunehmen, daß Tür und Fensterrahmen bereits in die an derselben Stelle gelegene Vorgängertreppe integriert waren.

In die 40er oder spätestens 50er Jahre des 16. Jahrhunderts ist die große, hölzerne Mudéjar-Decke *(armadura)* im Treppenraum zu datieren. Der offene Dachstuhl ist ein zweifach gebrochenes Kehlbalken-Sprengewerk mit Renaissance-Dekor. Der fünfseitige und achtflächige Dachstuhl stellt ein besonders prächtiges Beispiel der Kunstfertigkeit der *carpinteros* dar; innerhalb Granadas ist er als charakteristisches Beispiel dieses Typs zu verstehen.

Der Autor des zentralen Hofes (fig. 14) wird in der Literatur einstimmig in der Werkstatt des Bildhauers und Baumeisters Diego de Siloe gesucht.[19] Diese Vermutung bestätigt sich, wenn man die in den Zwickeln angeordneten Tondos mit gesicherten Werken des Meisters vergleicht.[20] Im *genero*, der Superposition von ionisierenden über toskanischen Säulen, sowie der Wahl weißen Marmors und regionalen Sandsteins ist der Hof *a la antigua* ein Vorläufer neuer klassischer Tendenzen, die später in den *estilo desornamentado* münden. Sie zeugen von der Kenntnis der als modern empfundenen italienischen Quattrocento-Architektur und stellen gleichzeitig eine reflektierte Auseinandersetzung mit dem Schema des traditionellen Mudéjar-Palastes dar. Die Bauzeit ist zwischen 1540, also etwa zeitgleich mit dem von Diego de Siloe entworfenen und dokumentarisch belegten Marmorhof des Hospital

[19] Gómez-Moreno González 1892, 403.

[20] Ambrosius 1991, 29-36.

Real in Granada[21], und 1563, dem Todesjahr Diego de Siloes, festzulegen.

Die sechs großen Holztüren in den Loggien entstanden vermutlich nach der institutionellen Erweiterung der Kammern auf sechs straf- und zivilrechtliche Verhandlungsräume im Jahr 1542. Es kann davon ausgegangen werden, daß ihr Standort nicht mehr der ursprüngliche ist. Die Ikonografie der Bildprogramme auf den Türen wurden von León Coloma eingehend analysiert.[22] Als wichtigstes Thema erscheint die Krone, dargestellt durch die Devise *"PLUS ULTRA"*, zweites Thema ist die Darstellung von hombres ilustres auf der Grundlage Francesco Petrarcas *"De viribus illustribus"*, und der dritte Themenkreis ist der Darstellung der Jurisprudenz gewidmet. Stilistisch ist zu bemerken, daß an den Türen der Stil der Antike auf unterschiedliche Weise rezipiert wurde, nämlich in der Wiedergabe von Grotesken, Antikisierung christlicher Bildtypen und der Kopie von antiken Idealköpfen. über die scheinbar willkürliche Auswahl aus dem breiten Repertoire an Bildvorgaben entschied die künstlerische Verwendbarkeit.

Die Bauarbeiten im Zentrum des Palastes müssen den Ablauf der Rechtshandlungen erheblich gestört haben; es scheint daher plausibel, daß auf eine schnelle Fertigstellung des Hofes großen Wert gelegt wurde. Seine Vollendung mag eine erste Phase der Umbauten in der Chancillería abgeschlossen haben. Darüber, wie in diesem Stadium der südliche Abschluß des Gebäudes zur Plaza Nueva hin ausgesehen haben mag, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Wahrscheinlich stammen die beiden Türme an der Fassade[23] aus dieser Zeit oder sogar vom Vorgängerbau. Zwischen ihnen muß es nach meiner Einschätzung eine Verbindung gegeben haben, womöglich eine einfache Mauer, die zumindest im Erdgeschoß das Gebäude zur Plaza Nueva hin abschloß. Das Schema ent-

[21] Hierzu die Baumonographie von Félez Lubelza 1979, 160. Auch im Hospital Real findet sich ein Nebeneinander von Renaissance-Höfen und Räumen mit Holzdecken und Dachwerken.

[22] Leon Coloma 1988, 42-65.

[23] Der linke Turm ist bis heute erhalten. Von dem rechten Turm, wie in einem französischen Stich des 17. Jahrhunderts wiedergegeben (abgebildet bei Gallego Burín 1989), existiert heute allein der Wendelstein, der von der Calle del Aire einsehbar ist.

spräche in diesem angenommenen Fall den frühen Morisco-Palästen mit drei Flügeln und einer abschließenden Wand.[24]

In dieser Phase war die Chancillería funktionstüchtig. Sie besaß einen Hof, in dem öffentlich die Urteile verlesen werden konnten. Amtsräume und Dienststuben müssen sich im Erdgeschoß oder in den Kellergewölben befunden haben, ebenso die Küche. Den Repräsentationsräumen, der Kapelle sowie der Wohnung des Präsidenten war das obere Stockwerk vorbehalten. Wie dem Schreiben des Präsidenten Fernando Niño de Guevara von 1591 zu entnehmen ist, wurden in dem noch nicht überdachten Bereich der späteren Eingangshalle, dem *zaguán*, die Pferde der Richter versorgt.[25]

Der nächste große Umbau sah die Neugestaltung der Treppe vor. Die Anordnung in der Ecke des Hofes - hier der nordwestlichen (fig. 15) - folgt einer spanischen Tradition von asymmetrischen Anlagen, deren Ursprung in den Treppen von Juan Guas oder Enrique Egas zu suchen ist[26] und als nationales Element bewußt bis zur Jahrhundertmitte eingesetzt wurde.[27] Die Treppe der Chancillería folgt dem Typus der *escalera claustral* als offene Anlage einer geradläufigen, dreiarmigen Treppe mit mittlerem Lauf und zwei Viertelpodesten um ein quadratisches Treppenauge. Ungewöhnlich ist die flach rustizierte, stufenlos wendelnde Untersicht der Treppenläufe, bedingt durch die Tatsache, daß diese nur an den Außenwänden aufgehängt und der darunterliegenden kleinen Tür Zugang verschafft werden mußte.[28] Die bis heute bestehende Treppenanlage stammt aus der Regierungszeit Philipps II., wie eine Inschrift "REGNANTI PHILIP / PO 2 / 1578" am Treppengeländer bezeugt. Eingang und Austritt der Treppe zum Hof sind mit einer aufwendigen Rahmenarchitektur versehen, die das Triumphbogenmotiv aufnimmt. In Anlehnung an die Puerta del Perdón der Kathedrale der Stadt werden im Erdgeschoß die Allegorien der Kardinaltugenden in Verbindung mit heraldischen Motiven dargestellt. Die Fensterumrahmungen der Treppenhausfenster sind Überformungen der vorhergehenden Fensterarchitektur, wie sie vergleichbar im Fenster des Kapitelsaales von San Jerónimo in Granada mit dem lorbeergeschmückten Kopf Karls V. erhalten ist. In der Chancillería trägt das Portrait an derselben Stelle die Züge Philipps II. Die nach innen gedrehten Voluten mit den darauf ruhenden Figuren verweist zweifelsfrei auf die Komposition Michelangelos für die Grabmale für Giuliano und Lorenzo de Medici.

[24] López Guzmán 1987, 156.

[25] Archivo General de Simancas, Abt.: Cámara de Castilla, leg. 2722; zit. nach Ruiz Rodríguez, Gómez-Moreno Calera, Alamo Fuentes 1989, 365.

[26] Wethey 1964, 295-305.

[27] Wilkinson 1985, 153.

Was die Eingangssituation der Treppe im Erdgeschoß betrifft, so entgeht dem aufmerksamen Beobachter nicht, daß sie in technischer Hinsicht ein Stückwerk ist. Die Tatsache, daß die granadinischen Handwerker exakter Verfugung im allgemeinen keine besondere Aufmerksamkeit schenkten, kann diese Beobachtung dann nicht relativieren, wenn man sich den Ort und den großen Aufwand vergegenwärtigt. Darüber, wie es zu diesen Unregelmäßigkeiten kam, wo doch die Baumeister im ersten Stockwerk bei der Quaderversetzung ihre Fähigkeiten unter Beweis stellten, können nur Vermutungen angestellt werden. Meine These ist, daß ursprünglich eine Spiegelung der heute vorhandenen Treppe am unteren Lauf geplant war; diese hätte dann dem Typus der *escalera imperial* entsprochen, deren E-Form auf das Vorbild des ersten Plans von Alonso de Covarrubias aus dem Jahr 1550 für die Treppe des Alcázars von Toledo zurückgeht.[29] Dies könnte bedeuten, daß der Vergleich zwischen Chancillería und dem Königspalast von Toledo gewagt werden sollte. Es ist archivalisch belegt, daß der Präsident Pedro de Deza (1566-1576) sich als Bauherr der Treppe inschriftlich nennen ließ. Sein Name wird sich in der heute leeren Kartusche über der Eingangsarkade befunden haben. Warum die Inschrift später wieder abgenommen wurde, wird im folgenden noch ausgeführt. Deza wurde jedoch schon vor Fertigstellung der Treppe von seinem Amt abberufen.[30] Ein solcher Präsidentenwechsel wäre Anlaß genug gewesen, die hochfahrenden Pläne für eine monumentale Treppenanlage zu ändern, um die Anlage noch vor seinem Weggang zu vollenden.

In der nächsten und letzten großen Bauphase des 16. Jahrhunderts wurde das Gerichtsgebäude durch den südlichen Verbindungstrakt mit der vorgestellten, heute bestehenden Fas-

[28] Die Untersicht der Treppe des Palastes Karls V., nicht vor 1635 ausgeführt, geht auf die Treppe der Chancillería zurück , vgl. Rosenthal 1985, 150.

[29] Marías 1985, hier 166.

sade geschlossen. Schließlich verlangte die unbefriedigende Eingangssituation nach einer neuen Lösung. Dies geschah in der Amtszeit des Präsidenten Fernando Niño de Guevara (1584-1596).[31]

Als Verbindung zwischen Hofinnerem und Fassade wurde eine Eingangshalle errichtet, die nicht mehr dem Schema des maurischen *zaguán* folgte, bei dem die Einsicht in den Hof durch verschobene Achsen verstellt war, sondern dem Passanten auf der Straße einen eindrucksvollen Blick in den höher gelegenen Hof durch eine Arkatur mit fünf Öffnungen gestattete (fig. 16). Meines Erachtens ist die Anlage eine absichtsvolle Parallele zum Königspalast von Toledo, dem Alcázar, den Francisco de Villalpando um 1552 nach den modifizierten Plänen von Alonso de Covarrubias neu errichtete.[32] In seiner Wirkung, die die dunkle, tiefer gelegene, aber weitläufige Eingangshalle mit dem dahinter gestaffelten, lichten Arkadenhof auf den Betrachter ausübt, - weniger im architektonischen Formengut -, entspricht die Chancillería dem von Checa formulierten *"planteamiento de un nuevo tipo de palacio"*[33], der seit dem Bau des Alcázars die höfische Architektur nachhaltig beeinflußte. Der Präsident und die Richter der Chancillería, die ja die obersten Repräsentanten der Monarchie in Granada waren, stellten ihre Architektur in den höfischen Kontext, ja sie wagten sogar den direkten Vergleich mit dem König und seinem Gefolge.

Die zweigeschossige Fassade ist als letzte große bauliche Veränderung des 16. Jahrhunderts zu betrachten (figs. 11 und 17).[34] In seiner vorbildlichen Analyse identifizierte René Taylor den Architekten[35], dessen Autorschaft seit der Auffindung des Testamentes durch Ruiz Rodríguez nicht mehr zu widerlegen ist. In seinem Testament gibt sich Francisco del Castillo als *"maestro mayor de la obra"* zu erkennen.[36] Der direkte Kontakt Castillos mit Jacopo Barozzi da Vignola, Bartolomeo Ammanati und Giorgio Vasari

[30] Ruiz Rodrígo 1987, 85.

[31] Ruiz Rodríguez 1987, 99-104.

[32] Marías 1983, 315.

[33] Nieto, Morales, Checa 1989, 269.

[34] Bei einem Umbau im Jahr 1762 wurde die Fassade um die bekrönende Balustrade ergänzt, in deren Mitte man 1806 den schmiedeeisernen *templete* plazierte, der sich vorher auf dem rechten Turm befunden hatte.

[35] Taylor 1976.

während seiner Tätigkeit als Stukkateur im Nymphäum der Villa Giulia in Rom ermöglichte ihm eine genaue Kenntnis der zeitgenössischen italienischen Architektur. Die Fassade der Chancillería in Granada resultiert aus diesen Erfahrungen. Daß Castillo nicht nur für den Entwurf der Fassade verantwortlich ist, sondern auch die Arbeiten als *trazista-arquitecto*[37] in regelmäßigen Abständen kontrollierte, geht aus den den Archiven entnommenen Rechnungsbüchern hervor, die zwischen 1584 und 1590 geführt wurden.[38] Somit ist die ältere Ansicht, das inschriftliche Datum am Portal der Fassade von 1587 stelle den Zeitpunkt fest, an dem die Bauarbeiten abgeschlossen waren, überholt, und als spätester Fertigstellungstermin das Jahr 1591 anzusehen, in dem bei einem königlichen Kontrollbesuch der Abschluß der Arbeiten verzeichnet wurde.

Eine stilgeschichtliche Analyse der maßgeblichen italienischen Einflüsse soll hier nicht wiederholt werden. Taylor vermerkte an der zweigeschossigen Fassade einen Bruch zwischen dem vorgeblendeten Portal in weißem und grauem Marmor mit dem überwiegend in Sandstein gearbeiteten, einem einheitlichen disegno unterworfenen Rest der Fassade, der aber nicht, wie Taylor vorschlägt, dazu führen muß, diesen Bauteil dem Architekten abzuschreiben[39], sondern eine starke Einflußnahme der Auftraggeber, also des Präsidenten und der Richter, vermuten läßt. Die Hervorhebung des Portals durch die Staffelung der im spanischen Formenrepertoire gängigen dekorativen Elemente ist eine ganz und gar spanische Erfindung, die bereits auf barocke Retabelportale hinweist. Hier wird meines Erachtens ein spanisches Motiv bewußt aufgegriffen.

Die Entstehungsgeschichte der Fassade läßt sich mühelos aus der von Ruiz Rodríguez veröffentlichten Korrespondenz nachzeichnen.[40] Danach ist sie auf Veranlassung des Präsidenten

[36] Im vollen Wortlaut abgedruckt im Rahmen einer Biographie und Werkanalyse bei Moreno Mendoza 1984.

[37] Den Terminus *trazista-arquitecto* prägte Fernando Marías. Er bezeichnet das neue Selbstverständnis des alten *maestro mayor*, der mit Hilfe einer großen Werkstatt in der Lage war, mehrere Aufträge parallel auszuführen und nicht mehr wie ein *aparejador* kontinuierlich als Bauleiter anwesend zu sein hatte. Vgl. u.a. Fernando Marías 1979, 173-216.

[38] Ruiz Rodríguez, Gómez-Moreno Calera, Alamo Fuentes 1989, 369.

[39] Taylor 1973, 419.

Fernando Niño de Guevara ausgeführt worden, der 1584 sein Amt antrat. Bei dem bereits erwähnten Kontrollbesuch 1591 wurden gegen den Präsidenten insgesamt 49 Vorwürfe erhoben, von denen sich die ersten beiden auf den Bau der Fassade bezogen. Erster Anklagepunkt waren die *"muy grandes y excesivos gastos"*, die durch das Abreißen der bereits begonnenen Vorgängerfassade entstanden seien. Ferner wurde dem Präsidenten die Anmaßung entgegengehalten, mit der er seinen Namen auf der Fassade eines königlichen Gerichtes inschriftlich anbringen ließ. Auf die Anklagen entgegenete Niño de Guevara mit einem ausführlichen Rechtfertigungsschreiben. Der hohe Kostenaufwand von 40.000 Dukaten für die Fassade eines königlichen Tribunals sei schon allein angesichts der Autorität angemessen, die dieses nach außen hin zu vertreten habe, zumal das Gericht in einer Stadt ansässig sei, die so weit vom königlichen Hof entfernt sei. Andererseits, so der Präsident, war es notwendig, den vorderen Teil der Chancillería auszubauen, da es vorher weder Portal noch *zaguán* gegeben hatte. Da der vormalige Anblick dem eines hohen Gerichtes nicht würdig gewesen sei, habe er im *acuerdo* mit den anderen Richtern einen Wettbewerb für die Erstellung der Fassade veranlaßt. Dabei sei Francisco del Castillo vor Lázaro de Velasco als Sieger hervorgegangen, gerade weil dieser einen völlig neuen Entwurf vorgelegt habe, und nicht, wie sein Konkurrent, die bestehenden Mauerteile einbezogen habe. Um die Kosten für die Krone zu mindern, habe man sich verhängter Geldstrafen bedient. Die so entstandene Fassade sei *"...una de las más lindas y bien acabadas que hay en Espana y aún fuera de ella..."*[41]. Dem zweiten Vorwurf entgegnete der Präsident mit dem Argument, daß die Nennung des Begründers von Baukomplexen durchaus bei königlichen Gebäuden nichts Ungewöhnliches sei. Als Beispiel nannte er die Inschrift seines Vorgängers Pedro de Deza an der Treppe der Chancillería. Der König veranlaßte infolge der Auseinandersetzungen lediglich die Abnahme dieser Inschrift. Auf die Provokation antwortete er mit einer scheinbaren Reaktion. Der Karriere Niño de Guevaras schadete seine eigenmächtige Handlungsweise nicht im geringsten; er blieb bis 1596 im Amt und wurde 1599 zum Großinquisitor ernannt.[42]

[40] Ruiz Rodríguez 1987, 99-104.

[41] Zit. nach Ruiz Rodríguez 1987, 101.

[42] In dieser Funktion ist Fernando Niño de Guevara in El Grecos Portrait des Metropolitan Museum of Art, New York, dargestellt, mit dem der Kardinal seit Cossío identifiziert wird. vgl. Cossío 1908.

Aber auch Deza bekleidete weiter sein Amt als Mitglied der Curie in Rom.[43]

Die Reaktion Philipps II. bezeichnet die schwindende Kontrolle, die der Monarch zum Ende des Jahrhunderts über die Chancillería ausübte. Für die Bewertung der Fassade und der Rolle des Präsidenten ergeben sich folgende Überlegungen: Wenn sich der Präsident nach Abschluß der Arbeiten so vehement rechtfertigte, so ist daraus zu schließen, daß er auch während der Arbeiten in ganz erheblichem Umfang auf die Gestaltung Einfluß genommen hatte. Der scheinbare stilistische Bruch zwischen dem Portal und dem Rest der Fassade ist dem Präsidenten ein geeignetes Mittel, die Eigenständigkeit der Chancillería als eine in der Tradition der regionalen Architektur darzustellen, die die Regeln des modernen italienischen Formenrepertoires beherrscht. Da der Präsident damit rechnen mußte, zur Verantwortung gezogen zu werden, mußte er von Anfang an die Interessen der Krone mit seinen persönlichen in Einklang bringen. Das Gleichgewicht äußert sich in einem wohl durchdachten Bildprogramm über dem Portal, bei dem im unteren Baukörper als Bekrönung des Triumphbogenmotivs der Name Niño de Guevaras zusammen mit dem Symbol Granadas, den Granatäpfeln, erscheint. Damit legt der Präsident seine uneingeschränkte Herrschaft über die Stadt mit einfachen Symbolen offen. Im oberen Baukörper, wohl distanziert, gruppieren sich Justitia und Fortitudo um das königliche Wappen. Die Fassade ist somit ein gekonnter Balanceakt zwischen der Selbstdarstellung des Präsidenten und der Repräsentation der Krone. Im Rahmen dieser Determinanten ist es Francisco del Castillo gelungen, eine Fassade für die Chancillería zu entwerfen, die in der Kombination von modernen und traditionellen Elementen die Institution auf eindrucksvolle Weise repräsentiert.

Von der Wirkung auf die Passanten sprechen diverse Reiseberichte sowie die zeitgenössische Erwähnung durch Mateo Alemán in seinem Roman *Guzmán el Alfarache*: *"...Y estando un día en la plaza nueva mirando la portada de la chancillería, que es uno de los más famosos edificios, en su tanto, de todos los de España, y a quien de los de su manera no se es conoce igual en estos tiempos..."*[44] Die majestätische Fassade hat aber neben den Bürgern Granadas noch einen anderen Adressaten: die Capitanía

[43] Ruiz Rodríguez 1984, 96.

[44] Mateo Aleman: Guzmán de Alfarache, Barcelona (u.a.) 1972, 80.

General, die zweite staatliche Institution der Stadt, die ihren Sitz auf dem Berg der Alhambra hat.

Die Revolte von 1568-70 als Wendepunkt im Selbstverständnis der Richter: Seit der Eroberung hatte die Familie Mendoza, Grafen von Tendilla, als *capitanes generales* die militärische Verwaltung Granadas und des ehemaligen Nasridenreiches übernommen. Sie hatten damit gewissermaßen das Erbe der maurischen Herrscher angetreten. Mit ihrer eigenmächtigen Politik unterstützten sie die Morisco-Minderheit, einmal wegen der Bedeutung der Seidenindustrie, zum anderen zur Erhaltung des eigenen politischen Einflusses.[45] Als 1. Januar 1567 vielerorts im Reyno de Granada neue Edikte verlesen wurden, die den Moriscos als ernsthafte Bedrohung ihrer Existenz erscheinen mußten,[46] ist dies nicht allein aus dem allgemeinen Geist der Gegenreformation infolge des Konzils von Trient zu erklären, sondern vor allem aus machtpolitischem Kalkül. Der Zeitpunkt schien günstig, die Position der Tendillas zu schwächen zugunsten einer Festigung des königlichen Einflußbereiches auch im Süden Kastiliens. Der Konflikt in Granada wurde geschürt durch die unerbittliche Haltung von Pedro de Deza,[47] Präsident der Chancillería. Am Vorabend zum Weihnachtsfest 1568 veranlaßte er eine Reihe von willkürlichen Festnahmen und grausamen Hinrichtungen, woraufhin die Moriscos zu den Waffen griffen.

Der *Capitán general* bemühte sich vergebens um Vermittlung, wurde aber erst gar nicht bis zum König vorgelassen. Schließlich war es Deza, der die Kontrolle über den Informationsfluß zu der Krone ausübte. Es entbrannte ein heftiger Machtkampf zwischen den Kontrahenten. Die Ereignisse von Januar bis März 1569 in den nahegelegenen Alpujarras, in die sich die Rebellen zurückgezogen hatten, bestimmten den weiteren Verlauf. Da die gemäßigte Strategie Tendillas, durch militärischen Druck und Verhandlungsbereitschaft die Aufständigen zum Waffenstillstand zu bewegen, nur anfänglich erfolgreich war, veranlaßte Deza, den militärischen Oberbefehl einer von Don Juan de Austria angeführten Junta zu übertragen.[48] Durch die Amtsenthebung des *Capitán general* drohte die Revolte auf die zahlreiche Morisco-Bevölkerung überzugreifen, die sich bis dahin abwartend verhalten hatte. Die Gefahr, daß sich der regionale zu einem nationalen Konflikt zuspitzen konnte, nahm Deza bewußt in Kauf.

[45] Cortés Peña, Vincent 1986, 174.

[46] Grundlegende Literatur zum Thema ist Caro Baroja 1957. Vgl. auch Vincent in: *Historia de Andalucía*, Bd. 4, 1983. außerdem das Kapitel: "*The Ethnic Inheritance of Spain: the Moriscos*" in: Lovett 1986, 256-276.

[47] Vgl. die unveröffentlichte Dissertation von Herrera Aguilar 1974.

Im Sommer 1570 konnte Juan de Austria, der Halbbruder der Philipps II., die Erhebung, die sich inzwischen über weite Teile Andalusiens ausgedehnt hatte, fast vollständig unter Kontrolle bringen. Ihm kam zugute, daß sich die von den Morisken erhoffte osmanische Hilfe auf einige hundert türkische Freiwillige begrenzte und das Lager der *cristianos nuevos* weit unterlegen war.[49]

Der Humanist Diego Hurtado de Mendoza, ein enger Verwandter des verstoßenen *Capitán general*, kommentiert in seiner noch vor 1575 geschriebenen Geschichte der *"Guerra de Granada"* ein Schreiben, das Don Juan de Austria an Philipp II. gerichtet hatte. Darin soll jener die provozierende Politik Dezas heftig kritisiert haben: *"...que la común opinión es que el Presidente ha sido importante instrumento para levantar a los moriscos..."*[50]. Hurtado de Mendoza folgend, schlug Juan de Austria seinem Bruder vor, den Präsidenten abzusetzen; zum Ausgleich solle ihm ein unbedeutendes Bischofsamt übertragen werden.

Der Vorschlag muß auf wenig fruchtbaren Boden gefallen sein. Die guten Kontakte Dezas zum Hof wurden insbesondere durch die Freundschaft mit Espinosa, Großinquisitor und Präsident des Kastilienrates, vorangetrieben. Sicher ist jedenfalls, daß Deza im Jahr 1576 die Ehre zuteil wurde, die höchste Stufe der Karriere zu erreichen, nämlich das Amt des Präsidenten der Chancillería von Valladolid.[51] In der ihm verbleibenden Zeit in Granada betrieb er die Versklavung der letzten Moriscos sowie die Neuansiedlung von *cristianos viejos*, vorwiegend Galiziern, in den ehemaligen Morisco-Hochburgen. Die Tatsache, daß er weitgehend die militärischen Aufgaben des zurückgekehrten Tendilla übernahm,[52] verdeutlicht das neue Machtverhältnis zwischen dem Prä-

[48] Caro Baroja 1957, 194.

[49] Insgesamt werden 25.000 bis 30.000 Moriscos unter Waffen gestanden haben. Sie waren jedoch nicht in Einheiten organisiert. Die Junta bekämpfte sie in kleinen Feldzügen, bis das Gebiet vollständig kontrolliert werden konnte. Hierzu: Vincent, in: Historia de Andalucía, Bd. 3, 1983,202.

[50] Hurtado de Mendoza 1970, hier zit. nach S. 395.

sidenten der Chancillería und dem *Capitán general*. Der Morisken-aufstand hatte endgültig den Einfluß Tendillas in dem Maße gemindert, in dem die Position Dezas gestärkt war.

Die Chancillería - architektonischer Ausdruck von Selbstverständnis und Herrschaftsanspruch: Ein Wechsel der Machstrukturen offenbart sich auch in der Art, wie die Richter das von ihnen bewohnte Gebäude baulichen Veränderungen unterzogen. Der Hof der Chancillería konnte noch als eine Konstruktion bewertet werden, bei dem zwei unterschiedliche Stilrichtungen vereint wurden. Einerseits war die Entscheidung für einen klassizisierenden Stil eine eindeutige Hinwendung zur königlichen Architektur; sie fiel zu einem Zeitpunkt, an dem in ganz Spanien plateresk, mudéjar und *a la antigua* nebeneinander die Architektur bestimmten. Andererseits stand die Anlage in der Tradition der Höfe Granadas. Ebenso verhält es sich mit den sechs großen Holztüren: Der Bildhauer der Türen wählten formal Schemata, die, unabhängig von dem Gebäudetypus, in der Stadt bei herausragenden Bauten Anwendung gefunden hatten. Dem Betrachter bot sich somit der Anblick einer Architektur, die die Chancillería zwar als ein besonders prächtiges Gebäude kennzeichnete, sie aber gleichzeitig in eine Reihe mit den anderen herausragenden Institutionen Granadas, insbesondere dem Hospital Real, stellte. Das Selbstverständnis der Richter in dieser frühen Phase konnte auch dem Programm der Türen entnommen werden. Unter dem Gesichtspunkt der Legitimierung eines dezidiert eigenen Machtanspruches nahm die Wiedergabe der Justiz dennoch relativ wenig Raum ein. Dem gegenüber betonten die Mehrzahl der Reliefs den ideologischen Anspruch der Institution, verkörpert durch heldenhafte Männer und Frauen der Antike oder des Christentums. Daß sich beide Themenkreise der Darstellung der Krone und ihrer Symbole unterordneten, belegte den Besuchern der Chancillería die Stellung der Richter, die ihre Rechtsprechung im Dienste der Krone ausübten.

Im Gegensatz dazu konnte seit dem Bau der Treppe eine Tendenz zur Monumentalisierung beobachtet werden. Vor allem in den Vergleichen mit dem Alcázar von Toledo zeigte sich, daß die Bauherren der Treppe und des *zaguán* bestrebt waren, sich mit der Aura des königlichen Palastes zu schmücken. Wie aus dem Programm der Treppe ersichtlich wurde, klammerte man jetzt weitgehend die Darstellung der *virtus romana* aus. Wichtige Themen

[51] Ruiz Rodríguez 1987, 90.

waren vor allem die Krone, der Triumph und die Justiz. Von dem Selbstverständnis, mit dem die Treppe erbaut wurde, sprach der Umgang mit der Inschrift, die sich über dem Treppeneingang im Erdgeschoß befunden haben mag. Daß ihre Abnahme von dem König 1591 erwirkt wurde, zeigt zweierlei. Einmal muß die Inschrift den amtierenden Präsidenten Deza in einer Art hervorgehoben haben, die als Anmaßung empfunden wurde. Daneben ist die Episode ein an der Architektur widergespiegeltes Beispiel für die geringe Kontrolle, die Philipp II. über die Chancillería ausübte, *"...por estar tan lejos y apartado..."*[63]. Die Inschrift teilte den Benutzern der Treppe unmißverständlich mit, wer der eigentliche Bauherr der Anlage war: nicht der König, sondern Pedro de Deza. Dieser, auf politischer Ebene durch den Morisco-Aufstand in seiner Position gestärkt, führte den errungenen Machtzuwachs an der eindrucksvollen Treppenanlage vor.

Noch eigenmächtiger handelte der Präsident Fernando Niño de Guevara, als er die Fassade ohne die Einwilligung des Königs aus Gerichtseinnahmen bauen ließ und sich in derselben Weise an herausragender Stelle inschriftlich als Bauherr nannte. Die vehemente Anklage, die gegen den Präsidenten geführt wurde, spricht für die "propagandistische" Wirkung der Fassade, die dem König sehr wohl gefährlich werden konnte, hatte er doch gerade erst die Macht des *Capitán general* reduziert. Dennoch erwirkte Niño de Guevara durch geschicktes Taktieren, daß die Inschrift über dem Portal *in situ* blieb. In der Fassade manifestiert sich der Höhepunkt der richterlichen Selbstdarstellung.

Wie eng diese architektonische Selbstdarstellung mit dem Kräftespiel der *Capitanía general* verknüpft war, zeigt der Vergleich mit den Arbeiten am Palast Karls V. auf der Alhambra, der sich im Hoheitsbezirk der Militärbefehlshaber befand. Den überwiegenden Teil des Palastes bauten Pedro Machuca und sein Sohn Luis bis zum Jahr 1571. In der Zeit danach geriet die Ausführung ins Stocken, bis sie im 17. Jahrhundert schließlich ganz eingestellt wurde.[54] Die Entwicklung verlief mithin entgegengesetzt zu den Arbeiten in der Chancillería.

[52] Beispielsweise wurde ihm von nun an die Aufgabe der Einberufung von Soldaten übertragen, vgl. Caro Baroja 1957, 208.

[53] Vgl. Ruiz Rodríguez; Gómez-Moreno Calera; Alamo Fuentes 1989, 365.

[54] Hierzu Rosenthal 1985.

Die Konkurrenz beider Institutionen erklärt auch den Stilbruch in der Architektur zwischen dem Portal und der übrigen Fassade der Chancillería. Es erscheint mir zwingend, daß Francisco del Castillo ohne Einflußnahme des Präsidenten das Portal mit dem von ihm so gerne verwendeten Rustikawerk gestaltet hätte, wie er das beispielsweise bei dem Rathaus von Martos oder dem königlichen Schlachthaus von Priego[55] getan hatte. Da aber die Rustika als durchgehendes Mauerwerk des Palastes Karls V. die Bürger von Granada an die *Capitanía general* erinnert hätte, mußte eine andere Lösung gefunden werden. Was lag näher, als auf das traditionelle Schema des vorgeblendeten Portals zurückzugreifen, das der Chancillería ihre inzwischen fünfzigjährige Geschichte in der Stadt bescheinigte?

Sowohl der Palast Karls V. als auch die Chancillería sind Residenzbauten der Krone in Granada. In Abgrenzung und gleichzeitig in Ablösung der vormals wichtigeren königlichen Institution signalisierten die Richter der Chancillería mit der Wahl des Triumphbogenmotivs nicht nur den Passanten, sondern auch der gegenüberliegenden Capitanía General die neuen Machtverhältnisse in Granada.

[55] Siehe Moreno Mendoza 1984, 167.

Resumen español: En un cuadro sinóptico y partiendo de la documentación publicada que acredita el transcurso de los actos legales y la requisición de personal por parte de la institución real se fechan y se valoran según los criterios de historia del arte los tramos de construcción de la Chancillería entre 1526 y 1594.

En visto de la fachada y teniendo presente ante todo la calidad de los detalles de las distintas partes del edificio se comprueba que esta arquitectura reflejaba nada menos que la altives de los juezes. Los tramos monumentales con su tipología inequívoca se construyeron bajo el gobierno de los presidentes más influyentes de la corporación y demostraron el alto rango del mandante. En suma se observa un desarollo progresivo en el cual la Chancillería se volvía poderosa en los años 60 del siglo XVI comparado con la Capitanía General, la institución segunda en poder de la ciudad de Granada. La autoridad del presidente de la Chancillería crecía en la medida que la Capitanía General iba perdiendo el crédito real del cual había gozado antes. El desarollo político constatado culminó en la formación arquitectónica de la fachada que da a la Plaza Nueva, con cuya realización el largo período de construcción del edificio quedó concluido.

DIE PFARRKIRCHEN GRANADAS IM KONTEXT DER URBANEN NEUORDNUNG UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER ZIMMERMANNSKUNST (1492 - 1568)

Christiane Kothe, Köln

Der Granadiner Thematik sei ein Exkurs zu der hierzulande wenig bekannten Zimmermannskunst Spaniens beigefügt.[1] Die Dachwerke haben meist nach außen deckende nach innen ornamentale Funktion.[2] Die Zimmerleute haben eine ungeheure Vielfalt von hölzernen Decken und Dachstühlen geschaffen, die zur *Carpintería de lo Blanco*[3] zählen. Die Palette reicht von einfachen, einen Raum schließenden Holzdecken mit ein oder zwei Balkenlagen über Flachdecken bzw. zweiflächige Dachstühle bis hin zu Kehlbalkendachstühlen mit Sternendekor. Von Gotik und Renaissance beeinflußt, kamen die hochqualifizierten Zimmerleute auch zu neuen formalen Lösungen.[4] Die bedeutendste konstruktive Leistung liegt bei den Kehlbalken- oder Muldendachstühlen (fig. 20d). Von der älteren Forschung als billige Ersatzkunst beschrieben, können gerade sie angesichts der Holzknappheit der Region bei einem Holzverbrauch von 0,22 m^3/m^2 gegenüber 0,08 m^3/m^2 bei einem die konstruktiven Erfordernisse erfüllenden Dachstuhl[5] nur als Luxus bezeichnet werden. Sie ähneln einem Walmdach ohne Pfetten und Stuhl. Häufig wird zur Stabilisierung ein Eckbalken mit den umlaufenden, auf der Mauerkrone befestigten Fußhölzern verkämmt. Dieser kann zum Fußholz für eine weitere Dachfläche und Teil einer Trompe werden, ein Oktogon entsteht (fig. 20e). Im Querschnitt können die Dachstühle 3, 5 oder 7seitig sein (fig. 21), wobei die Kehlbalken einen Spiegel bilden, während die unmittelbar anschließenden seitlichen Flächen auf den Sparren basieren. Eine oder zwei weitere Dachflächen entstehen durch unter diesen angebrachtes Sprengewerk. Die komplexe Verbindung vom Konstruktion und Dekor in diesen Dachstühlen erlaubte es, einzelne *paño* genannte Dachflächen mit Hilfe der *muestra* (fig. 20f), einer Art repräsentativer Dachstuhlausschnitt, auf dem Zimmerplatz fertigzustellen und als Ganzes auf die vorbereitete Mauerkrone zu ziehen. Grundlage der Konstruktion war das korrekte Schiften eines Walmdachstuhls, wie es hierzulande Zimmerleute bis heute lernen, wobei die Montage auf dem Zimmerplatz z.T. eine Doppelung der Gratsparren erforderte. Das Schiften geschah mit Winkelmaßen. Auch die Integration des *Lazos*, eine Art Flechtwerk-Sternenornamentik, erfolgte mit Winkelmaßen, die der Art der Sterne entsprachen. Dazu bedurfte es eines gleichbleibenden Sparrenabstandes, wobei der Sparrenzwischenraum der doppelten Sparrenbreite entsprach. Im Zentrum der Sterne wurden an Spiegel und Trompen oft Muqarnaszapfen angebracht. Als im 16. Jahrhundert das Wissen um diese Technologie von Diego López de Arenas aus Sevilla schriftlich fixiert wurde,[6] bildeten diese Themen die zentralen Punkte seiner Abhandlung.

Wenden wir uns nun der Stadt Granada zu.[7] Sie hat sich in der Nähe des Zusammenflusses von Darro und Genil entwickelt. In islamischer Zeit (fig. 18) gab es zunächst die am Hang gelegene Festung al-Qasaba al-Qadima (fig. 18/c) und im Tal des geschäftliche Zentrum Madinat Garnata (fig. 18/a) um die Hauptmoschee. Die al-Qasaba al-Qadima war durch das Darrotal von dem Bergrücken getrennt, auf dem seit dem 11./12. Jahrhundert die

[1] Dieses Thema wurde im Rahmen meiner Dissertation behandelt und mittels einer umfangreichen grafischen Dokumentation und Vorschlägen zur Terminologie der deutschen Forschung zugänglich gemacht. Kothe 1993, grundlegende Literatur: Nuere Matauco 1985, 1989.

[2] Nur bei komplizierteren Kehlbalkenkonstruktionen mit einem die Stabilität der Hölzer schwächenden Dekor wurde über der dann rein ornamentalen Konstruktion ein weiterer Dachstuhl errichtet, der das Gewicht der Dachdeckung trug.

[3] Arbeiten mit rechtwinklig zugerichteten Hölzern, Kothe 1993, 23-28.

[4] Beispiele für die Wirkung der Gotik sind in Granada der Presbyteriumsdachstuhl von Sta Isabel la Real und die typologisch verwandte Kuppel aus der Vierung von La Merced (fig. 23), beides Klosterkirchen. Renaissanceformen weist die heutige Taufkapelle der Pfarrkirche San José oder auch das Treppenhaus der Real Chancillería auf. In Portugal reicht die innovative Phase noch bis in den Barock hinein.

[5] Nuere Matauco 1992

[6] Entweder um es vor dem Vergessen zu schützen, oder um sich in einem gelehrten Kreis zu profilieren, wie das Vorwort der gedruckten Fassung seines Traktates suggeriert. López de Arenas, 1966; zur Technik: Mitrenga 1990, Warth 1982.

[7] In der Tabelle wurden die wichtigsten Daten nebeneinandergestellt. Im Text in Klammern angegebene Referenzen beziehen sich darauf und auf die Abb. fig. 18 + 19, die die in der Tabelle vorgegebenen Kürzel gleichfalls verwenden. Die arabischen Umschriften entsprechen computerbedingt nicht ganz dem Standard. Bibliografische Grundlage der Tabelle (von links nach rechts): Seco de Lucena 1975; Garrido Atienza 1910; Ruiz Martín 1968; Garrido Arranda 1979; Vincent 1985, 123-162; Gómez Moreno 1982; Vincent 1985, 39-49; Garrad 1956.

Festung und Palaststadt Madinat al-Hamra, Alhambra entstand. Es kamen Vorstädte hinzu und wurden gleichfalls befestigt: das bevölkerungsreiche Rabad al-Bayyazin (fig. 18/d), von den Christen Albaicín genannt, oberhalb der al-Qasaba al-Qadima, sowie das Rabad al-Fajjarín und Rabad Nayd (fig. 18/b) der Ebene zu. Mit der Eroberung Granadas 1492 gingen 800 Jahre islamischer Herrschaft zu Ende.[8] Die islamische Stadt durchlief danach einen Prozeß der Anpassung an christliche Bedürfnisse. Der hohe Bevölkerungsanteil an Moriscos bedingte gleichzeitig eine Kontinuität islamischer Urbanität, die auch durch die Umnutzung nasridischer Paläste und Moscheen sowie anderer öffentlicher Bauten durch die neuen Machthaber unterstützt wurde. Im Text verwende ich die Namen der islamischen Viertel, die, mit Mauern und Toren versehen, der sich verändernden Stadt weiterhin Struktur gaben.

Das Tempo der Anpassung war abhängig von der Politik. In den ersten Jahren hielten die örtlichen christlichen Machthaber - der Erzbischof fray Hernando de Talavera, *el Santo Alfaquí*, der *Capitán General* Don Iñigo de Mendoza, Conde de Tendilla, sowie Hernando de Zafra, Sekretär der Katholischen Könige und eine Reihe weiterer Politiker - sich an die im Geiste der *convivencia* und *vida fronteriza*[9] verfaßten Friedensvereinbarungen, die *capitulaciones*. Diese veränderten das Leben der islamischen Bevölkerung, nun Mudéjaren, nur in bestimmten Bereichen - so z.B. in der Verwaltung oder im Hinblick auf die Steuern, während *usos y costumbres*, d.h. Religion, Formen des sozialen Lebens etc. respektiert wurden. Der Siedlungsschwerpunkt der christlichen Neusiedler ist in den ersten Jahren nicht nachzuvollziehen. Später bevorzugten sie periphere, der Ebene zu gelegene Räume. 1498 kam es nach Veränderungen der politischen Großwetterlage[10] zu ersten, den *capitulaciones* widersprechenden segregativen Maßnahmen. Eine

[8] Diese lange Zeit wurde von der Geschichtsschreibung schon bald im Sinne eines Unfalls in der eigentlich christlichen Bestimmung der Stadt dargestellt, Bermúdez de Pedraza 1638. So könnte der von Henssler (vgl. S. 45 Anm. 22) angesprochene neue Trieb an dem Baumstumpf als Hinweis auf das erneut blühende Christentum in der alten westgotischen Konzilsstadt gelesen werden. Dazu paßt das Hündchen als Symbol der Treue, ebenso wie die drei Reiter *al jinete* (Ladero Quesada 1979, 154-183; Heine 1984, 30), hinter denen ich zudem einen Hinweis auf Santiago Matamoros vermute. Wie wach diese Vorstellung damals war, zeigt die Tatsache, daß die Inquisition sich in der Nähe der Pfarrkirche Santiago niederließ und in deren Chor die *Sanbenitos* aufhängte.

[9] Ladero Quesada 1979, 154-183.

[10] Suberbiola Martínez 1985, 161, Smolka Clares 1985, 81.

königliche Anordnung, die die Trennung der Mauren von den Christen forderte, wurde umgesetzt und die Stadtverwaltung richtete zwei *morerías* ein. Eine umfaßte fast das gesamte, am Berg gelegene Rabad al-Bayyazin (fig. 19/M), dessen Hauptmoschee gleichzeitig zur einzigen Freitagsmoschee erklärt wurde.[11] Eine weitere *morería* entstand für 500 *mercaderes*, *traficantes* und *oficiales* - und zwar *"los mejores y más prouechos"* - am Rand der Medina (fig. 19/m). Ein Tor verband das Viertel mit der *alcaicería*, dem Geschäftsviertel. Der ökonomische Hintergrund dieser Entscheidung ist eindeutig. Beim Vergleich dieser Daten mit den von Ruiz Martín ausgewerteten *censos*[12] fällt auf, daß die Pfarreien des ehemaligen Maurenviertels im Rabad al-Bayyazin von der Vertreibung der Moriscos 1571 am stärksten betroffen waren, was auf die geringe Mobilität der Bewohner hinweist. Die gleichen Quellen belegen, daß die Segregation nie vollständig war - Bevölkerungsverluste gab es in fast allen Pfarreien (vgl. Tabelle / Bevölkerungsentwicklung). Insbesondere in der al-Qasaba al-Qadima lebte ein hoher Prozentsatz Konvertiten (fig. 19/M). Das Maurenviertel der Medina erfuhr dagegen einen durchgreifenden Wandel. Diese Zone war stark wirtschaftlich orientiert und gehörte gleichzeitig zu den bevorzugten Siedlungsgebieten der Christen. Die Bevölkerungsverluste nach 1571 sind gering, teilweise werden Zuwachsraten verzeichnet. Dagegen weisen die benachbarten, am Fuß der Qadima gelegenen Pfarreien Santiago und S. Andrés Verluste von ca. 30% auf, was auf die Abwanderung der in *alcaicería* und *zacatín* arbeitenden Moriscos in benachbarte Pfarreien hindeuten könnte.

1499/1500 führten die missionarischen und inquisitorischen Aktivitäten von Cisneros, Erzbischof von Toledo und als Beichtvater der Königin Nachfolger Talaveras, zu einem Aufstand der Mudéjaren. 1501 wurden die Moslems vor die Alternative

[11] Dort sollten 400 leerstehende Häuser von Mauren aus anderen Stadtteilen bezogen werden, die im Gegenzug ihre Häuser Christen zu einem gerechten Preis verkaufen sollten. Die von Ruiz Martín ausgewerteten *censos* zeigen um 1560 für S. Pedro, S. Cecilio und Sta. Mª Magdalena einen Bevölkerungsrückgang von 25 - 27%. In ersteren beiden liegt er nach 1585 unter 7%, die Magdalena hat sogar ein Plus von 130% zu verzeichnen. Da diese Zahlen im Vergleich mit den anderen Pfarreien sehr hoch sind, möchte ich die vorsichtige Frage formulieren, ob um 1560 ein ähnlich gezielter Umsiedlungsprozeß wie 1498 in die Wege geleitet wurde, um drei von den Neusiedlern besonders bevorzugte Gebiete zu räumen. Dies sollte anhand schriftlicher Quellen verifiziert werden. Garrido Atienza 1910, Ruiz Martín 1968.

von Konversion oder Vertreibung gestellt.[13] Suberbiola Martínez hat den Versuch unternommen, die Ereignisse, die zum Aufstand führten, in einen größeren politischen Rahmen zu stellen. Er arbeitet einen Machtkampf zwischen Talavera und Cisneros heraus, bei dem es um die Frage ging, wie das vom Kreis um Talavera und Tendilla während des Krieges ausgehandelte *Patronato Real* als *instrumentum regni* eingesetzt werden sollte. Der aus einem jüdisch-konversen Milieu stammende Hieronymit Talavera war mit seiner Vision einer fortschrittlichen, am Wohle des Staates orientierten und von Rom weitgehend unabhängigen Kirche Vertreter einer neuen Ordnung. In ihr sollten auch die neuen gesellschaftlichen Gruppen - Konversen, Bürgertum etc. - einen angemessenen Platz einnehmen. Der Franziskaner Cisneros, Vertreter der in der Vergangenheit bedeutenden Bettelorden, wollte die alten Herrschaftsstrukturen erhalten, die auf Ausgrenzung eben jener Schichten und die enge Anlehnung an Rom aufbauten. Beide wollten einen gut ausgebildeten Klerus, wobei der Vergleich zwischen den von beiden geschaffenen Lehreinrichtungen die fortschrittliche Linie des einen bzw. die konservative des anderen deutlich macht. Talavera legte in Granada großen Wert auf das Rechtsstudium. Cisneros Bücherverbrennungen, Zwangstaufen, Inhaftierung von Geistlichen sind dagegen grobe Verstöße gegen geltendes Recht. Recht wurde in Cisneros' Universität von Alcalá im 16. Jahrhundert nicht gelehrt. Andererseits ist dort die *limpieza de sangre* Aufnahmekriterium. So wurde dafür gesorgt, daß die in die christliche Gemeinschaft Gezwungenen in der Folge gesellschaftlich ausgegrenzt wurden. Talaveras Konzept der Bekehrung durch Überzeugung, das die religiöse Unterweisung in arabischer Sprache einschloß, ist dagegen auf Integration gerichtet. Die Nachwirkungen dieser Auseinandersetzung beeinflußten in den folgenden Jahrzehnten immer wieder die Stadtpolitik.

Ein zentraler Bereich, den ich bürokratisch-kommerzielle Achse (fig. 19/A) nenne, wurde nach 1501 von den christlichen Herren intensiv genutzt. Dort befand sich die im nasridischen Hospitalbau Maristán untergebrachte Münze, die *Real Chancillería* und die 1505-15 durch Kanalisierung des Darro geschaffene Plaza Nueva del Hatabin sowie die Marktbereiche *alcaicería*, *zacatín* und *Lonja*. Die Stadtverwaltung hatte ihren Sitz in der der Capilla Real gegenüber gelegenen *Madraza* - in nasridischer Zeit Universitätsgebäude. Die christliche Universität und andere Lehreinrichtungen wurden auf Betreiben Karls V. in Bauten in der Nähe der als Kathedrale genutzten Hauptmoschee der Medina untergebracht. Am Rand dieser Achse lag der christliche Lebensmittelmarkt, die auf Befehl der Katholischen Könige eingerichtete *Alhondiga Zaida*, und der zum Theater umgenutzte nasridische Kornmarkt *Corral del Carbón*.

[12] Garrido Atienza 1910, Ruiz Martín 1968.

[13] Die Zwangskonversion schuf die neue Gruppe der Moslemkonvertiten *cristianos nuevos* bzw. *moriscos* genannt, die sich von den *cristianos viejos*, die keine Konvertiten unter ihren Ahnen hatten, unterschied. Beide Begriffe übernehme ich als Neu- und Altchristen ins Deutsche. Zum Verständnis des Moriscoproblems s. Cahen 1958, Caro Baroja 1976, Domiguez Ortiz 1962.

Nach der Eroberung wurden geweihte Moscheen als Kirchen genutzt. Dies war keine Ausnahme; jahrhundertelang nutzte man bei Eroberung die Kulträume der jeweils anderen Religion weiter. Da die *capitulaciones* bis 1500 den Handlungsspielraum einschränkten und der christliche Bevölkerungsanteil in den ersten Jahren gering war,[14] wurden zunächst nur einige größere bzw. symbolbehaftete Moscheen geweiht. Die erste Weihe betraf die Hauptmoschee der Alhambra. Bei ihrem ersten Ritt durch die Stadt ließ das Königspaar eine Moschee bezeichnenderweise als S.Juan (de los Reyes) weihen.[15] Sie lag an einer der wichtigsten Verkehrsachsen und ist als *"Renegatenmoschee"*[16] überliefert. Erzbischof Talavera weihte vor 1495 an einer *calle real*, Hauptverkehrsader eines Bezirks, die "Büßermoschee" auf den Namen S. José.[17] Diese beiden haben als einzige das um ein Glockengeschoß erhöhte Minarett erhalten, was möglicherweise ein Hinweis darauf ist, daß in der noch unbekannten Stadt die Wahl der zu weihenden Moscheen mitbestimmt wurde durch deren Lage an wichtigen Straßen und ein die Identifikation als Betsaal erleichterndes Minarett - eine Moschee muß kein Minarett haben.

Die Errichtung der Pfarreien 1501 führte zur Weihe weiterer Moscheen. Doch eignete sich nur ein Bruchteil der 150-200 Granadiner Betsäle, d.h. größere Quartiermoscheen, als Pfarrkirchen.[18] Viele Moscheen wurden zu Ställen, Wohnräumen etc. um-

[14] Suberbiola Martínez 1985, 160; Ladero Quesada 1968.

[15] Bermúdez de Pedraza 1638, Lib. 3, fol. 174r.

[16] Zu den Renegaten, "elches" siehe Ladero Quesada 1968, Caro Baroja 1976, Suberbiola Martínez 1985.

[17] Münzer 1951, 54.

genutzt und mit einer Steuer belegt, den *habices*. Dank des *Libro de Habices*[19] kennen wir die Maße von ca. 20 Betsälen, darunter eine als Pfarrkirche S. Matías geweihte (ca.9,60 x 8,80m) und eine andere als Klosterkirche Sta. Catalina genutzte (ca.10,60 x 5,20m). Alle anderen Moscheen waren kleiner. Im Laufe des 16. Jahrhunderts erfolgte dann der Neubau sämtlicher Pfarrkirchen.[20] Eine erste massive Bauphase setzt m.E. in den 20er Jahren ein. Nach 1528 werden vorläufig keine Neubauten mehr begonnen. Erst nach fast zehnjähriger Pause setzt die Bautätigkeit wieder ein, von der die meisten der verbliebenen ehemaligen Moscheebauten betroffen sind. Einige Kirchen der ersten Phase werden zudem erweitert. Beide Phasen sind typologisch sehr verschieden. In der ersten dominiert der zweiflächige Dachstuhl über Transversalbögen. Dieser verschwindet in der zweiten Phase, in der sich der bis dahin nur vereinzelt aufgetretene Kehlbalkendachstuhl mit *Lazo* durchsetzt.

Die Bauten beider Phasen zählen zum Mudéjar.[21] Da es sich um einen Stilbegriff handelt, ist er völlig unabhängig von den Mudéjaren, in christlichen Gebieten unter Abgabe bestimmter Tributleistungen lebender Moslems. Die Ausführenden waren Christen wie Moslems. Die formalen Wurzeln dieser Gestaltungsprinzipien liegen zwar weitgehend im islamischen Andalus, erhielten ihre spezielle Ausformung aber in christlichen Gebieten, durch christliche Auftraggeber. Somit sind sie Ausdruck der Faszination gegenüber der islamischen Kunst und zeugen von deren Integration in christliche Ästhetik, sowie deren Anpassung an christliche Bedürfnisse. Die in Granada verwendeten Formen wurden m.E. nicht mehr als islamisch, allenfalls als islamisierend erkannt. Sie entsprechen den damals üblichen christlichen Bauformen in weiten Teilen Kastiliens und Aragóns. Das aufgehende Mauerwerk besteht aus Kalkmörtelbeton mit Ziegeldurchschuß und Kantenverstärkung (fig. 20d). Den oberen Raumabschluß bilden meist offene Dachwerke. Auf deren Verbretterung wurde eine Schicht tonigen Schutts aufgebracht, in die man die *teja arabe* genannten Dachziegel, eine Art Mönch- und Nonnendeckung, verlegte.

[18] Zu Unterschieden und Gemeinsamkeiten von Moschee und Kirche siehe Kothe 1993, 39-49.

[19] Habices 1961, 1966.

[20] Die Datierungen werden weitgehend von Gómez-Moreno 1982 übernommen.

[21] Borrás Gualís 1990, Reyes Pacios Lozano 1993.

In Granada kommen zwei Dachstuhl- und Raumtypen häufig vor. Der zweiflächige Dachstuhl über Transversalbögen befindet sich in einschiffigen Bauten mit niedrigen Seitenkapellen zwischen den Strebepfeilern. Den Neigungswinkel des Daches definiert die Mauerkrone der Transversalbögen, in die je nach Breite des Schiffes 5 oder 7 auf Konsolen ruhende Pfetten (fig. 20a) eingelassen wurden. Deren Unterkanten folgen dem Neigungswinkel des Daches, die Seitenflächen verlaufen senkrecht zum Fußboden. Am First zeigt die Unterseite der Konsolen den Begegnungswinkel der Dachflächen, die Pfette liegt auf deren Oberseite plan auf. Auf den Pfetten ruhen sparrenähnliche Latten *viguetas, cabios*, die die zweischichtige, den Dachstuhl nach außen abschließende Verbretterung tragen. In die untere Bretterschicht wurden Ornamente geschnitten, die *chellas*, Sterne, und *alfardones* (fig. 20b). Konsolen und Pfetten sind optisch durch ein Gesims, *alicer*, in den Dachstuhl eingebunden. Es ist bei diesem Dachstuhltyp überflüssig, da im Gegensatz zu den Kehlbalkendachstühlen keine auf der Mauerkrone aufliegenden Balkenlagen verdeckt werden müssen; dies könnte ein Hinweis darauf sein, daß hier an kompliziertere Dachwerke gewohnte Zimmerleute tätig waren. Die Konsolhölzer sind grundsätzlich mit Schnitzarbeit versehen (fig. 20c), meist ein Dreipaß- seltener ein Akanthusmotiv.[22] Konsolhölzer und Teile des Dachstuhls wurden farbig gefaßt. Die Kleinteiligkeit der Malerei, die aus dem 15m tiefer gelegenen Kirchenschiff kaum wahrnehmbar ist, läßt an eine ästhetische Beeinflussung durch die islamische Kunst denken.[23] Das östlichste Joch diente als Presbyterium - eine solche Disposition hat sich nur in S. Cecilio unverändert erhalten - wenn kein abgeteilter Raum mit aufwendigem Kehlbalkendachstuhl als solches vorgesehen war. Kehlbalkendachstuhl bekrönte Kirchen sind als großer Kubus ausgebildet, der Seitenkapellen und ein Presbyterium aufweisen kann. Im Kirchenschiff - meist mit einem vierflächigen Dachstuhl (fig. 20d) ausgestattet - werden die dort aufgrund der größeren Längenausdehnung auftretenden Kräfte mit doppelten Zugbalken ausgeglichen. Im Presbyterium vermied man diese den Dachraum optisch zerschneidende Lösung und zog die

[22] Akanthuskonsolen gibt es in S. Cecilio sowie S. Matías, dessen Presbyteriumsdachstuhl noch Dreipaßkonsolen erhielt. Dort arbeiteten Meister, Juan de Marquina und Pedro Machuca, die beim Bau des Karlspalastes mitwirkten (Gómez Moreno 1982). Möglicherweise führten sie diese moderne Konsolform, die in der zweiten Bauphase ausschließlich wird, in die Pfarrkirchen ein.

[23] Dort haben Formen der Nutzung von Wohnräumen und Moscheen dem oberen Raumabschluß einen höheren Stellenwert eingeräumt: ein auf dem Boden Sitzender läßt die Blicke eher nach oben schweifen.

materialaufwendigeren fünfseitigen, oktogonalen Dachstühle - durch Sprengwerk unterstützte Kehlbalkenkonstruktionen - vor. Ein Lazostreifen schmückt die Dachschrägen des Schiffes am Fußpunkt und in der Mitte, während der Dachstuhlspiegel meist als Ganzes Lazodekor aufweist. Reichere Dachstühle vor allem im Presbyterium sind dagegen vollständig mit Lazo überzogen (fig. 22). Die Hölzer wurden zur Schauseite hin profiliert. Konstruktive offene Dachstühle erscheinen nach außen als Krüppelwalm, d.h. ein kleiner Giebel erhebt sich über den abgewalmten unteren zwei Dritteln[24] (fig. 20d).

Aus beiden Bauphasen seien zwei Kirchen näher vorgestellt. S. José (Nr.4) und S. Nicolás (Nr.5) stehen für die erste, S. Bartolomé (Nr.16) und S. Pedro y S.Pablo (Nr.19) für die zweite Phase.

S. José (Nr.4) lag in der al-Qasaba al-Qadima in einer palastreichen Zone. Etwas oberhalb, in der Nähe von S. Miguel (Nr.14), befanden sich ein ziridischer und ein nasridischer Fürstenpalast, von denen sich Reste im Klausurkloster S^{ta}. Isabel la Real und in der Casa de la Lona erhalten haben. Dies und die Nähe zum administrativen Zentrum führte dazu, daß Teile der bürokratischen Mittel- und Oberschicht sich hier ansiedelten. Die Halbierung der Bevölkerung nach 1571 zeigt, daß auch viele Moriscos im Kirchspiel wohnten. Der einschiffige Raum (fig. 20a) wird durch drei leicht spitzbogige, mit abgefasten Kanten versehene Transversalbögen gegliedert. Diese ruhen auf mit einem Sockel versehenen Halbsäulen, die der jeweils als T-Riegel ausgebildeten Wand des Schiffes vorgelegt sind. Sieben Pfetten über Dreipaßkonsolen tragen den Dachstuhl. Die Verbretterung wurde mit sechseckigen von je zwei Achtersternen gerahmten *alfardones* geschmückt (fig. 20b). Die abgeschrägten Kanten dieser Motive sowie Teile von *alicer* und Konsolen sind farbig gefaßt. S. José war m.E. zunächst als fünfjochiger Bau ohne ausgesondertes Presbyterium geplant. In einem fortgeschrittenen Stadium scheint die Entscheidung gefallen zu sein, ein gleichzeitig als Grablege genutztes Presbyterium anstelle des fünften Joches zu bauen. Darauf läßt der statisch ungünstige Anschluß beider Bauteile schließen.[25] Das Presbyterium, laut Inschrift 1525 vollendet, erhielt einen kostbaren, farbig gefaßten, achtflächigen Kehlbalkendachstuhl über gotischen Rippentrompen. Leonor Manrique, die Auftraggeberin, war die Witwe des

[24] Abbildungen und Literatur bei Gómez-Moreno Calera 1989, Kothe 1993.

Stadtverwesers Pedro Carillo de Montemayor, eines der Granadiner Politiker der ersten Stunde. Mit dem Bau als Grablege für ihren Mann, ihren Sohn und sich selbst scheint sie dem Beispiel der Katholischen Könige mit der Capilla Real (1521) und María Manriques, der Frau Gonzalo de Córdobas und möglicherweise Schwester Leonors, im Chor von S. Jerónimo (1523) gefolgt zu sein. Interessant ist, daß sie dieses Motiv dabei in eine Pfarrkirche übertrug und deren mudéjare Formensprache respektierte.

S. Nicolás (Nr.5) wurde in seiner Substanz im August 1932 bei Bränden schwer geschädigt. Hier interessieren vor allem sozialgeschichtliche Gesichtspunkte. Die Pfarrei lag an der Grenze der al-Qasaba al-Qadima zum Rabad al-Bayyazin. Das benachbarte Kirchspiel S. Salvador nutzte die Hauptmoschee der ehemaligen *morería* bis Ende des 16. Jahrhunderts als Pfarrkirche. Die Bevölkerungsstruktur von S. Nicolás ähnelte der des Rabad al-Bayyazin, wo die Moriscos etwa 90% der Bevölkerung stellten. Die Kirche weist im Schiff drei, im Presbyterium zwei Joche auf. Die Transversalbögen des Schiffes ruhen auf schmalen Konsolen, die sich etwa in Scheitelhöhe der Bogen zu den seitlichen Kapellenräumen befinden. So gehören die Kapellenräume optisch zum Kirchenschiff, weisen den selben öffentlichkeitsgrad auf, da die Wand des Schiffes nicht als Querriegel bis zum Boden heruntergezogen wurde. Das Presbyterium erhielt ungewöhnlicherweise ein gotisches Rippengewölbe. Ungewöhnlich ist auch das Verhältnis 2:3, in dem die Tiefe von Presbyterium und Schiff zu einander stehen und das den Gemeinderaum dem Presbyterium unterordnet. Seit dem Episkopat Talaveras wurde ein Chorknabe für die Zeit von 6. bis 28. 12. als Bischof der Universität ausgewählt, dessen Kathedra sich in S. Nicolás befand.[26] So sind die liturgischen Erfordernisse dieses Festes für das große Presbyterium und die gotischen Formen, die für die Bischofskirche schlechthin stehen, verantwortlich. Die Gestaltung des Kirchenschiffes deutet an, daß Privatkapellen und dergleichen von der Moriscobevölkerung nicht gebraucht wurden.

Mit den Arbeiten an S. Bartolomé (Nr.16) wurde 1542 begonnen. Die Pfarrei lag im Herzen des ehemaligen Rabad al-Bayyazin. Die Schilderung des Chronisten Henriquez de Jorquera läßt vermuten, daß die Bewohner des Kirchspiels, mehrheitlich Moriscos, dem Mittelstand angehörten - er betont die großen Häuser. B. Vincent stellt 1585 70% niedrige Mieten fest. Die Quellen datieren aus der Zeit nach der Vertreibung und die Miete als solches

[25] Kothe 1993, 79 - 84.

sagt wenig über ein Haus aus. Mietmindernd könnte auch eine mangelnde Attraktivität aufgrund der dramatischen Entvölkerung des Albaicín gewirkt haben.[27] Diese Kirche ist der einzige in einer Moriscogemeinde gelegene Neubau der zweiten Bauphase. Wie bei vielen Kirchen der Zeit blieb das Wasserreservoir der Moschee erhalten. Es handelt sich um einen kleinen einschiffigen Bau mit Presbyterium, ohne Seitenkapellen. Das Schiff weist einen vierflächigen Dachstuhl mit drei doppelten Zugbalken auf. Der Spiegel ist lediglich in drei Zonen lazogeschmückt. Das Presbyterium erhielt einen schönen achtflächigen, die Taufkapelle einen vierflächigen Dachstuhl. Der Presbyteriumsdachstuhl steht dem einer anderen peripheren Kirche, S. Ildefonso (Nr.18), einer Pfarrei mit wohlhabenden, überwiegend altchristlichen Bewohnern, nahe. Beide Dachstühle stammen von Martín de Escobar, der mit großer Wahrscheinlichkeit Morisco war. Da er auch das Alarifenamt ausübte, muß er Mitglied von Zunft und Zunftbruderschaft gewesen sein. Somit gibt er einen Hinweis auf die viel zu wenig erforschte Assimilation und Integration der Moriscos.[28]

S. Pedro y S. Pablo (Nr.19) ist der letzte Neubau, der vor der Rebellion der Moriscos errichtet wurde. Die Kirche liegt am Darro unterhalb der Alhambra. In der Gemeinde - einer der reichsten der Stadt mit einer überwiegend altchristlichen Bevölkerung - lebten Mitglieder der Oberschicht und des Adels, darunter die Familie de Zafra. Sie ist die größte Pfarrkirche. In einem rechteckigen Kubus wird der Grundriß der Kirche als lateinisches Kreuz organisiert. Das Schiff deckt ein vierflächiger Muldendachstuhl mit sieben doppelten Zugbalken (fig. 21). Der Spiegel ist als Ganzes geschmückt mit einem Achterlazo und Muqarnaszapfen. Zu beiden Seiten öffnen sich Kapellenräume. Die auch in ihrer Höhe hervorgehobene Vierung erhielt einen oktogonalen, fünfseitigen Dachstuhl über schrägen Trompen (fig. 21). Am auffälligsten sind die monumentalen halben Zwanzigersterne in den unteren Dachflächen, die mit 10er Lazo in den übrigen Dachflächen kombiniert wurden. Am Gesims weisen Engel und eine umlaufende Inschrift auf die Vierung als Himmelsgewölbe hin. Das Presbyterium deckt ein queroblonger Dachstuhl mit 10er Lazo (fig. 22), der ebenfalls oktogonal und fünfseitig ist. Trompen und Spiegel erhielten dicke Muqarnaszapfen. Die Seitenarme der Vierung weisen kleine oktogonale, die Seitenkapellen des Presbyteriums vierflächige Muldendachstühle auf und sind ersteren damit untergeordnet. Das lateinische Kreuz ist in Granada selten grundrißbestimmend. S. Pedro y S. Pablo wurde während des Episkopats Pedro Guerreros gebaut, der 1551/52, also vor Baubeginn, und 1561-63 zur spanischen Delegation beim Konzil von Trient gehörte.[29] So ist eine ideelle Beeinflussung durch den Neubau von Sankt Peter in Rom in Betracht zu ziehen, wobei die Konzeption wiederum in die mudéjare Bautradition integriert wurde.

[26] Bermúdez de Pedraza 1638, fol.112 v.

[27] Henriquez de Jorquera 1987, 227, Vincent, 1985, 123-162.

In der ersten Phase fällt einerseits die typologische Vielfalt auf, andererseits weisen über 50% der Bauten einen zweiflächigen Pfettendachstuhl über Transversalbögen auf. Gehört ein ausgesondertes Presbyterium dazu, erhielt es einen Lazodachstuhl, selten ein Gewölbe. Ein Kehlbalkendachstuhl findet sich noch im Mittelschiff einer dreischiffigen Anlage, mit Pultdachstühlen über den Seitenschiffen und Kreuzrippengewölbe im Chor (S. Juan de los Reyes, Nr.3), ein einfacher Kehlbalkendachstuhl in Schiff und Presbyterium der Saalkirche S. Gregorio (Nr.10). Auch der einschiffige Raum mit gotischen Rippengewölben und Seitenkapellen (S. Cristóbal, Nr.1) tritt auf. In vier Fällen können keine konkreten Aussagen gemacht werden. Es gibt also keine allgemein verbindliche Typologie, wohl aber eine mehrheitliche Lösung. Pfarrkirchen mit zweiflächigen Pfettendachstühlen über Transversalbögen auszustatten, war eine kostengünstige Lösung, da der Holzverbrauch vergleichsweise gering, die Montagezeit kurz war. Die kostspieligeren Lazodachstühle sind selten und befinden sich in wohlhabenderen Pfarreien wie S. Miguel (Nr.14), S. José (Nr.4), S. Matías (Nr.11) und vermutlich in der erstgeweihten Kirche S. Juan de los Reyes. Kostbare Kehlbalkendachwerke erhielten zu diesem frühen Zeitpunkt nur reiche Gründungen wie die Klosterkirchen Sta. Isabel la Real oder La Merced (fig. 23), beide unter *patronato regio*.[30]

Es stellt sich die Frage nach dem Beginn der 1. Neubauphase. In der Politik der Granadiner Machthaber vor der Jahr-

[28] Kothe 1992

[29] Marin Ocete 1970.

[30] Die stilistische Nähe der Vierung der Merced zum Presbyteriumsdachstuhl von Sta. Isabel und das gemeinsame Patronat macht 10-15 Jahre zeitlicher Differenz unwahrscheinlich (Gómez Moreno 1982). Für eine Entstehung vor 1526, dem Jahr, in dem Renaissanceformen sich durchsetzen, sprechen neben dem Egas' Stil nahestehenden Portal von Sta. Isabel die gotischen Formen beider Dachstühle, insbesondere der Trompen. Sie scheinen auf die in der

hundertwende war kein Platz für Neubauten. Zudem dürfte die wirtschaftliche Lage nach 10 Jahren Krieg, mit einer Politik der verbrannten Erde, schwierig gewesen sein. Seit Dezember 1499 bis 1501[31] banden Rebellion und Kriegshandlungen der Moriscos, sowie die nachfolgende Neuorganisation der Kirche, die Kräfte. Die Annulierung der Friedensvereinbarungen von 1492 und die unausweichliche Taufe aller Mudéjaren, die in Granada bleiben wollten, hatten Konsequenzen: sie bewirkten einen erneuten Bevölkerungsrückgang infolge Abwanderung, sowie erhebliche finanzielle Einbußen infolge der unterschiedlichen steuerlichen Veranlagung von Moslems und Christen[32] - erstere mußten hohe Abgaben zahlen.[33] 1504 ist ein Erdbeben überliefert. 1506 lähmte eine Hungersnot das Land, und im Jahr darauf traf eine schwere Pestepidemie die geschwächte Bevölkerung.[34] Diese Katastrophen mögen die Entscheidung zu ersten Neubauten unterstützt haben. S. Juan de los Reyes (Nr.3) entstand in dieser Zeit. Die gotischen Formen schließen ein frühes Baudatum von S. Cristóbal (Nr.1) nicht aus, wobei die Gotik möglicherweise als Symbol und Hinweis auf die offizielle Kunst zu sehen ist. In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts stagniert der Seidenpachtzins und verliert sogar an Wert (vgl. Tabelle). 1516/17 deutet ein signifikantes und danach stetiges Anwachsen dieser Abgaben auf eine Verbesserung der wirtschaftlichen Lage hin. Jetzt oder nach einer weiteren leichten Epidemie 1520/21 setzt m.E. die erste Neubauphase ein. Gleichzeitig dürften die geweihten Moscheen für die wachsende Zahl der Neusiedler und die liturgischen Bedürfnisse zu klein geworden sein. Die breite Streuung der Bauten über das Stadtgebiet drückt m.E. einen allgemeinen Bedarf an Gotteshäusern aus. Dabei ist die Bedeutung der Morisco-Mission schwer zu bestimmen. Das Repräsentationsbedürfnis einzelner Gemeindeglieder (S. José) spielt in dieser Phase nur eine unterge-

Nähe gelegenen Pfarreien S. José und S. Miguel gewirkt zu haben. Diese weisen als einzige gotische Trompen auf.

[31] Ladero Quesada 1979, 210-14, Suberbiola Martínez 1985, 177-216, Smolka Clares 1985, 82-85.

[32] Suberbiola Martínez 1985, 160, 194, 237-41.

[33] Wenig später kommt die Krone indirekt auf diese zurück, d.h. sie läßt sich Abweichungen vom Gesetz in Kleidung, Ernährung, Sprache (Gómez-Moreno Calera 1989, 15) bezahlen, ein System, das trotz einiger Einbrüche - so 1526 durch die von Karl V. eingesetzte Kommission - bis zur Regierung Philipps II. funktioniert und dann zerbricht. Hierzu muß wohl auch die Strafe von 1 Real für Nichtteilnahme am Gottesdienst gezählt werden, von der Lange berichtet. Lange 1907, 421.

[34] Smolka Clares 1985, 107/08, Suberbiola Martínez, 1985, 278.

ordnete Rolle. Fünf Pfarreien mit Moriscomehrheit und drei mit hohem Moriscoanteil sind von Neubauten betroffen.

Zu Beginn der zweiten Neubauphase zeigt das erhebliche Anwachsen des Seidenpachtzinses einen weiteren wirtschaftlichen Aufschwung an, zu dem u.a. die lange Friedenszeit und das Ausbleiben von Epidemien und Hungersnöten beitrug. Granada, *ciudad burocrática*, d.h. Verwaltungszentrum des *Reino de Granada*, war mit der Ansiedlung überregionaler Institutionen wie der *Real Chancillería* geehrt worden. Dieser Umstand schlägt sich in der zweiten Phase nieder, in der die Versorgung der Administration im Vordergrund steht. Drei der in dieser Phase gebauten Kirchen, S. Gil (Nr.17), Sta. Ana (Nr.15), S. Pedro y S. Pablo (Nr.19) liegen auf der kommerziell-administrativen Achse und im Bereich der Chancillería; Sta. Escolástica (Nr.6), Santiago (Nr.7) und eventuell S. Miguel (Nr.14) befinden sich in der Nähe.

Die Verwaltungsbeamten und die Moriscos sind also Schwerpunkte der pastoralen Betreuung. Die im engeren Sinne für die Moriscos gebauten Pfarrkirchen sind jedoch angesichts des Volumens dieser Gruppe klein und stehen in Größe und Anzahl hinter denen zurück, die im Bereich der adminstrativ-kommerziellen Achse gebaut wurden. S. Miguel (Nr.14), S. José (Nr.4) und eventuell S. Juan de los Reyes (Nr.3) können beiden Gruppen zugeordnet werden.

In der Jahrhundertmitte trifft meist die *Contaduría* Neubauentscheidungen, ein Expertengremium, das auf Antrag der Verantwortlichen in den Pfarreien aktiv wurde und u.a. aufgrund von Ortsbegehungen entschied.[35] Ob und in welcher Form dieses Gremium in den zwanziger Jahren existierte, ist unklar. Da in der ersten Phase fast 2/3 der Pfarrkirchen neu gebaut wurden, stellt sich außerdem die Frage, ob eine derart massive Bautätigkeit nicht von einer höheren Instanz, wie etwa dem Erzbischof initiiert wurde.

1505 beim Bau der gotischen Kirche von Alhama taucht erstmals der *maestro de las obras de las iglesias* Rodrigo Hernandez auf, der für die *traza*, Planung und Bauvorgaben der Kirchen im Erzbistum, zuständig ist. M.E. stammte er aus Aragón oder dem Levante, wo der zweiflächige Dachstuhl über Transversalbögen in qualitativ hochstehender Ausführung in einem breiten Spektrum

[35] Gómez-Moreno Calera 1989, 23.

von Bauten[36] eingesetzt wurde. Dieses Amt bekleidete er bis zu seinem Tod 1537. In seiner Amtszeit kam es zu einem Stillstand der Bauaktivitäten. 1528, dem Jahr, in dem die letzten Bauten begonnen wurden, wurde am 15. 05. eine Zimmermannsverordnung und am 20. 10. die Maurerverordnung ausgerufen. In beiden werden Angehörige der jeweils anderen Zunft von zunftspezifischen Arbeiten ausgeschlossen (§§ 15-17). Handwerker gehörten z.T. beiden Zünften an (§ 18), was bei Bauten mit zweiflächigen Dachstühlen dazu geführt haben mag, daß Maurer- und Zimmerarbeiten in einer Hand blieben, zumal letztere wenig spezifisches Können erfordern. In diesem Zusammenhang fällt auf, daß die Verordnung der Zimmerleute großen Wert auf die *Carpintería de lo Blanco* legt. Von acht Prüfungen gewidmeten Paragraphen (§§ 4-11) legen vier die unterschiedlichen Spezialisierungsgrade dieser Gruppe fest.[37] Die *"Ordenanza"* unterstreicht auch in anderen Punkten die Bedeutung der *Carpinteros de lo Blanco* innerhalb der Zunft. Denkbar ist, daß sie auf einen Zuwachs durch hochspezialisierte Kollegen aus Westandalusien und Kastilien reagierte, die u.a. mit Hilfe städtischer Gesetze versuchten, ihre Interessen zu wahren. Das Verschwinden des zimmermannstechnisch wenig anspruchsvollen zweiflächigen Dachstuhls über Transversalbögen in der zweiten Bauphase scheint das zu bestätigen. Die Neubaumaßnahmen betrafen bis 1528 bereits 2/3 der Pfarrkirchen. Wenn damit der dringendste Bedarf gedeckt war, könnte man angesichts des von den Zimmerleuten initiierten Drucks zunächst auf weitere Planungen verzichtet haben, da sonst die finanzielle Belastung zu groß geworden wäre. Die Wiederaufnahme der Bautätigkeit erfolgte kurz nach dem Tod von Rodrigo Hernández. Die Verbesserung der finanziellen Lage in dieser Zeit (Seidenpachtzins) geht einher mit einem gesteigerten Repräsentationsbedürfnis, das sich in Kirchenbauten mit prachtvollen Kehlbalkendachstühlen ebenso ausdrückt wie in der Drucklegung der städtischen Ordenanzas 1552.

[36] Palastkapelle, Pfarrkirche, Klosterschlafsaal, Werft; siehe Kothe 1993, 34-37.

[37] Nur zwei definieren die Meistergrade der mit Splitholz gearbeiteten funktionalen Zimmerei *(de lo prieto)* - z.B. Ölmühlen. Aufgrund der Materialorientierung der Zunft sind auch Bildhauer und Instrumentenbauer mit je einem Paragraphen vertreten. Auf den genauen Ablauf der Prüfungen, den Zunftbrief und dessen notarielle Verwaltung, wird viel Wert gelegt. Vermutlich antwortet die *Ordenanza* damit auf Schwierigkeiten in diesem Bereich sowohl bei in Granada ausgebildeten, wie bei zugewanderten Zimmerleuten. Kothe 1992; 1993, 55-57.

1568-71 trafen Rebellion und Vertreibung der Moriscos auch die Kirchenfabrik. Viele Kirchen wurden verwüstet, und ihr Wiederaufbau erforderte bei Bevölkerungsrückgang und Steuerverlusten jahrelang erhebliche Geldsummen. So mußte Juan de Vilchez, der für S. Pedro y S. Pablo die Dachstühle schuf, 1547, sechs Jahre nach deren Vollendung, noch Geld einklagen, das seine Witwe erst ein Jahr später erhielt.[38] Von schätzungsweise 60.000 Einwohnern 1492 sank die Zahl trotz *repoblación* um fast die Hälfte auf ca. 35.000 1585,[39] ein Verlust, der erst in unserem Jahrhundert ausgeglichen wurde.

[38] Gomez-Moreno Calera 1989.

[39] Torres Balbás 1956, Ruiz Martín 1968.

Resumen español: Desde 1492 la ciudad de Granada sufrió un proceso de adaptación a las necesidadas de los nuevos señores, proceso lento hasta 1500 debido a las capitulaciones. Tras el enfrentamieto de los arzobispos Talavera y Cisneros (Suberbiola Martínez 1985) la política integrativa del primero se cambia por una acculteración forzosa de la población mora. Esto junto con la presión demográfica de nuevos pobladores accelera los cambios. Seguimos los pasos de este proceso para los templos parroquiales. Al principio hay unas pocas mezquitas consagradas frente a unas 150-200 mezquitas. Erigiendose las parroquias en 1501 estas se alojan también en mezquitas - siempre de dimensiones mayores. Entre 1520 aproximadamente y 1528 se comienza la construcción de 14 templos nuevos, reemplazando las mezquitas consagradas, gracias a que los efectos de la guerra así como del levantamiento mudéjar y las perdidas fiscales debidas a la conversión de estos se paliaron insinuandolo el desarrollo de la renta de la seda. Un 50% de estas iglesias se construye con techo a dos aguas sobre arcos de diafragma, por el tipo de techumbre una solución económica. Armaduras de lazo (Nuere Matauco 1992) en este momento sólo hay en parroquias de feligresia rica (S.José, S.Miguel) o vinculado a la corona (iglesia de S.Juan de los Reyes, convento Sta. Isabel la Real). También hemos de considerar la intervención estetica del maestro mayor Rodrigo Hernández pero estando él no hay más comienzos de construcción a partir de 1528, fecha que conincide con el pregón de dos ordenanzas gremiales, la de los carpinteros y de los albaniles respectivamente (15.05., 20.10.). Ambos oficios delimitan las intervenciones por miembros del gremio opuesto. Parece ser que los carpinteros de lo blanco en el seno de su gremio y mediante el apoyo del ayuntamiento tratan de asegurar sus intereses. Hemos de pensar que por causas económicas y 2/3 de las iglesias parroquiales y estando en vía de construcción se deja al resto tál como está. Casi 10 anos más tarde se vuelve a la construcción tras la muerte de Rodrigo Hernández y coincidiendo con un nuevo alza de la renta de la seda. Observamos un cambio tipológico, ya solamente se montan armaduras de lazo. Sobre todo dos grupos de la población están deservidos por estas parroquias los moriscos y, sobre todo en la segunda fase, los miembros de la administración.

EL SIGNIFICADO HISTORICO DE LA CAMPANA EN GRANADA

Nieves Jiménez Diaz, Granada

Durante la edad media en Granada jamás se escuchó el sonido de una campana en contraste con la voz del almuédano, voz humana que desde el minarete continuamente invocaba a Dios por medio de sus alabanzas.

Los Reyes Católicos luchaban contra los moros con el fin de propagar el cristianismo, se trataba de confirmar la fe católica cuya clave se encontraba en el misterio de la Encarnación, fe que servía de nexo de unión a los pueblos que la compartían. Los monarcas además de hacer oración iban levantando nuevos templos en los territorios conquistados en agradecimiento a Dios por haber vencido y alcanzado la victoria sobre los enemigos.[1] Como nos dice María Estrella Cela Esteban *"la incidencia de la problemática religiosa en la vida política y en las manifestaciones artísticas del reinado estuvo determinada por la herencia de la tradición medieval, que aportaba una concepción teocrática del poder, y por la influencia en nuestro país de los movimientos de renovación espiritual que se dejaron de sentir en la Europa del momento, gracias a los cuales la problemática religiosa no perdió actualidad con el final de la Edad Media."*[2]

Gallego y Burín cuenta que *"el Papa Urbano II había concedido a Alfonso I el Batallador el derecho de patronato sobre las Iglesias y Capillas que edificase o hiciese edificar en tierras ganadas a los moros y la libre disposición de sus dignidades y beneficios. Por Bula de 1433, y a solicitud del Rey de Castilla D. Juan II, renovó Eugenio IV estas concesiones, confirmándolas, una vez más, en 15 de marzo de 1486, a petición de los Reyes Católicos, el Papa Inocencio VIII quien, poco después, facultaba al Cardenal D. Pedro de Mendoza y al Arzobispo de Sevilla D. Diego Hurtado de Mendoza para que cualquiera de ambos, por sí o por otro, pudiera erigir e instituir en todas las Iglesias Catedrales y Colegiales y en las demás ciudades, villas y lugares del Reino de Granada, ya conquistados y por conquistar, las dignidades, canongias, prebendas y otros beneficios, en el número que estimasen conveniente, dotándolas con diezmos, frutos, rentas, obvenciones y*

[1] Marinero Siculo 1943, 78; López de Coca Castañer 1977, 72-73.

[2] Cela Esteban 1990, 343.

demás bienes de los mismos lugares, y los que los monarcas les concedieran y aplicasen".[3]

A fin de que sirvieran al culto cristiano recientemente restablecido, los Reyes Católicos encargaban la compra de objetos litúrgicos como incensarios, custodias, misales, ornamentos, campanas .... a los maestros de los diversos oficios que entonces existían. En las cuentas del tesorero Gonzalo de Baeza consta que en 1466 se compraron dos campanas grandes y cuatro medianas al precio de 839 maravedís; también hay constancia de pagos para el traslado de las campanas de las Iglesias de lugares antiguamente conquistados a otras zonas donde todavia se estaba combatiendo, como los 4.700 maravedís que se pagaron por la bajada y el traslado de una campana de la Iglesia de San Pedro de Córdoba a Moclín, pueblo de Granada.[4] Asimismo Henríquez de Jorquera nos relata como en el año de 1487 cerca de Velez Málaga se divisó una armada del emperador Federico III de Austria en la que junto al armamento y gente de guerra, alemanes y flamencos, que enviaba para combatir al enemigo, mandaba campanas a los Reyes Católicos para las iglesias que se estaban construyendo en los lugares quitados a los moros.[5]

Igualmente el Cura de los Palacios refiere que durante el asedio de Málaga, el Rey Fernando *"... tenía cruces e canpanas con lo qual les dava desolaz a los moros, que continuamente veían la cruz e oían las canpanas tañer a todas las horas e repicar a todos los rebatos desde la primera fortaleza que ganó, que a la hora siempre llevare el rey canpanas en sus huestes e reales; e al comienzo les dezian los moros ¿Cómo no traeis las vacas e traeis los cencerros? Las cuales campanas andavan con la artillería, e de allí se repartían por el real. Al comiençó desta santa guerra, el Papa Sixto le dió Cruzada, y el Inocencio después que lo confirmó, y por eso traía la Santa Cruz por estandarte. E dexó en las iglesias que de mezquitas se consagraron en iglesias en Málaga, más de cuarenta campanas grandes e muy fermosas, e en los lugares que se ganaron de esta entrada".*[6]

La reconquista, realizada con el objetivo de restituir a los cristianos un territorio que fue el suyo antaño, fue consi-

[3] Gallego y Burín 1937, 3.

[4] Baeza 1955, 135.

[5] Henríquez de Jorquera 1934, 412.

derada como empresa milenaria de gran envergadura en la que tenían puestas sus miras toda la cristiandad. Las campanas y las cruces, que iban con el ejército, símbolos de la fe cristiana fueron los propagadores de nuestra reconquista de aquí, por cuanto representaban, que figuraran entre los enemigos del Islam, y como tales fueron vistas y combatidas a través de los siglos.[7] Abd Allah, último rey zirí de Granada, explica en sus memorias el sentido que para los musulmanes tiene la lucha contra los cristianos, dice pues, que el Emir *"no tiene otro propósito que el de proseguir la guerra santa que está en camino de hacer, y no ha de querer modificar lo que nuestros mayores decidieron sobre el reparto de sus territorios entre sus descendientes. Ninguno de nosotros posee nada obtenido por malas artes, sino que lo que tiene se lo debe primero a Dios y luego a sus mayores, más al asenso únamime de los musulmanes, satisfechos del soberano que se eligieron".*[8]

Hubo campanas que, al ser escondidas en el suelo hispano, escaparon al enojo del musulmán. La aparición de algunas de ellas cobijando en su cuencos de metal pequeñas imágenes de la Madre de Dios dieron lugar a numerosas leyendas marianas.[9] Casi siempre se cogieron de las iglesias saqueadas y destruidas, para ser hechas prisioneras al considerarlas como uno de los más codiciados botines de guerra, por la humillación que suponían para la fe adversaria.[10] Luego eran trasladadas a las mezquitas donde *"revestidas y enmascaradas con aros de bronce para sujetar luces*

[6] Bernaldez 1942, 198

[7] Casanova de Parraga 1947, 18

[8] Abd Allah, 204.

[9] Casanova de Párraga 1947, 18.

[10] Entre el botín cogido a los cristianos había numerosas campanas que llegaban a Córdoba en los días de máximo esplendor del califato, causando una gran alegría a los musulmanes. La Crónica general o Estoria de España de Alfonso el Sabio dice que en el año 972 Almanzor cogió las campanas menores de la Catedral de Santiago de Galicia y las llevó a Córdoba. Fueron transportadas a hombros de prisioneros cristianos como trofeo y testimonio de su triunfal campaña por el norte cristiano, culminada en Compostela. Parece referirse a grandes campanas de la torre, aunque había otras mayores que no se atrevió o pudo llevar debido a su gran peso.

Las campanas invertidas fueron convertidas en lámparas para iluminar la Mezquita de Córdoba. La misma Crónica sigue diciendo que Fernando III al conquistar Córdoba en 1236 las hizo volver recorriendo el mismo camino en sentido opuesto, incorporándolas

-bujías o vasos de aceite-, quedaban colgadas como grandes lámparas".[11]

En la Mezquita Qarawiyyin de Fez, de las 130 que llegó a tener, se conservan varias de estas campanas cautivas de los siglos XII al XIV, convertidas en lámparas, procedentes de *"iglesias de la península Ibérica que las dinastías magrebíes - los almorávides, los almohades y los meriníes - habían tomado como símbolos de su victoria sobre los cristianos durante su propagación del Islam."*[12] Según explica el cronista Ibn Sahib al Satat en su obra *Tartib al-mann bi-l-imama* los almohades se llevaron nueve campanas de Ubeda en el 576/1180 que después fueron repartidas por las mezquitas de Marruecos, principalmente en la Qarawiyyin.[13]

Otra de las que todavia sigue allí colgada del anza, bajo la tercera cúpula, pesa unos 10 quintales y procede de Gibraltar, reconquistado en el 737/1333 por el príncipe meriní Abú Malik, hijo del sultán de Marruecos.[14]

Una sala del Museo Arqueológico de Madrid expone una campana rescatada rescatada de una mezquita de Orán al conquistar la plaza el conde Pedro Navarro. Era una campana convertida en la lámpara de Abú-Abdil-láh Mohámmad III de Granada denominada vulgarmente lámpara de Orán que fue traida a Alcalá por Cisneros, y de allí pasó a Madrid.[15]

El extranjero Jerónimo Münzer, viajero por tierras de España a finales del siglo XV, al llegar a Almería años después de la reconquista nos expresa la belleza de la antigua mezquita, su catedral, confirmándonos lo anteriormente dicho *"me aseguraron dos alemanes dignos de crédito..., que en la parte más alta del*

nuevamente a la Catedral compostelana, Torres Balbás 1939-1941, 60-61. Ferreres 1910, 30-31.

11 Torres Balbás 1939-1941, 60. R, N. 1953, 431.

12 El Hajjami, Lhaj Moussa Aouni. 1992, 272. Ver las fotos del catálogo citado referentes a una lámpara de la Mezquita de Qarawiyyin de Fez del periodo almohade de finales del siglo XII o principios del siglo XIII. Págs. 272-273.

13 El Hajjami, Lhaj Moussa Aouni. 1992, 273.

14 El Hajjami, Lhaj Moussa Aouni. 1992, 278. Ver las fotos del catálogo citado de una lámpara de la Mezquita Qarawiyyin de Fez del periodo meriní, de 1333-1337. Págs. 278-279.

interior de la mezquita, en muchos sitios, habia colgadas campanas, robadas a los cristianos en la guerra; que habían perforado aquellas campanas por todas partes, y haciendo en su concavidad muchos círculos con pequeños candelabros, ponían en ellos lamparillas, hasta tener alguna vez una campana sóla trescientas lamparillas".[16]

Nunca agradaron al musulmán el sonar de las campanas cristianas. Muy raras veces se mostraba indiferente, sus sones le sorprendían, pero lo normal era que apenas escuchaba los toques montaba en cólera reaccionando con burlas, insultos y amenazas que a veces sólo quedaban en vulgares irreverencias y en otras ocasionaban terribles matanzas. Los versos de Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra, así lo confirman cuando ensalza a su monarca muerto, Muhammad V, describiendo entre sus virtudes y méritos que *"rompió las figuras de la Cruz e hizo enmudecer los campanarios, observatorios del error ..."*[17] Por el contrario el pueblo musulmán oía y atendía con gran complacencia la voz del almuédano que convocaba a la oración. Era la voz amiga que alababa a Dios en sus pregones, y ponía medida al día religioso del Islam. Para los doctores musulmanes, según Casanova de Párraga *"hay tres veces que alegran especialmente a Dios: la del que lee el Corán, la del que, humilde, implora perdón, y la del gallo canta a los cuatro vientos la gloria del Altísimo, no podemos dudar que el pueblo atiende, con igual complacencia, a una cuarta voz, a la voz del almuédano, oida en la ciudad o evocada en la ruta cambiante del desierto."*[18]

En la conquista del reino de Granada, Münzer nos relata cómo lo primero que se hizo después de entrar en la ciudad y subir a la Alhambra, tras desplegar el estandarte y pendones en su más alta torre fue poner una campana que *"apresuradamente allí colocada empezó a sonar. Al oirla los sarracenos, unos lloraban sus desgracias, otros quedaban admirados, por no haber visto nunca una campana ní escuchado su tañido".*[19] La campana con sus tañidos desde la torre anunciaba a todos los habitantes de la región el definitivo triunfo de la fe cristiana sobre el Islam.

15 Casanova de Parraga 1947, 26 y 33.

16 Münzer 1991, 77.

17 García Gómez 1959, 244.

18 Casanova de Párraga 1947, 12.

Gallego y Burín explica que una vez tomada Granada los Reyes Católicos presentaron los citados documentos apostólicos al Cardenal Mendoza, requiriéndole para su cumplimiento y ejecución con el fin de erigir en Catedral la Iglesia dedicada a Santa María de la Encarnación consagrada en la Mezquita real de la Alhambra el 21 de mayo de 1492. Posteriormente los monarcas también se ocuparon de atender de su propio peculio las necesidades religiosas referentes a la adaptación de las mezquitas o construcción de nuevos templos, y de los objetos culturales de las iglesias y monasterios fundados en los días posteriores a la conquista, ya que una de sus principales preocupaciones fue la de consagrar al culto católico gran parte de las mezquitas musulmanas, aunque por las capitulaciones habrían de pasar unos años para poder llevar este objetivo a su fin.[20]

Münzer comenta cómo en el jardín del monasterio de San Jerónimo vió más de cien campanas que el rey había mandado fundir a sus expensas para distribuirlas por toda la ciudad.[21]

Así mismo en Granada los musulmanes continuaron practicando libremente su culto en las mezquitas de acuerdo con las capitulaciones, el texto dice *"...e non les mandarán quitar sus algimas e zumoas, e almuédanos, e torres de los dichos almuédanos, para que llamen á sus azalaes, e dejarán e mandarán dejar a las dichas algimas sus propias rentas como agora los tienen..."*[22] A partir del dos de enero de 1492 podían oirse en Granada al unísono el pregón de los almuédanos convocando a los musulmanes a la oración las cinco veces diarias del ritual y el sonido metálico de las campanas cristianas. Este hecho fue un intento tardío y audaz de convivencia de las dos religiones en cuya duración no creerían los moros que en los tratos para la entrega de la ciudad pidieron conservar plena libertad religiosa, ni los Reyes Católicos que lo concedieron obligados por las circunstancias políticas del momento.

Hasta entonces tanto en la España cristiana como en la musulmana los templos del culto tolerado se encontraban situados en lugares apartados, en los barrios donde sólo vivían sus fieles o en las afueras de las ciudades, mientras que en los núcleos sólo habitaban las personas de un sólo culto. Por el contrario en Granada por primera vez estarían cercanos unos de otras, los antiguos alminares de las Mezquitas y las torres de las Iglesias cristianas y consecuentemente no era de extrañar que se escucharan mezclados a cada momento las voces de los almuédanos y el sonido de las campanas. Pero a los musulmanes vencidos les resultaría odioso oir el sonido de las primeras campanas cristianas, en un principio instaladas, de la población cristiana, ya que les haría recordar continuamente su derrota y lo precario de su existencia presente. Un desafio intolerable parecería a los cristianos el culto público de la religión de Mahoma y el constante pregonar de los almuédanos alabando a Allah y a su profeta Mahoma. Aquel constante diálogo lleno de tempranos recelos y rencores no podía durar mucho tiempo, y tras romper las capitulaciones terminaría con el silencio de la voz humana. Antes de finalizar el siglo habrían dejado de oirse definitivamente en Granada las llamadas a la oración desde los alminares, oyendose únicamente el sonido de nuestras campanas vencedoras convocando a los fieles cristianos al culto, simbolizando el triunfo de nuestra fe cristiana sobre la musulmana.[23]

Los Reyes Católicos se encontraron en el reino nazarí diversos factores que lo diferenciaban de otras zonas ganadas al los musulmanes. Uno de ellos fue su proximidad a las costas africanas, otra era el haberse convertido en centro de acogida de los numerosos refugiados procedentes de otros lugares conquistados y finalmente al ser el último territorio conquistado por el ejército cristiano no se dió una convivencia, como ocurrió en otras regiones, mediante la cual se pudieran adaptar usos y costumbres diferentes. Estos factores iban en contra del principal objetivo de los reyes,[24] como nos recuerda Cristina Viñes, para quienes *"la unidad era la gran meta a alcanzar. Unidad en lo político - y como prueba evidente de ello ahí estaba la reciente conquista del reino granadino, - pero también en lo religioso, institucional, o lo cultural. En difinitiva, en todas aquellas manifestaciones trascendentes en la vida del país"*.[25]

La expulsión de los judíos en 1492, la renuncia a las Alpujarras de Boabdil y su partida el año siguente, y las conspi-

[19] Münzer,1991, 119.

[20] Gallego y Burín 1937, 4-5.

[21] Münzer 1991, 119.

[22] Garrido Atienza 1910, 273.

[23] Torres Balbas 1986, 62-63. Eguilaz Yaguas 1986, 69. Pérez 1989, 155-158. Contreras 1966, 86.

[24] Viñes Millet 1987, 40.

raciones y levantamientos de 1494 y 1499 aceleraron la evolución política, religiosa y urbanística.[26] A finales del siglo XV de una política de tolerancia religiosa hacia el pueblo musulmán vencido promovida por el Arzobispo Hernando Talavera se cambia a una dura política que impulsada por el Arzobispo Jiménez de Cisneros, iba en contra de los tratados al emplear la coacción para conseguir conversiones, según Joseph Pérez se pasó *"de una actitud de convivencia, de neutralidad y hasta cierto punto de tolerancia hacia las confesiones no cristianas, a una actitud intransigente rigurosa y de persecución"*.[27] Esta transformación tan radical se debe a un cambio de políticas, al final de la reconquista territorial le seguía la reconquista espiritual. En el contexto ideológico de la época la fe no era sólo una cuestión personal sino el lazo de unión de cada fiel con los demás en el cuerpo social. En una sociedad cristiana el hereje perturbaba la unión social por lo que se le consideraba como un peligro de subversión. La cohesión social exigía la unidad de fe, ya que *"los pueblos sólo se encontraban unidos cuando compartían la misma fe, es decir, la misma civilización"*.[28]

La cesión de los reyes, desde un primer momento de algunos edificios para que los ocuparan instituciones y órdenes religiosas, la erección de parroquias por Bula de Inocencio VIII, dada el 15 de octubre de 1501, en su mayoría instaladas en las antiguas Mezquitas adaptadas a las nuevas necesidades y la construcción de edificios religiosos de nueva planta por alarifes y albañiles moriscos no modificaron esencialmente la fisionomía urbana, donde lentamente los edificios se irán aglutinando en torno a las parroquias creando pequeños centros de vida cotidiana.[29] Gallego y Burín nos comenta que si observamos uno de los planos más antiguos de Granada, la Plataforma de Ambrosio de Vico de 1590, veremos *"sobre su fondo, en el que se alzan Iglesias y campanarios, como mariposas clavadas en él, la traza integra de esa ciudad mora, ..."*[30]

Tras la toma simbólica de los lugares de culto del pueblo vencido mediante la erección de Iglesias en algunas de las

[25] Viñes Millet 1987, 42.

[26] Viñes Millet 1987, 42-46.

[27] Pérez 1989, 155.

[28] Pérez 1989, 157.

[29] Viñes Millet 1987, 52 y 54.

Mezquitas de la ciudad, los cristianos respetaron y reutilizaron varios de sus alminares campanarios. Bermúdez de Pedraza destaca la importancia dada en aquel tiempo a tres torres, en la Iglesia de San José dice que *"está una torre antigua, fábrica de Fenices: la qual junta con la turpiana que estaua en la yglesia mayor, y la de San Iuan (cuyo primero tercio es de la misma antiguedad) muestran quan grande fue esta ciudad en aquel tiempo, y quan falso es dezir, que seruían estas torres de atalayas, estando tan vezinas que un tiro de arcabuz llega a todas"*.[31]

La torre Turpiana tuvo un uso temporal mientras que los alminares de la Mezquita de los morabitos y la de los renegados o convertidos quedaron establecidos definitivamente como campanarios de Iglesias de San José y de San Juan de los Reyes aunque, debido a las refundicionses, las campanas que actualmente albergan no son de la época sino de los siglos XVIII y XX. En un principio el alminar de la Mezquita mayor sirvió de campanario de la Catedral hasta que fue posible la colocación de las campanas en la nueva torre del templo, confirmándolo Henríquez de Jorquera cuando habla del derribo de una antiquísima torre de ciudad de Granada *"a quien los naturales llamaban Turpiana, la cual habia servido de torre y campanario de su sancta Iglesia hasta que este año se subieron las campanas a la torre nueba"*.[32] Un esquilón que traía el ejército de los Reyes Católicos y la campana llamada de los Reyes eran las campanas que según Gallego y Burín *"procedían del alminar de la Mezquita en un comienzo, sirvió de campanario a la Catedral"*.[33]

Valladar nos alude en su guía un documento del archivo capitular de fecha aproximada de 1577, en que da a conocer la opinión del maestro mayor de la catedral, licenciado Velasco, acerca de la torre llamada Turpiana. Velasco comenta como esta torre construida a base de malos materiales de la Malahá caracía de firmeza y seguridad para voltear las campanas ya que la función principal por la cual fue edificada, como alminar que fue en su origen, era la de soportar el peso de un solo hombre, el almuédano, y explica los arreglos que le serían necesarios para poderla utilizar por algunos años.[34] Torres Balbás explica que *"era una*

[30] Gallego y Burín 1943, 24.

[31] Bermúdez de Pedraza 1608, fol. 111r.

[32] Henríquez de Jorquera 1934, vol. 2, 531.

[33] Gallego y Burín 1989, 262.

torre exenta situada en el frente del patio del oratorio islámico, de piedra franca y planta cuadrada de 16 pies (4,48 m) de lado; alcanzaba su altura a 48 (13,44 m)".[35] Los muros eran de sillares estrechos y lorgos labrados en resalto a la manera cordobesa, dispuestos dos de tizón con una de soga. Felix Hernández supone que para la formación del cuerpo de campanas tuvo que demolerse lo cimero del primer cuerpo, estaría dotado seguramente de un friso de arquillos.[36] Para construir uno de los pilares del interior de la catedral se derribó nel alminar en marzo de 1588, dos meses después de que sus campanas pasasen a la nueva torre.[37]

Con respecto a las torres de las Iglesias de San Juan de los Reyes y de San José, Christiane Kothe opina que en estos primeros días después de la rendición, los cristianos solo podrían reconocer Mezquitas como tales si llevaban alminar y que seguramente se quedarían en las vías principales que en esos diás recorrieron, es decir que no se atrevían a adentrarse en los barrios por cuestiones de seguridad, deduciendo de todo ello que quizás estos alminares fueron respetados por la temprana consagración que tuvieron que a lo mejor pudiera darles algún valor simbólico.[38] El campanario de la Iglesia de San Juan de los Reyes era el alminar de la aljama al-Ta'ibin o Mezquita de las convertidos, así llamada porque pertenecía a los que renegaban de la fe cristiana; ubicada en el barrio de la Cauracha, bajo la advocación de San Juan fue la primera que mandaron bendecir los Reyes Católicos el 5 de enero de 1492.[39]

Con un cuerpo de campanas agregado posteriormente, el alminar de la Mezquita, de los últimos años del siglo XIII, se encuentra situado a la izquierda de la capilla mayor de la Iglesia; es de planta cuadrada, de 4,40 m. de lado y sus muros son de argamasa hasta más de la mitad y el resto de ladrillo; tiene 21 rampas con un pequeño escalón al final en torno a un machón central, cubiertas con bovedas de medio cañón inclinadas, e iluminadas por algunas aspilleras. A esta rampa se accede por una puerta de arco escarzano existente en la nave del Evangelio. El cuerpo superior

[34] Valladar 1906, 63-64.

[35] Torres Balbás, 15.

[36] Hernández Giménez 1975, 214.

[37] Gallego y Burín 1989, 248.

[38] Datos aportados verbalmente por la autora en base a su tesis. Kothe 1993, 46-47.

muestra cuatro arcos de medio punto donde están las campanas. Se cubre con un tejado a cuatro aguas con veleta en forma de cruz sobre bola.[40]

EI campanario de la Iglesia de San José era el alminar de la aljama al-Murabitin o Mezquita de los morabitos o ermitaños, una de las más antiguas de Granada (siglos VIII al X) ubicada en el barrio de la Alcazaba. La Mezquita dedicada a San José fue bendecida por el Arzobispo Fr. Hernando de Talavera el 7 de enero de 1492 y se derribó en 1577.[41] El alminar de la Mezquita situado en el ángulo nordeste de la nueva Iglesia quedó convertido en campanario al añadirle un cuerpo para las campanas. De planta cuadrada, en el interior desarrolla una angosta escalera alrededor de un macho central, con losas escalonadas descansando sobre los peldañas y una puerta de dintel de madera abierta en el frente sur; la luz entraba por tragaluces, algunos ensanchados después de su construcción.[42]

[39] Gómez Moreno 1994, 430; Gallego y Burín 1989, 346.

[40] EI alminar se divide por impostas de ladrillo en tres cuerpos. EI inferior se compone casi totalmente de argamasa y está revestido en cal y arena fina. En la zona central de cada frente hay un paño decorado con dos arcos ciegos mixtilineos apoyando en columnillas de ladrillo revestidas en yeso. Los capiteles en yeso presentan hojas de acanto lisas, cimacio y collarino sogueado. Los arcos compuestos de piezas de barro cocido se prolongan hacia arriba formando entrelazos o rombos. Encima, limitada por impostas de ladrillos, se dispone una ancha faja decorada a base de cintas rectas entrelazadas creando polígonos estrellados de diez y seis lados con una concha en relieve en su interior. La ornamentación es de época almohade recordando la de la Giralda de Sevilla. Torres Balbás manifiesta que la complicación y variedad de entrelazos de ladrillo indica una etapa posterior al arte almohade, ya que en este periodo ese elemento decorativo es más sencillo. Despues de compararlo con otras obras granadinas, de Túnez y Marruecos, lo fecha en los tres últimos cuartos del siglo XIII o en los primeros años del siglo XIV. Gómez Moreno 1994, 431-432; Gallego y Burín 1989, 262; Torres Balbás 1939-1941, 23-27.

[41] Gómez Moreno 1994, 455; Gallego y Burín 1989, 387.

[42] La parte baja es de sillares de caliza basta, bien cortados y unidos entre sí mediante yeso, entre los cuales hay fajas intercaladas; el resto de la torre es de lajas de la Malahá trabajadas entre sí con yeso, dispuestas alternativamente con dos, tres, cuatro y hasta cinco de canto. El exterior se relabró simulando otro aparejo donde alternan un sillar de frente con dos de canto, dejando fajas entre ellos aparentando un almohadillado. En 1935 se limpiaron los muros de un revestido de yeso del siglo XVII que

Vamos a centrarnos en la descripción de las características decorativas de las primeras campanas que se instalaron en los campanarios de la ciudad recien conquistada a fin de demostrar que las campanas al mismo tiempo que cumplen con su principal función de transmitir determinados mensajes codificados a la comunidad cristiana, pueden contener a través de las figuraciones y ornamentaciones de la época unas informaciones esenciales que simbolicamente revelan las tendencias religiosas y políticas del momento, la devoción popular y la personalidad técnico artística del fundidor.[43]

De los siglos XV y XVI existen diez campanas en Granada, dos de ellas aparecen colocadas en el campanario de la Catedral, siete distribuidas por las torres de las Iglesias del Sagrario, Santa María de la Alhambra, San Justo y Pastor, San Ildefonso, San Bartolomé, una en el Monasterio de San Jerónimo y otra en la Real Chancillería; asimisma la campana de la Capilla Real, a pesar de pertenecer al siglo XVII, debido a sus características decorativas se ha de incluir en este apartado cronológico. En comparación con las campanas posteriores, las que conservamos de esta época no muestran el nombre o los apellidos del artifice fundidor en el medio o medio pie, así aunque existe documentación sobre los fundidores de estos años, al no poderlas identificar se han de considerar anónimas. En cuanto a las fechas de fundición, de fines del siglo XV o ya del siglo XVI, son próximas al tiempo de creación del Real Acuerdo y de la fundación de las Iglesias y del Monasterio.

Por el perfil y la inscripción del tercio en letra gótica mayúscula la campana más antigua, de finales del siglo XV, se encuentra en el campanario de la Iglesia de San Bartolomé, pero hay

cubría la fábrica original, observándose aún restos del mismo en las entrecalles. Al comparar el aparejo de este alminar con obras cordobesas y granadinas, Torres Balbás dedujó su edificación en la época zirí, entre los años 1013 y 1038. Explica como sus constructores se inspiraron en muros almohadillados romanos respondiendo a una moda surgida en Córdoba durante el Califato e importada a Granada cuando Zawi empezó a levantar una ciudad en el solar de la Ilíberis romana y visigoda. Después de las revueltas de Córdoba, obreros emigrados construyeron en este aparejol Ia torre de la mezquita mayor, la de San José y de otras fortificaciones, Torres Balbás 1941, 427-446; Torres Balbás 1939-1941, 16-19; Hernández Giménez 1975, 209-214; Alcolea 1951, 97.

[43] Todos los datos de campanas han sido extraídos del catálogo de las campanas granadinas realizado por Nieves Jiménez Diaz.

ciertas dudas en relación con la cruz de motivos estrellados que lleva en eI medio que hace pensar que sea del siglo XIX. De diversos tamaños, la campana más pequeña, de unos 7 Kgrs., está en el Monasterio de San Jerónimo y la más grande, con un peso de 1.272 Kgrs., es la llamada *de los Reyes* del campanario catedralicio. Excepto el esquilón de los Reyes Católicos del último campanario citado, el cual presenta una inscripción en el medio pie en letra capital humanista, anuncio de la llegada del Renacimiento, por lo general las restantes campanas suelen mostrar en el tercio una inscripción latina en letra gótica minúscula.

La ornamentación es muy simple, principalmente de filetes normalmente situadas en el tercio y medio pie, y en ocasiones están en el medio dividiendo la campana en varias zonas. El esquilón del Monasterio de San Jerónimo, además de la inscripción en letra gótica minúscula del tercio, se decora sencillamente a base de filetes. Con respecto a la iconografía religiosa, hay que comentar que además de las fundaciones, símbolos cristianos que a la vez servían de glorificación a la nueva monarquía instaurada afectando externa y puntualmente a la estructura de la ciudad nazarí, los conquistadores transformaron la esencia de su alma al introducir en los edificios unas imágenes, por lo general de devoción familiar, que hacían presentes a los creyentes, nuevos convertidos y cristianos viejos, las verdades de la fe a fin de que fundamentasen sus vidas, como las de las primeras comunidades cristianas *"en el conocimiento e imitación de la Vida de Cristo, sobre todo en el misterio de la Redención"* que estuvo dominando el pensamiento cristiano durante el siglo XVI.[44]

Al igual que otras manifestaciones artísticas las campanas, traidas con el ejército cristiano, encargadas a los artifices de otros lugares o a los que vinieron tras él, a través de los temas cristológico, mariano y hagiográfico del arte Gótico, mostrados en sus superficies exteriores, manifiestan el nuevo espíritu que invade la ciudad. La cruz, pieza clave en la historia de la salvación, es eI motivo que más frecuentemente aparece representado en las campanas granadinas, Francisco Javier Martínez Medina nos explica que *"era costumbre común de esta época introducir en primer lugar la cruz en las ciudades conquistadas al Islam, pero en el caso de Granada revestía un caracter especial y mucho más emotivo al ser la última ciudad del territorio europeo retomado*

[44] Martínez Medina 1989, 155 y 159.

para la cruz y por la cruz, circunstancia que hizo de la Granada del XVI el prototipo de la ciudad cristiana europea, al cumplirse gracias a ella el antiguo ideal medieval de reconquistar para la fe cristiana todos los antiguos territorios perdidos."[45]

La cruz, que generalmente aparece situada en la zona de la campana que va a ser expuesta a la calle confirmando y dando muestra pública de la fe, seguirá estando presente en los siguientes períodos artisticos e históricos ya que es *"la imagen, junto con la de la Virgen, que más arraigo tiene en la devoción familiar y en las distintas manifestaciones de la religiosidad popular", ... "por considerarse el símbolo que mejor resume y expresa la esencia misma del Cristianismo".*[46]

Excepto la cruz sobre calvario escalonado de motivos estrellados de la campana de San Bartolomé y la pequeña cruz potenzada de elementos vegetales de la campana del Sagrario, predomina la estilizada y gran cruz sobre calvario de motivos curvilineos de la última campana citada y las de los campanarios de Santa María de la Alhambra, San Justo y Pastor y Catedral. Asimimo la campana de Santa María de la Alhambra muestra la escena de la crucificación, representación que de manera insólita aparece en la iconografía religiosa de las campanas granadinas, en el que María y San Juan se encuentran a los pies, a ambos lados de la cruz dónde está clavado Cristo.

Bajo arcos el Eccehomo con atributos de la pasión es la otra representación cristológica, tomada de la cita de Jn. 19,5, que aparece en las campanas de la Real Chancillería y de Santa María de la Alhambra, en ésta también se identifica el rostro de Cristo con la inscripción *"El Salvador"* por debajo, reminiscencia medieval, y a San Miguel Arcángel, como guerrero, blandiendo la espada contra el demonio que tiene a los pies.

La gran devoción mariana de los conquistadores, introducida por San Fernando y Alfonso el Sabio, también quedó reflejada en las campanas.[47] Siguiendo a la Escolástica y el sentido ascético de las Ordenes mendicantes se representa *"la imagen de la Virgen Madre,... en pie, con Jesús en el lado izquierdo, sobre su cadera, conduciendo al divino Infante por su recorrido tempo-*

[45] Martínez Medina 1989, 158.

[46] Martínez Medina 1989, 98.

ral",[48] el modelo sería el de la Virgen conductora u Hodegetria, es decir María aparece como guía, apoyando la labor de su Hijo en la tierra.

Las campanas de los campanarios de las Iglesias de Santa Ana y de Santa María de la Alhambra presentan bajo arcos ojivales a María con el Niño, como madre que redime al mundo; con restos de dorado, la primera adquiere un gran valor simbólico religioso por llevar, además, repetidamente en su tercio la inscripción latina *"Ic est Sante Anne"*, cuando los rayos solares incidieran en la dorada imagen provocaría un extraño resplandor que indicaría la presencia de la Madre de Dios en la Iglesia de Santa Ana, erigida y edificada en el lugar de la pequeña aljama Almanzora, fundada por el rey zirita Badis.[49]

EI mismo tema aparece esporádicamente de nuevo en 1688 en la campana de la Capilla Real, la cual muestra motivos decorativos e imágenes del Gótico como las iniciales de Fernando e Isabel, la esbelta cruz de cintas onduladas sobre calvario escalonado de elementos vegetales, el Eccehomo y la Virgen con eI Niño como Madre redentora bajo arcos aunque la inscripción latina del tercio alude la ideología contrarreformista al reconocer la concepción sin pecado original de María; los fundidores Benito del Campo y Francisco Villar pudieron aprovechar los moldes guardadas y reutilizarlas en la decoración de la campana refundida. Pero seguramente se planteó dejarla con la iconografía y las ornamentaciones propias del Gótico, más acorde con la arquitectura gótica que representa la decisión de crear un centro que sea consequencia permanente de la monarquía absoluta en el escenario simbólico de su culminación.[50]

La representación de la Inmaculada Concepción, como símbolo de perfección, solamente se encuentra en la campana mayor de la Iglesia de San Ildefonso.

La iconografía profana desarrolla fundamentalmente la heráldica. Como símbolos del poder monarquico recientemente instaurado, el escudo de los Reyes Católicos aparece en las campanas de la Real Chancillería, Iglesia de San Ildefonso y en el esquilón

[47] Pareja López 1990, 280.

[48] Pareja López 1990, 295.

[49] Gómez Moreno 1994, 407; Gallego y Burín 1989, 334.

San Martín o de los Reyes Católicos de la Catedral. Los tres escudos ostentan un aguila real coronado con las armas reales; según Bermúdez de Pedraza el *"aguila real, con una diadema en la cabeça para sinificar a San luan Evangelista en la figura que lo vió el profeta Ezechiel en reuelación igual aguila que con leuantado buelo se remontó por esos cielos, y miró sin pestañear rostro a rostro al diuino sol de justicia, escriuiendo su diuinidad. Y la diadema de la cabeça del aguila, sinifica la santidad de San luan; aunque según Adamancio, en las armas reales sinifica el aguila el dominio universal del mundo"*,[51] puede que el aguila tenga los dos sentidos descritos, ya que es sabido por todos la devoción que profesaban los reyes por los santos Juanes y coincide la fecha con la del descubrimiento de América.

El esquilón, según Gómez Moreno *"es de los que traían en su ejercito los Reyes Católicos y ostentan sus armas y esta signficativa inscripción Hec est victoria que vincit mundum, fides nostra"*,[52] la campana símbolo de la reconquista, pone a la fe como razón principal de la lucha contra el musulmán; el escudo regio, con restos de policromía en rojo, verde y blanco, muestra las armas de los Reyes Católicos con una simbólica granada en la punta, especial recuerdo de la conquista de la ciudad, y la leyenda *"Tanto monta"* junto al yugo y las flechas de la zona inferior, todo esto indica que el esquilón fuera fundido cuando Granada estaba conquistada y por tanto, no pudo traerla el ejército cuando iba a tomar la ciudad.

Junto a la inscripción, en el lado derecho presenta un escudo medieval de una campana con su correspondiente yugo en el que se aprecían pequeños restos de policromía roja; quizas pertenezca a una rama de la familia Campana, apellido originario de León. Una de las ramas de esta familia, anteponiendo el patronímico, se apellidaron Alvarez Campana y radicó en la provincia de Almería.[53] Su escudo de armas muestra en campo de gules una campana de oro, asemejándose bastante al escudo del esquilón. Pudiera ser que algún noble descendiente de este caballero castellano, participara con los Reyes Católicos en la toma de Granada, fundiéndose esta pequeña campana para conmemorar el singular hecho y recordar con sus sones la victoria de la fe cristiana sobre el Islam. También pudiera darse el caso, como ocurre en algunos fundidores franceses, de que la representación gráfica campaniforme sea la marca del fundidor.[54] Otro escudo que aparece en la campana de la Iglesia del Sagrario representa un león rampante bajo un capelo cardenalicio con borlas con una inscripción alrededor; pertenece a la familia deI licenciado Don Zuil Torres Ponce de León,[55] asentada en Granada en la primera mitad del siglo XVI.[56]

[50] Henares Cuellar 1981, 115.

[51] Bermúdez de Pedraza 1608, fols. 111v - 112r.

[52] Gómez Moreno 1994, 269.

[53] A modo de leyenda se cuenta que en esta capital había un noble que retó en combate a un jefe moro y al devolverle éste el escrito clavado en una flecha, determinó el caballero provocar el encuentro; venció el castellano y cortando de un solo tajo la cabeza al jefe moro la llevó clavada en una pica en trofeo a su castillo y la colgó de una campana, cuyo tañido hizo conocer tal hazaña a sus vasallos, en memoria de ese combate se apellidaron Campana algunos de sus descendientes. García Garrafa 1925, 479. Martín de Riquer comenta que el linaje y apellido llamado Campana procede de Galicia y tiene por armas un escudo de oro con una campana de azul. Riquer 1986, 183.

[54] Se citan como ejemplos a Nicolás Garet en el siglo XV, Pierre Rozier en el siglo XVII, Nicolás Aubrey en el siglo XVlll, Michel Moyne en el siglo XIX, etc. Les cloches 1984, 25.

[55] Moreno Olmedo 1989, 161. Veáse lámina XXXVII.2.

[56] Esta campana procedente de la torre dónde servía para dar los cuartos de hora, en la segunda mitad del siglo XVIII por la decisión del Cabildo catedralicio fue trasladada y colocada en la espadaña actual para que tocara cuando la Hermandad del Santísimo del Sagrario saliese a dar el Viático a los enfermos. Archivo de la Catedral de Granada. Libro de Actas Capitulares 32: C 10.09.1776. Pág. 399; C 17.09.1776. Pág. 400.

Deutsches Resümee: Im Mittelalter vernahm man in Granada statt des Läutens der Glocken die Stimme des Muezzin. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts führten die Katholischen Könige die Reconquista in Andalusien fort, um wieder in den Besitz dieses Gebietes zu kommen und es zu rechristianisieren. In neu errichteten Kirchen brachten sie Glocken an, die sie zusammen mit dem Kreuz als Symbole des christlichen Glaubens und als Propagandamittel der Reconquista mit sich führten; sie wurden daher als Feinde des Islam angesehen und bekämpft. Glocken zählten für die Moslems zur Kriegsbeute und wurden zu Moscheelampen umgearbeitet.

Nach der Eroberung Granadas konnte man - in einem verspäteten Versuch des Zusammenlebens beider Religionen - sowohl den Ruf des Muezzin zum Gebet als auch den metallischen Ton der Glocken vernehmen. Nach dem Wechsel in der Politik am Ende des Jahrhunderts folgte auf die territoriale Reconquista die spirituelle. Als Glockentürme dienten z.T. umgestaltete Minarette, von denen sich einige erhalten haben.

Aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind 10 Glocken unterschiedlicher Größe erhalten - die kleinste 7 kg, die größte 1.272 kg schwer. Im Gegensatz zu späteren Glocken sind sie nicht signiert, und so können Namen von Glockengießern nicht zugeordnet werden. Sie weisen wenig Dekor auf, so Inschriften überwiegend in gotischer Minuskel. Die religiöse Ikonographie umfaßt das Kreuz - nur in einem Fall als Kalvarienberg mit Maria und Johannes, die Darstellung des Ecce homo und Marias meist als Hodegetria. Zur profanen Ikonographie gehören Wappen, in erster Linie das der Katholischen Könige. Die Darstellung einer Glocke könnte sowohl auf die Familie Campana hindeuten, als auch als Gießermarke gelesen werden.

LITERATURVERZEICHNIS

Abd Allah: *El Siglo XI en primera persona: las memorias de Abd Allah, último Rey Zirí de Granada destronado por los Almorávides (1090),* Trad., con introd. y notas por E. Lévi-Provençal y Emilio García Gómez, Madrid: Alianza Editorial 1980.

Ackermann, James S.: *Architectural Practice in the Italian Renaissance*, in: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. XIII, Nº3, Oct. 1954, 3-11.

Alcolea, Santiago: *Guía artística de Granada*, Barcelona: Aries 1951.

Aleman, Mateo: *Guzmán de Alfarache*, Barcelona: Bruguera 1972

Ambrosius, Sabine: *Die Real Chancillería von Granada im 16. Jahrhundert*, Berlin: masch. script. 1991.

Angulo Iñiguez, Diego: *La mitología y el arte español del Renacimiento*, in: Boletín de la Real Academía de la Historia, CXXX, 1952, 63-209.

Baeza, Gonzalo de: *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de la reina Isabel la Católica,* Ed. preparada de Antonio de la Torre y E. A. de la Torre, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1955.

Barghahn, Barbara von: *Age of Gold, Age of Iron, Renaissance Spain and Symbols of Monarchy, The Imperial Legacy of Charles V and Philipp II, Royal Castles, Palace-Monasteries, Princely Houses*, 2 Bde., Lanham, New York, London: University Press of America 1985.

Barrucand, Marianne: *Maurische Architektur in Andalusien*, Köln: Taschen 1992.

Bermúdez de Pedraza, Francisco: *Antigüedad y Excelencias De Granada Por El Licenciado Francisco Bermudez de Pedraz, natural de ella: Abogado en los Reales Consejos de su Magestad. Dirigida a la muy noble, nombrada y gran ciudad de Granada. Ano 1608 en Madrid. Por Luis Sanchez, Impressor*, Granada: Ayuntamiento 1981 (Faksimile).

Bermúdez de Pedraza, Francisco: *Historia Eclesiastica. Principios y Progressos de la ciudad y religion en Granada. Corona de su poderoso Reyno y excelencias de su corona por don Francisco Vermudez d Pedraza,* Canonigo y Tesorero d la Santa Iglesia Apostolica Metropolitana de Granada al Don Fernando Valdes y Llano Arçobispo de Granada Presidente de Consejo Real de Castilla, En Granada año 1638.

Bermúdez López, Jesús: *Una introducción a la estructura urbana de la Alhambra*, in: Al-Andalus. Las Artes islámicas en España, Madrid, Granada: Ed. El Viso 1992, 153-161.

Bermúdez Pareja, Jesús: *Excavaciones en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra*, in: Al-Andalus, XX, 1955, 436-452.

Bermúdez Pareja, Jesús: *Identificación del Palacio de Comares y del Palacio de los Leones, en la Alhambra de Granada*, in: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada 1973), Granada 1977, Vol II., 55-56.

Bermúdez Pareja, Jesús: *El gran zócalo del Mexuar de la Alhambra*, in: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada 1973), Granada 1977, Vol II, 57-61.

Bernaldez, Andrés: *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, Madrid: Real Académia de la Historia 1942.

Biget, Jean Louis, Jean-Claude Hervé und Yvon Thèbert: *Expressions iconographiques et monumentales du pouvoir d'État en France et en Espagne à la fin du moyen âge: L'exemple d'Albi et de Grenade*, in: Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la Table ronde organisée par la C.N.R. et l'école française de Rome (1984), Rom 1985.

Blázquez Mateos, Eduardo: *El peinador de la reina en la Alhambra. Los paisajes testimoniales de conquistas*, in: Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 1994, 11-25.

Blázquez Mateos, Eduardo und E. Merino: *La dama invisible: Isabel de Portugal*, Madrid: Ministerio de Cultura 1995.

Borrás Gualís, Gonzalo: *El arte mudéjar*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses 1990.

Bosbach, Franz: *Monarchia Universalis. Ein politischer Leitbegriff der Frühen Neuzeit*, Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd.32, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988.

Brandi, Karl: *Kaiser Karl V., Der Kaiser und sein Weltreich*, Bd. 1 München 1986[8], Bd. 2 München 1937.

Bredekamp, Horst: *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Husssitenrevolution*, Frankfurt am Main: edition suhrkamp 1975.

Brentjes, Burchard, *El palacio de Carlos V de la Alhambra: símbolo de dominio imperial sobre la tierra y el cosmos*, in: Cuadernos de la Alhambra, 23, 1987, 87-95.

Cahen, Claude: *Zur Geschichte der städtischen Gesellschaft im islamischen Orient des Mittelalters*, in: Saeculum, Bd. IX,1958, 59-76.

Caro Baroja, Julio: *Los moriscos del Reino de Granada*, Madrid: Artes Gráficas 1957, überarb. Ausgabe 1976, Reprint Madrid: Ediciones ISTMO 1991.

Casanova de Parraga, Diego Antonio: *Las campanas, Al-Andalús, Galicia y Santiago*, Madrid: Imp. Aguirre 1947.

Cela Esteban, Maria Estrella: *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (el poder real y el patronato regio)*, Madrid: Universidad Complutense 1990.

Checa Cremades, Fernando: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid 1987.

Chueca Goitia, Fernando: *El Urbanismo islámico*, in: Vivienda y Urbanismo en España, Barcelona 1982.

Contreras, Juan: *Los orígenes del Imperio. La España de Fernando e Isabel*, Madrid: Rialp 1966[2].

Cortés Peña, Antonio und Bernard Vincent: *Historia de Granada, III, La Epoca Moderna, Siglos XVI, XVII y XVIII*, Granada: Editorial Don Quijote 1986.

Cossio, Manuel Bartolomé: *El Greco*, 2 Bde., Madrid 1908.

Cruz Cabera, P.: *Exequias reales y túmulos funerarios en la Granade del siglo XVIII: entre la tradición barroca y la renovación*, in: Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 1994, 47-61.

Domínguez Casas, Rafael: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid: Ediciones Alpuerto S.A. 1993.

Domínguez Ortiz, Antonio: *Notas para una sociología de los moriscos españoles*, in: Miscelánea de estudios árabes y hebráicos, Bd. XI, 1962, 93-154.

Domínguez Ortiz, Antonio, Vincent, Bernard: *Historia de los moriscos: vida y tragédia de una minoría*, Madrid: Ed. Alianza 1985 (Erstausgabe Madrid: Ed. Revista de Occidente 1979).

Duchhardt, Heinz: *Das Tunisunternehmen Karls V. 1535*, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, 37, 1984, 35-72.

Dutilh, C.: *Stichwort <Granatapfel>*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von E. Kirschbaum, Bd. II, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1970, Sp. 198-199.

Eguilaz Yanguas, Leopoldo: *Reseña histórica de la conquista de Granada por los Reyes Católicos, según los cronistas árabes*, Granada: Albaida 1986 (Ed.facs.).

Eisler, William: *The impact of the emperor Charles V upon the visual arts*, Diss. Pennsylvania State University 1983.

Eisler, William: *Charles V and the Cathedral of Granada*, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 1992, 51, Nr. 2 (June), 174-181.

El Hajjami, Abdellatif und Lhaj Moussa Aouni: *Lámpara de la Mezquita Qarawiyyin, Fez*, in: Al-Andalus, las artes islámicas en España, Madrid, Granada: Ed. El Viso 1992, 272-273 und 278-279.

El libro de la Capilla Real, Granada: Ed. Miguel Sánchez 1994.

Engemann, Josef: *Stichwort <Granatapfel>*, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 12 (1983), Sp. 689-718.

Erasmus von Rotterdam: *Fürstenerziehung, Institutio Principis Christiani, Die Erziehung eines christlichen Fürsten*, Einführung, Übersetzung und Bearbeitung von Anton J. Gail, Paderborn 1968.

L'Escalier dans l'Architecture de la Renaissance, hrsg. André Chastel, Paris 1985

Eschenfelder, Chantal: *Les apartements des bains de François 1er à Fontainebleau*, in: Histoire de l'art, 19, 1992, 41-49.

Félez Lubelza, Concepción, *El hospital real de Granada*, Granada: Universidad 1979.

Ferreres, J. B.: *Las campanas*, Madrid: Ed. Administ. de Razón y Fé 1910.

Fiore, Francesco Paolo und Manfredo Tafuri: *Francesco di Giorgio architetto, Kat. Ausst. Siena, Palazzo Publico, Magazzini del Sale, 25.4.-31.7.1993*, Siena 1993.

Foster, Philip, *Raphael on the Villa Madama: The Text of a lost letter*, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, XI, 1967-68, 307-312.

Frommel, Christoph Luitpold: *Die Villa Madama, Rom*, in: Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1987, 311-322.

Galera Andreu, Pedro: *El Palacio de Carlos V. La idea arquitectónica*, in: El Palacio de Carlos V. Un siglo para la recuperación de un monumento, Granada: Patronato de la Alhambra y del Generalife 1995.

Gallego Morell, Antonio: *La corte de Carlos V en la Alhambra*, in: Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete, Vol. I, Granada 1974, 267-294.

Gallego y Burín, Antonio, *Dotación de los Reyes Católicos a las iglesias erigidas en Granada*, Granada: Facultad de Letras 1937.

Gallego y Burín, Antonio: *La reforma de Granada*, Granada: Impr. de Francisco Román Camacho 1943.

Gallego y Burín, Antonio: *Granada: Guía artistica e histórica de la ciudad*, Granada: Comares 1989 (7.Aufl.).

García Garrafa, Alberto und Arturo: *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos, Bd. XIX*, Madrid: Imp. de Antonio Marzo 1925.

García Gómez, Emilio: *Cinco poetas musulmanes. Biografía y estudio*, Madrid: Espasa Calpe 1959 (2.Aufl.).

García Gómez, Emilio: *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid 1985.

García Mercadal, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 3 Bde., Madrid: Aguilar 1952, 1959 und 1962.

García Simón, Agustín: *El ocaso del emperador*, Madrid: Nerea 1995.

Garrad, Keith: *La industria sedera granadina en el siglo XVI y su conexión con el levantamiento de la Alpujarra (1568-1571)*, in: Miscelánea de estudios árabes y hebráicos, Bd. V, 1956, 73-98.

Garrido Aranda, Antonio: *Organización de la Iglesia en el Reino de Granada y su proyección en las Indias: siglo XVI*, Sevilla 1979.

Garrido Atienza, Miguel: *Las Capitulaciones para la entrega de Granada*, edición facsímil de 1910. Estudio preliminar de José Enriquez López de Coca Castañer, Granada: Universidad de Granada 1992.

Gombrich, Ernst H.: *Der Stil all'antica: Imitieren und Assimilieren*, in: Ders., Die Kunst der Renaissance I, Norm und Form, Stuttgart 1985, 158-166.

Gomez-Moreno Calera, José-Manuel: *Aproximación al estudio de lo Gótico y Mudéjar granadinos: la Iglesia de la Encarnación de Alhama y el maestro mayor Rodrigo Hernández*, in: Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, Bd. XVII, 1985/86, 155-170.

Gomez-Moreno Calera, José-Manuel: *La transición del Renacimiento al Barroco en la arquitectura religiosa granadina (1560-1650): Diocesis Granada y Guadix*, Granada 1989.

Gómez-Moreno González, Manuel: *Palacio del Emperador Carlos V en la Alhambra*, in: Revista de España, XVIII, 1885, 191-225.

Gómez-Moreno González, Manuel: *Guía de Granada*, Granada: Imprenta de Indalecio Ventura 1892, Edic. Facsim. Granada: Universidad 1982 und 1994.

Gómez-Moreno Martínez, Manuel: *Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra*, in: Boletín de la Sociedad Española de Excurciones, 26, 1918, 20-35.

Gómez-Moreno Martínez, Manuel: *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*, Madrid 1941, Reprint Madrid 1983.

Grima Cervantes, Juan Antonio: *Gobierno y administración de Granada tras la conquista: las ordenanzas de la Alhambra*, in: Cuadernos de la Alhambra, 26, 1990, 169-179.

Günther, Hubertus, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag 1988.

Heine, Hartmut: *Geschichte Spaniens in der frühen Neuzeit 1400-1800*, München: Beck 1984.

Henares Cuéllar, Ignacio, *Arte*, in: Granada, Bd. 4, Granada: Diputación provincial 1981.

Henares Cuéllar, Ignacio und Rafael López Guzmán, *La generalización del clasicismo en Granada sobre el modelo imperial*, in: Seminario sobre arquitectura imperial, Granada: Universidad de Granada 1988, 63-91.

Henkel, Arthur und Albrecht Schöne (Hrsg.): *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967.

Henriquez de Jorquera, Francisco: *Anales de Granada*, Ed. de Antonio Marín Ocete. Estudio prelim. y nuevos indices por Pedro Gan Jimenez, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2 Bde., 1987, Reprint der Ausgabe von 1934.

Henssler, Rainer: *Der Palast Karls V. auf der Alhambra: Machtsymbol und Herrschersitz*, Bonn: masch. script. 1993.

Henssler, Rainer: *Una visión en piedra: el palacio de Carlos V y la idea del Imperio Universal*, in: Cuadernos de la Alhambra, 29, 1996 [im Druck].

Hernández Giménez, Félix: *El alminar de Abd Al-Rahman III en la Mezquita mayor de Córdoba: génesis y repercusiones*, Granada: Patronato de la Alhambra 1975.

Herrera Aguilar, Pedro: *Don Pedro de Deza y la Guerra de Granada*, Granada: masch.script. 1974.

Herrig, Dorothee: *Fontainebleau, Geschichte und Ikonologie der Schloßanlage*, München 1992.

Hess, Andrew C.: *The forgotten frontier. A history of the sixteenth-century Ibero-African frontier*, Chicago: University Press 1978.

Historia de Andalucía, hrsg. von Antonio Domingo Ortiz, Barcelona, Madrid: Cupsa 1982-1984.

Horn, Hendrik: *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and his Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, 2 Bde., Doornsoijk 1989.

Hurtado de Mendoza, Diego: *Guerra de Granada*, hrsg. von Bernardo Blanco-Gonzalez, Madrid: Edición 1970.

Ideas y diseño, Katalog zur Ausstellung, Madrid: MOPU 1986.

Irving, Washington: *Die Alhambra*, Barcelona: Ed. Escudo de Oro 1981 (Erstausgabe 1832).

Jacob, Alain: *Les armes blanches du monde islamique*, Paris 1985.

Jacoby, Brigitte: *Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos*, Diss. Bonn 1971.

Justi, Carl: *Die Einführung der Renaissance in Granada*, in: Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, Berlin, Bd. I, 1908, 217-239 (Erstmals abgedruckt in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XII, 1891, 173-192).

Kohler, Alfred: *Das Reich im Kampf um die Hegemonie in Europa 1521-1648*, München 1990 (=Enzyklopädie Deutscher Geschichte, Bd. 6).

König, Hans-Joachim: *Monarchia Mundi und Res Publica Christiana. Die Bedeutung des mittelalterlichen Imperium Romanum für die politische Ideenwelt Kaiser Karls V. und seiner Zeit, dargestellt an ausgewählten Beispielen*, Diss. Hamburg 1969.

Kothe, Christiane: *Algunos aspectos de la importancia socioeconómica de los moriscos en el oficio de la carpintería*, in: IV Simposio Internacional de Mudejarismo/ Economía, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses 1992.

Kothe, Christiane: *Zimmermannskunst in Granada: die zweiflächigen Dachstühle über Transversalbögen in den Granadiner Pfarrkirchen des 16. Jahrhunderts*, Marburg: Diagonal-Verlag 1993.

Ladero Quesada, Miguel Angel: *La repoblación del reino de Granada anterior al ano 1500*, in: Hispania, Bd. CVIII, 1968, 489 -563.

Ladero Quesada, Miguel Angel: *Granada después de la conquista. Repobladores y mudejares*, Granada: Diputación Provincial 1988.

Ladero Quesada, Miguel Angel: *Granada, Historia de un país islámico (1232-1571)*, 3. erw. Aufl., Madrid 1989.

Lalaing, Antoin de: *Primer viaje de Felipe el Hermoso*, zitiert nach: Luque Moreno, Jesús: Granada en el siglo XVI, Granada: Universidad de Granada 1994, 217-221.

Lampérez y Romea, Vicente: *La arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, 2 Bde., Madrid 1922.

Lange, Johannes, *Die tagebuchartigen Aufzeichnungen des pfälzischen Hofarztes Dr. Johannes Lange über seine Reise nach Granada im Jahre 1526, mitgeteilt und erläutert von Adolf Hasenclever*, in: Archiv für Kulturgeschichte, Band V, Weimar 1907, 385-439.

León Coloma, Miguel Angel: *El problema iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*, Granada: Meridional 1988.

Les cloches : arts et traditions, TDC ?? Nr. 345, Paris, 18.04.1984.

Libros de Habices del Reino de Granada, Bd. I: Habices de las mezquitas de la ciudad de Granada y sus alquerías / Ed., introd. e indices María del Carmen Villanueva Rico, Madrid 1961, Bd. II: Casas, Mezquitas y tiendas de los habices de las iglesias de Granada / Ed., introd. e indices María del Carmen Villanueva Rico, Madrid 1966.

Loos, Erich: *Baldassare Castiglione "Libro del Cortegiano". Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento*, Analecta Romanica. Beihefte zu den Romanischen Forschungen, Frankfurt a.M., 2, 1955.

Lopez de Arenas, Diego: *Primera y sigunda parte de las reglas de la carpintería hecho por D Lopez de Arenas en este año de IUDCXVIIII*, Ed. facsímil con introd. y glosario técnico por Manuel Gómez Moreno, Madrid 1966.

López de Coca de Castañer, J. E.: *La tierra de Málaga a fines del siglo XV*, Granada: Universidad 1977.

López Guzmán, Rafael: *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI: Arquitectura civil y urbanismo*, Granada: Diputación Provincial de Granada 1987.

López Torrijos, Rosa: *La escuela de Rafael y el bodegón español*, in: Archivo Español de Arte, LIX/233 (Jan/Mrz 1986), 33-52.

López Torrijos, Rosa: *Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la logia de Carlos V*, in: Storia dell'arte, 60, 1987, 171-184.

Loukumski, George: *The Palace of Charles V at Granada*, in: Burlington Magazine, LXXXIV, 1944, 119-124.

Lovett, A.W.: *Early Habsburg Spain 1517-1598*, Oxford 1986.

Lutz, Heinrich: *Karl V. - Biographische Probleme*, in: Klingenstein, G., H. Lutz und G. Strourzh (Hrsg.), Biographie und Geschichtswissenschaft, München 1979, 151-182.

Machiavelli, Niccoló: *Der Fürst*, Leipzig: Philipp Reclam 1987.

Maravall, José Antonio: *La visión utópica del Imperio de Carlos V en la España de su época*, in: Carlos V, Homenaje de la Universidad de Granada, Granada 1958, 41-77.

Marías, Fernando: *El problema del arquitecto en la España del siglo XVI*, in: Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 48, 1979, 173-216.

Marías, Fernando: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Salamanca: Gráficas Cervantes 1983.

Marías, Fernando: *La escalera imperial en España*, in: L'Escalier dans l'Architecture de la Renaissance, hrsg. von André Chastel, Paris 1985, 165-170.

Marías, Fernando: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid: Taurus 1989.

Marías, Fernando: *Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico*, in: Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio, Camargo, 14/15 Julio 1992, Santander: Universidad de Cantabria 1993, 351-359.

Marín Ocete, Antonio: *El arzobispo Don Pedro Guerrero y la política consiliar española en el siglo XVI*, 2 Bde., Madrid: C.S.I.C. 1970.

Marinero Siculo, Lucio: *Vida y hechos de los Reyes Católicos*, Madrid: Ed. Atlas 1943.

Mármol Carvajal, Luis del, *Historia del (sic) rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada. Dirigida a Iuan de Cardenas y Çunigas Conde de Miranda, Marques de Baneza, del consejo de estado del Rey nuestro señor, y su presidente en los dos Reales Consejos de Castilla, y de Italia. Hecha por Luys del Marmol Ca-*

ruajal, andante en la corte de su Magestad. Impressa en la ciudad de Malaga por Iuan Pena a costa del auctor. Año de mil y seys cientos. Con privilegio. Segunda impression, Madrid: imprenta de Sancha 1797. Faksimile Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, XXI, 1946. Faksimile Málaga, 1991.

Martín Postigo, María de la Soterana: *Los presidentes de la Real Chancillería*, Valladolid: Institución Cultural de Simancas 1982.

Martínez Medina, Fancisco Javier: *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca: estudio iconológico*, Granada: Universidad 1989.

Menéndez Pidal, Ramón: *Formación del fundamental pensamiento de Carlos V*, in: Fernández Alvarez, Manuel: La España del Emperador Carlos V (1550-1558; 1517.155), Madrid 1966, X-LXXII (Menéndez Pidal, Ramón (Hrsg.): Historia de España, Bd. 20).

Menéndez Pidal, Ramón: *La idea imperial de Carlos V*, Madrid 1963[5] (Erstveröffentlichung 1937 in Revista Cubana).

Mitrenga, Hubert: *Schiften ist kein Hexenwerk: methodische Darstellung mit Papiermodellen zur Schulung des räumlichen Vorstellungsvermögens*, Karlsruhe: Bruderverlag 1990 (3.Aufl.).

Moreno Garrido, Antonio; Gómez-Moreno Calera, José Manuel; Lopez Guzmán, Rafael, *La plataforma de Vico de Ambrosio: cronología y gestación*, in: Arquitectura Andalucía Oriental, 2, Granada 1984, 6-11.

Moreno Mendoza, Arsenio: *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, Jaén: Artes Gráficas 1984.

Moreno Olmedo, María Angustias: *Heráldica y genealogía granadinas*, Granada: Universidad 1989 (2. Aufl.).

Münzer, Jeronimo: *Viaje por España y Portugal 1494-1495*, Prólogo Manuel Gómez Moreno, trad. José López Toro, Madrid 1951 (Ed. facsimil. Madrid: Polifemo 1991).

Muthmann, Friedrich: *Der Granatapfel, Symbol des Lebens in der alten Welt*, Bern 1982.

Nicolle, David: *Islamische Waffen* Graz 1981.

Nieto, Victor; Morales, Alfredo; Checa, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Madrid: Cátedra 1989.

Novísima Recopilación de las Leyes de España, Los Códigos Españoles, hrsg. von D.M. Rivadeneyra, Madrid: Publicidad 1850, Bd. 8, 5. Buch: "*De las chancillerías y audiencias del Reyno: sus ministros y sus oficiales*".

Nuere Matauco, Enrique: *La carpintería de lo blanco: lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, Madrid: Ministerio de Cultura 1985.

Nuere Matauco, Enrique: *La carpintería de armar española*, Madrid 1989.

Nuere Matauco, Enrique: *Consideraciones sobre la supuesta "economía" de la carpintería mudéjar*, in: IV Simposio Internacional de Mudejarismo, Economía, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses 1992.

Nuñez Alonso, Maria Pilar: *Guía del Archivo de la Real Chancillería de Granada*, Madrid: Ministerio de Cultura 1984.

Ordenanzas Que Los Muy Ilustres Y Muy Magnificos Señores Granada Mandaron Guardar, para la buena gouernacion de su Republica / Impressas año de 1552. - Que Se Han Bvelto A Imprimir Por Mandado De Los Señores Presidentes y Oydores de la Real Chancilleria de esta Ciudad de Granada, año de 1670. / Añadiendo otras que no estauan impressas, Granada en la Imprenta Real de Francisco de Ochoa, en la calle de Abenamar, año de 1672.

Panofsky, Erwin: *Albrecht Dürer*, 2 Bde., Princeton: University Press 1945[2].

Paula Valladar, Fancisco de: *Guía de Granada*, Granada: Tip. Paulino Ventura Traveset 1906.

Pérez, Joseph: *La frustración de un Imperio (1476-1714)*, Barcelona: Labor 1989.

Pérez, Joseph: *Ferdinand und Isabella, Spanien zur Zeit der Katholischen Könige*, München: Callwey 1989.

Pescador del Hoyo, María del: *Como fué la toma de Toledo*, in: Al-Andalus, XX, 1955, 283-344.

R. N. de la ??: *Campanas cautivas*, in: Al-Andalus, XVIII, 1953.

Rabanal Yus, A.: *Jardines del Renacimiento y el Barroco en España*, in: Hansmann, W.: Jardines del Renacimiento y el Barroco, Madrid: Nerea 1989.

Rabe, Horst: *Elemente neuzeitlicher Politik und Staatlichkeit im politischen System Karls V.*, in: Lutz, Heinrich und Elisabeth Müller-Luckner (Hrsg.) : Das römisch-deutsche Reich im politischen System Karls V., München, Wien 1982, 161-188.

Raquejo, Tonia: *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid: taurus 1990.

Rassow, Peter: *Karl V., Der letzte Kaiser des Mittelalters*, Göttingen, Berlin, München 1942².

Reeves, M.: *Joachim of Fiore and the Prophetic Future*, New York 1976.

Reeves, M.: *The Influence of Prophecy in the later Middle Ages, A Study in Joachimism*, Oxford 1969.

Reyes Pacios Lozano, Ana: *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares 1857-1991*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses 1993.

Riesterer, Winfried: *Die osmanischen Seestreitkräfte*, in: Türkische Kunst und Kultur, Ausstellungskatalog Recklinghausen 1985, Bd. 1, 67-70.

Riquer, Martín de: *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona: Quadernos Crema Vallcorba 1986.

Rodríguez Villa, Antonio: *El emperador Carlos V y su corte según Salinas*, in: Boletín de la Real Academia de la Historia, XLIII, 1903, 238.

Rosenthal, Earl E.: *The Cathedral of Granada. A study of Spanish Renaissance*, Princeton: University Press 1961.

Rosenthal, Earl E.: *Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar device of Emperor Charles V.*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 34, 1971, 204-228.

Rosenthal, Earl E.: *Plus Oultre: the Idea Imperial of Charles V in his Columnar Device on the Alhambra*, in: Enggass, Robert und M. Stokstad (Hrsg.): Hortus imaginum, Essays in Western Art, Lawrence 1974, 87-93.

Rosenthal, Earl E.: *A Sixteenth Century Drawing of the West Facade of the Palace of Charles V in Granada*, in: Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz, Granada 1979, Bd. III, 137-147.

Rosenthal, Earl E.: *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton, New Jeresey: University Press 1985 (Spanische Ausgabe, übersetzt von Pilar Vázquez Alvarez, Madrid: Alianza 1988).

Rosenthal, Earl E.: *El programa iconográfico-arquitectónico del Palacio de Carlos V en Granada*, in: Seminario sobre Arquitectura imperial, Granada: Universidad 1988, 159-177.

Rubiera Mata, M. J.: *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid 1988.

Rubio Lapaz, J.: *Pablo de Céspedes y su circulo. Humanismo y contrareforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada: Universidad de Granada 1993.

Ruiz Martín, Felipe: *Movimientos demográficos y económicos en el reino de Granada durante la segunda Mitad del siglo XVI.*, in: Anuario de historia económica y social, Bd. I, 1968, 127-183.

Ruiz Rodríguez, Antonio Angel: *La Real Chancillería en el siglo XVI*, Granada: Diputación Provincial 1987.

Ruiz Rodríguez, Antonio Angel; Gómez-Moreno Calera, José Manuel; Alamo Fuentes, Inés: *Francisco del Castillo autor de la fachada de la Chancillería de Granada*, in: Archivo Español de Arte, 62, Nr. 247, 1989, 364-371.

Sebastián López, Santiago: *Arte y humanismo*, Madrid: Ediciones Cátedra 1978.

Seco de Lucena, Luis: *Plano de Granada Arabe*, Granada 1910, reédición 1992.

Seibt, Ferdinand: *Karl V., Der Kaiser und die Reformation*, München: Goldmann 1992².

Seminario sobre arquitectura imperial, Granada: Universidad 1988.

Suberbiola Martínez, Jesús, *Real Patronato de Granada. El arzobispo Talavera, la Iglesia y el Estado moderno (1486-1516), Estudio y documentos*, Granada 1985.

Szmolka Clares, José: *El Conde de Tendilla, Primer Capitán General de Granada*, Granada: Ayuntamiento 1985.

Tafuri, Manfredo: *Il palazzo di Carlo V a Granada: architettura "a lo romano" e iconografia imperiale*, in: Ricerche di storia dell'arte, 32, 1987, 4-26 (Spanische Fassung in: Cuadernos de la Alhambra, 24, 1988, 77-108.

Tafuri, Manfredo: *La fortuna di Giulio Romano*, in: Giulio Romano. Kat. Ausst. Mantua, Palazzo del Té, hrsg. v. Ernst Gombrich, Manfredo Tafuri, Sylvia Ferino Pagden u.a., Mailand: Electa 1989, 574-581.

Tafuri, Manfredo: *La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo*, in: Ricerca del Rinacimento. Principi, Cittá, Architetti, Turin: Einaudi 1992, 255-304.

Tafuri, Manfredo: *La fortuna di Francesco di Giorgio Martini. Edifici residenziali con cortili circolare*, in: Francesco di Giorgio architetto, Kat. Ausst. Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 25. April-31.Juli 1993, Mailand: Electa 1993, 384-389.

Taylor, René: *The Facade of the Chancillería of Granada*, in: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada 1973), Bd. 2, Granada 1976, 419-436.

Tormo, Elías: *Un rasgo de su Magestad el Rey*, in: La Epoca vom 5.3.1912, 1.

Torre y del Cerro, A.: *Moros zaragozanos en las obras de la Aljafería y de la Alhambra,* Madrid 1935.

Torres Balbás, Leopoldo: *Paseos por la Alhambra, La torre del Peinador de la Reina o de la Estufa*, in: Archivo Español de Arte y Arqueología, XXI, 1931, 193-212.

Torres Balbás, Leopoldo: *Alminares hispano-musulmanes*, in: Cuadernos de Arte, Bd. IV al VI, Fasc. 7-12, Granada: Facultad de Letras, 1939-1941.

Torres Balbás, Leopoldo: *El alminar de la Iglesia de San José y las construcciones de los ziríes granadinos*, in: Al-Andalús, Bd. VI, Fasc. 2, 1941, 427-446.

Torres Balbás, Leopoldo: *Los Reyes Católicos en la Alhambra*, in: Al-Andalus, XVI, 1951, 185-205.

Torres Balbás, Leopoldo: *Esquema demográfico de la ciudad de Granada*, in: Al-Andalús, XX, 1956, 131 -146.

Varona García, Maria Antonia, *La Chancillería de Valladolid en el reinado de los Reyes Católicos*, Valladolid: Publicaciones de la Universidad 1981.

Vega, G. de la: *Poesías castellanas completas*, Madrid: Castalia 1987.

Vincent, Bernard: *Andalucía en la Edad Moderna, economía y sociedad*, Granada: Diputación Provincial de Granada 1985.

Viñes Millet, Cristina: *La Alhambra de Granada. Tres siglos de Historia*, Córdoba 1982.

Viñes Millet, Cristina: *Historia urbana de Granada: su evolución hasta fines del siglo XIX*, Granada: Gráficas del Sur S.A. 1987.

Viñes, Cristina, *Granada en los libros de viaje*, Granada: Biblioteca de Escritores y Temas Granadinas 1982.

Warnke, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln: DuMont 1985.

Warth, Otto, *Allgemeine Baukonstruktionslehre mit besonderer Beziehung auf das Hochbauwesen: ein Handbuch zu Vorlesungen und Selbstunterricht [...] in 4 Bänden. Bd. 2: Die Konstruktionen in Holz*, Hannover: Ed. libri rari Th. Schäfer 1982, Reprint der Ausgabe von 1900.

Wethey, Harold E.: *Escaleras del primer Renacimiento español*, in: Archivo Español de Arte y Arqueología, 27, 1964, 295-305.

Wilkinson, Catherine: *La Calahorra and the Spanish Stairecaise*, in: L'Escalier dans l'Architecture de la Renaissance, hrsg. von André Chastel, Paris 1985, 153-160.

Wohlfeil, Rainer: *Kriegsheld oder Friedensfürst? Eine Studie zum Bildprogramm des Palastes Karls V. in der Alhambra zu Granada*, in: Recht und Reich im Zeitalter der Reformation. Festschrift für Horst Rabe, hrsg. von Christine Roll unter Mitarbeit von Bettina Braun und Heide Stratenwerth, Frankfurt/Main: Peter Lang 1996, 57-96.

Yates, Francis A.: *Astreae, the imperial theme in the 16th century*, London 1975.

EL CASTILLO ROJO

Alfons Hug, Berlin

Dar una imagen correcta de la Alhambra en una exposición de artes contemporáneas podría parecer un intento atrevido, ya que el *"Castillo Rojo"* - traducción del nombre original en árabe - es una obra de arte integral y total, un *Gesamtkunstwerk* de arquitectura, diseño de jardines, caligrafia y artesanía en forma consumada. Más aún este monumento árabe en Andalucía tiene importantes connotaciones geográficas, políticas y militares, que son difíciles de ser descifradas hoy, vistas desde una distancia histórica. Por último, la Alhambra está relacionada con ciencia y religión, con sueños exóticos y proyecciones turísticas. Sin embargo, el fenómeno más difícil de captar es lo que se podría llamar el poder simbólico de la Alhambra: su aura incomparable de mediadora entre Norte y Sur, entre Islam y Cristianismo. En la memoria colectiva de Europa la Alhambra es el símbolo de una síntesis parcialmente exitosa entre el Oriente y el Occidente. En España y en Europa en general la Alhambra es hoy no solamente el testimonio de una gran Época de encuentros culturales, sino también el símbolo de un nuevo vinculo entre hilos cortados, es decir, de un encuentro renovado con el mundo islámico. En el gran laboratorio cultural del Mediterráneo, que a pesar de muchos esfuerzos todavía no ha podido encontrar un lenguaje común, la Alhambra es el catalizador y agente.

La exposición Tesoros de la Alhambra ha podido llevar un hálito del tiempo de los Nasrides de Granada a Berlín. El proyecto contemporáneo *El Castillo Rojo* es un suplemento necesario y a su vez un correctivo imprescindible. Invitados por la *Casa de las Culturas del Mundo* diez artistas, casi todos viniendo de la región mediterránea, pasaron una semana en Andalucía en la primavera del año 1995, para hacer sus investigaciones de campo en la sombra de la Alhambra para después crear una obra de arte. Dentro del ancho sistema de coordenadas, que consiste en una historia difícil de entender y el presente que vivimos, estos artistas juntaron imágenes y objetos que permiten una interpretación contemporánea del complejo de la Alhambra. En el proceso mismo se muestra cada vez mejor que el arte contemporáneo puede comentar en una forma diferenciada temas complicados en el contexto de la historia de la cultura. El modernismo ha creado dos condiciones

significantes para que tal meta sea lograda. La primera se refiere a la base concepcional, la segunda a las herramientas técnicas.

En las artes del siglo XX el texto, es decir, el concepto, se ha sobrepuesto cada vez más a la imagen. La imagen sólo da relieve a un discurso que puede ser histórico, sociológico o estético. La retórica - que no es la elocuencia sino el hablar sobre un objeto - se hace imprescindible para descifrar la imagen. Ya que la Alhambra es imagen y texto al mismo tiempo, el arte contemporáneo esta obligado a buscar los puntos de vinculación. Los discursos han pasado por la historia de la Alhambra desde la Edad Media, como los subtítulos de un largometraje, que podrían ser, según la Época, en árabe, español y - mirando hacia Carlos V y las masas turísticas de hoy en día - hasta en alemán. Esta afirmación no se refiere exclusivamente a las leyes y atlas árabes, biblias y catálogos de arte españoles o guías de viaje y mapas meteorológicos alemanes, porque se trata sobre todo de aquel contrato invisible que nos vincula con el Castillo Rojo: la ansiedad mítica por el Jardín de Edén.

Para las artes modernas la transformación artística del concepto que se hace imagen se facilita porque hoy existen, fuera de la tela tradicional o la escultura, la instalación, el environment y la fotografía. Estas técnicas nuevas han ampliado sumamente el repertorio de las formas de expresión artística y ofrecen mucho más posibilidades para captar el tema. El análisis de las obras del Castillo Rojo muestra cuán fértil pueden ser aquellas nuevas formas del trabajo.

Los dos determinantes del *Castillo Rojo* son la historia y el paisaje. En el campo de tensión entre los dos se ubican las fotografías en gran formato con las cuales Axel Hütte abre la entrada hacia la exposición. Sus fotos determinan el marco geográfico y al mismo tiempo dan la profundidad de campo en la historia. Los temas importantes del artista son el acercamiento y la retirada. Él se pone en condiciones de los primeros exploradores moros que miraban de los pasos de la Sierra Nevada hacia abajo al Sur español con la intención de descubrir lugares adecuados para sus fortalecimientos. Las fotos de Hütte muestran un país salvaje y desierto esperando la conquista y la cultivación. Los exploradores con sus caballos casi no veían poblaciones humanas desde sus altos observatorios. Ninguna huella de valor. Los invasores norteafricanos no se encontraron con mucha resistencia española.

Hacia el norte, detrás de la montaña nubosa y el horizonte bajo y apenas visible, los emprendedores conquistadores iban a hallar un país nuevo, fértil y lleno de aventuras imprevistas.

El escenario, originalmente captado en blanco y negro, ha sido tirado a azul. Axel Hütte subraya el paisaje abandonado y solitario y al mismo tiempo simula la distancia histórica. Así vemos que un medio moderno, como es la fotografía, puede ser usado para reconstruir procesos históricos. Las imágenes del paisaje creadas por Hütte parecen ser más "viejas" que los cuadros de los románticos, con quienes él es frecuentemente comparado, y más arcaicas que las fotos en blanco y negro hechas de la Alhambra alrededor del cambio del siglo, aquellas fotos que se pueden comprar en todos los kioscos en Granada.

La segunda toma muestra como, 800 años más tarde, los moros vencidos se retiran de España. Hütte se enfoca en los testigos mudos de piedra del gobierno de los Nasrides y presenta las ruinas de los castillos y las almenas de las fortificaciones, sin embargo no como centro, sino más bien como una nota al margen. Esas fotos son en colores, más detalladas, el paisaje parece ser más, la distancia histórica menos remota. Se ven claramente las huellas de la deforestación y la erosión del suelo. Se nota la intervención del hombre. La destrucción del medio ambiente, iniciada hace siglos atrás, es evidente. Sólo la Alhambra misma queda invisible. Parece que el artista no considera este miles de veces fotografiado objeto digno de ser mencionado. La Alhambra está presente sólo en nuestra imaginación.

Axel Hütte evita el contacto inmediato con el Castillo Rojo, mientras Chohreh Feyzdjou lo pone en el centro de su discurso. Para ella la Alhambra - y el Mediterráneo en general - es un solar gigantesco, un edificio no terminado, del cual nadie sabe nunca si está en vías de erección o de destrucción. Feyzdjou nos enfrenta con un andamio primitivo en la forma de un sillar, para que veamos que el Mediterráneo consiste en un ciclo permanente de construcción, deconstrucción y reconstrucción. Reconocemos las ruinas y las ciudades prósperas, unas al lado de otras: primero los campos de escombros, después las plazas de fiesta. La construcción de la biblioteca de Alejandría está acompañada por la destrucción de la universidad de Sarajevo. Argel sueña con Atenas, Beirut quiere reemplazar Barcelona.

Las materias usadas para este *work in progress* mediterráneo incluye, más encima, sustancias muy diversificadas. Cada generación tiene sus preferencias: mármol italiano, greda norteafricana, granito andaluz y arena egipcia, todo esto junto con el aglutinante tomado de culturas innumerables. Es poco probable que nazca una obra durable de tantas materias diferentes; es más bien algo provisorio a lo cual se juntan siempre nuevos anexos, y ningφn arquitecto se preocupa por un permiso para construir o la altura prescrita de los edificios. La Alhambra misma es el mejor ejemplo para ese placer por la reconstrucción y el nuevo diseño. El Palacio de Carlos V en el estilo del Renacimiento no tiene ningún escrúpulo de hacerse entrar por fuerza entre las murallas de los moros y se burla de la historia, porque ahora se guardan allí los tesoros del arte islámico.

Hasta el día de hoy la región del Mediterráneo es una exposición permanente y gigantesca de arquitectura y construcción, donde reina una competencia entre los antiguos templos y la Carta de Atenas, donde Le Corbusier tiene que luchar por su posición al lado de edificios de barro y donde minaretes se miden con las torres de las iglesias. Pero ¿no es cierto, que el cubo bruto y apenas envuelto de Chohreh nos evoca también la Kaaba de La Meca, aquel punto de cristalización de la religión islámica, que podríamos considerar como el origen de la Alhambra, cuya energía llegaba hasta la Andalucía lejana?

Los tres artistas norteafricanos parten del origen árabe de la Alhambra. Rachid Koraïchi, Farid Belkahia y Touhami Ennadre tratan en sus obras de restorar el esplendor desaparecido e intentan el retorno al paraiso perdido. Rachid Koraïchi usa la tradición de la caligrafia y hace bordar grandes paños de seda azul con letras árabes de oro. Estas letras de una belleza seductora se ven sobre las paredes y los techos de los palacios y en muchos objetos de arte en la Alhambra. Sin embargo, Koraïchi no cita al Corán, sino crea sus propios signos mágicos. Para él azul es el color más inmaterial, el camino en el cual la realidad se pierde dentro de lo imaginario, así como lo celeste del cielo de día desaparece imperceptiblemente cuando cae la noche, mientras que el oro es el sendero de la luz pura, hacia Dios y la Salvación.

La instalación en el espacio creada por Koraïchi se refiere también a los tesoros de la Alhambra: nosotros vemos 21 gran obeliscos con letras fantásticas que tienen su origen en una letra

secreta de un Sufi del siglo XII. También hay estelas de arcilla refractaria, otra referencia a la fuerte cultura caligráfica del Islam, así como la vemos en las salas interiores de la Alhambra. Junto a los obeliscos y estelas hay 21 candelabros. La llama es el símbolo de la purificación, iluminación y del amor espiritual. El conjunto tiene un fuerte carácter religioso y se completa con siete replicas de cobre. Koraïchi encontró el modelo para su obra en el Museo de la Alhambra. La torre del edificio santo se estrecha hacia el cielo, hacia la vecindad del poder divino. La obra entera de Koraïchi se funda sobre la cifra siete y su multiplicación. Siete días forman una semana, y segφn la fe islámica son siete escalones que llevan el creyente a la maduración espiritual. El musulmán creyente circunda siete veces la Kaaba, y siete piedras tira al diáblo. El infierno tiene siete cámaras.

Farid Belkahia de Marruecos quiere prevenir: como símbolo de advertencia presenta los cinco pilares del Islam. Los dedos de la mano en el tamaño de un ser humano, creado por el y lleno de símbolos crípticos, representan el creo, la oración, el *takhat*, el ayuno y el pelegrinaje a La Meca. Sin embargo vemos la mano abierta en Granada y en otras regiones del Mediterráneo también sobre las paredes de las casas y sobre las puertas: es la protección contra el mal de ojo.

Belkahia tiende pieles de animales sobre madera y las pinta con colores de plantas. Esa es una referencia a una tradición antigua de la pintura y subraya la sustancia magrebina de las artes de la Alhambra. El artista es nuestro guía en los *souks* de Marrakesh y Fes, que están llenos de colores, formas y aromas. Eugène Delacroix ya se había sentido enormemente impresionado por aquella experiencia, que hasta el día de hoy es una inspiración para los artistas. Los orfebres, los curtidores y tintoreros de *índigo* no sólo dan origen a un colorido local impresionante, sino ponen en duda la oposición entre las artes y la artesanía, que se ve normalmente en Europa. Según la cultura islámica objetos de uso que son trabajados de una manera muy sofisticada, como p.ej. jarrones, muebles o textiles, son obras de arte. En la terminología occidental aquellos objetos se llaman *"arts mineurs"*, un fenómeno que siempre cuando se hace el concepto para una exposición de arte que transgrede las fronteras culturales produce grandes conflictos.

Mágicamente Farid Belkahia produce el esplendor de los colores y la alegría de vivir del Africa del Norte mientras Touhami Ennadre más bien presenta la resignación. La tenebrosidad domina sus fotografías de gran formato en blanco y negro. Los muros de la Alhambra alojan la decadencia, el gran castillo es nada más que una sombra de si mismo. Los ornamentos esplendorosos han sufrido con el transcurso del tiempo, las puertas pesadas de madera hechas con arte están cerradas una vez para siempre. Esta es la imagen triste de la Alhambra durante los siglos pasados, cuando la gente la había olvidado y abandonado. El cargo entero de la historia es visible en el revoque que se deshoja de las paredes de los palacios y en los pocos fragmentos de la caligrafia anteriormente brillante. De las mazmorras lφgubres se levanta la noche eterna y toca la puerta con su fea mano de hierro fundido. Pero no es la noche alegre de las ciudades mediterráneas, que se despiertan recién al anochecer, sino el silencio acongojador del toque de queda que rige en muchos lugares del Mediterráneo.

Después de la excursión a la historia de las culturas de los tres artistas del Magreb, Soledad Sevilla, pintora de Granada, vuelve a los palacios y patios de la Alhambra para explorar la vida dentro de ellos. Más que otros esta artista se ha preocupado con una intensidad excepcional de la Alhambra. No hay nadie quien haya puesto el Castillo Rojo tanto como ella en el centro de su obra. En estudios extensos hechos durante muchos años Sevilla ha creado una serie sobre la Alhambra consistente de cuadros al óleo de gran formato cuyo objeto es no sólo la arquitectura de los patios, que se muestran en nueva luz, sino en general la relación entre la artista y el castillo, ya que ella creció a la sombra de este. Mientras más se dedica a su tema favorito, más está convencida de que la Alhambra no es de este mundo. *El Patio de los Leones* no consiste de piedra y mármol, sino de un soplo de aire ligero. *El Cuarto Dorado* no es una decoración, sino un intercambio de luz y sombra. La Alhambra está ubicada detrás de un fino velo de gasa, que la aleja de la realidad y de cada contexto histórico. Nunca vivía nadie en los cuartos, jamás habían negociaciones en las salas. ¿Dónde termina el espacio, dónde empieza la reflexión, dónde la quimera? Los cuadros pintados por Soledad Sevilla respiran la pura poesía, su Alhambra es un palacio de poemas.

Rui Chafes, escultor portugués, presenta dos esculturas de hierro. En *El guardia ciego* se trata del lenguaje de formas de la Alhambra, particularmente de los objetos de arte de los moros. Las esculturas colgantes de alambre replican estilística-

mente las formas de los jarrones o tinajas grandes, cuyo ejemplo más valioso es el *Jarrón de las Gacelas*. En la comparación con el original vemos que el artista ha expandido ligeramente la apertura y prolongado el cuerpo cuneiforme. Él simula la fineza de los jarrones con una red de alambre de mallas finas, ligera y transparente. Sin embargo, aquella red no es plana, como una piel cerámica, sino tiene abolladuras y convexidades. La fragilidad de las esculturas nos recuerda la fragilidad de la cultura mora, su ligereza y volatilidad, como la que vemos en las celosías que permiten que el viento pase o en las lámparas metálicas caladas y los frascos de perfume. Las lineas arqueadas de sus esculturas son igualmente una referencia a los arcos redondos de la alberca de mármol de la Alhambra y se encuentran de nuevo en los detalles del cuadrante solar. La mayoría de las citas las descubrimos en la apertura de la red alambrica, donde el hierro muestra elementos de la caligrafia árabe y que nos hace sentir los ornamentos de los azulejos famosos de cerámica. Podemos decir que *El guardia ciego* mantiene todas las formas de la Alhambra en su cota de mallas tejida, para dárselas sin heridas al mundo sucesor.

Y ahora los dos artistas españoles, Chema Alvangonzález y Rogelio López Cuenca, que vuelven del interior a la vida real exterior. Su dominio no son los palacios y museos de la Alhambra, sino los bares y las escuelas de flamenco del centro antiguo de Granada. No es la ambición de la burguesía educada y culta que los propina, sino una actitud critica. Chema Alvangonzález investiga en su instalación de fotografía la vida cotidiana de la ciudad, así como es: un match de fútbol en el televisor del bar, el videogame en un restaurante barato, todos aquellos territorios exteritorriales, donde no manda ni la Alhambra ni la historia todopoderosa. Allí la tenemos, la vida honesta y poco espectacular, que nunca ha buscado la cercanía del esplendor. Las conversaciones de sus protagonistas no giran alrededor de la representación museal de la realidad, sino se trata del costo de la vida, de la elección del alcalde y del lío con la esposa.

Las fiestas religiosas son los puntos culminantes en el calendario andaluz. Sobre todo la *Semana Santa*, que libera una energía espiritual tremenda en la población. De eso se habla también en las fotos instaladas por Alvargonzález: ellas muestran la fe y la creatividad de los Españoles del Sur en sus procesiones impresionantes. En la instalación se vinculan los estudios fotográficos con los reflejos de vidrio, una instalación de sonido que respeta la importancia del agua en la Alhambra, y letras modernas

de Neón, que reflejan los elementos de publicidad en la cultura del turismo moderno.

Él que observa atentamente la Alhambra se da inevitablemente cuenta del turismo y sus consecuencias. Rogelio López Cuenca nos muestra una instalación que podría ser una tienda de recuerdos, y se preocupa de la banalización de la Alhambra en la cultura cotidiana: platos cursis de cerámica, marroquinería "*Made in Taiwan*", menúes en japonés, polleras con la imagen de la Alhambra e imitaciones de todo tipo se juntan en un kiosco que podría estar en cualquier centro de vacaciones. La Alhambra es probablemente el monumento más visitado en Europa. Allí llegan los viajeros de todo el mundo, así que uno podría pensar que el turismo es su verdadera destinación. En Granada muchos usan el nombre de la Alhambra como un ornamento (fig. 24): talleres de coches, pompas fúnebres, heladerías y cines. Si buscas una copia del Castillo Rojo, la encontrarás de todas maneras. Si quieres comprar una versión barata de los *Tales of the Alhambra* de Washington Irving, no tendrás problema alguno.

El ambiente creado por Cuenca es subversivo. El cliché ha vencido hace mucho tiempo. El simulacro desplazó al original. La Alhambra es nada más que un acompañamiento decorativo, a lo mejor un préstamo de Disneyland. El recreado ya no vive del ambiente prestado sino se ha independizado. Ahora tiene su propia estética, su propio sistema de referencia. Sin embargo, el artista no intenta burlarse o denunciar aquella condición, pero él hace una pregunta incomoda: ¿en la sociedad industrial no es el *fake* más autentico que el modelo, la imitación más típica que el original? ¿No vivimos hoy en Granada la trivialización del esplendor oriental o más bien su universalización en forma de miles de calcomanías, que se dan de mano a mano, hasta el momento cuando la Alhambra se hará un castillo en el aire y pertenecerá a todos o a nadie?

Entonces estaríamos de vuelta al punto de partida como lo ha puesto en escena Axel Hütte, sobre el cual ha construido con imágenes, cuadros y tela el grupo de artistas en su viaje a través del tiempo y del espacio.

La exposición fue presentada en la Casa de las Culturas del Mundo entre el 17 de noviembre de 1995 y el 3 de marzo

de 1996. El catálogo fue publicado por el Skira Verlag, Milano, y se vende a un precio de DM 34.--.

SCHÄTZE DER ALHAMBRA
ISLAMISCHE KUNST AUS ANDALUSIEN

Ausstellung in den Sonderausstellungshallen am Berliner Kulturforum, Mätthäikirchplatz 4, 29. Oktober 1995 bis 3. März 1996

Maria Ferreira Morais, Berlin

Vom 29. Oktober bis 3. März 1996 war in den Sonderausstellungshallen des Berliner Kulturforums am Matthäikirchplatz die Ausstellung *"Schätze der Alhambra"* zu sehen. Im Rahmen einer Zusammenarbeit des *Museums für Islamische Kunst* und dem *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin sowie dem Patronat der Alhambra konnte erstmals ein Teil der Kunstschätze aus dem Museum in Granada in Deutschland gezeigt werden. Die Auseinandersetzung des spanischen Andalusiens mit der maurischen Vergangenheit war Anfang 1994 bereits Gegenstand einer unter dem Titel *"Arte islamico en Granada"* auf der Alhambra präsentierten Ausstellung. Sie gab das Vorbild für das Berliner Konzept, das neben der Präsentation der historischen Zeugnisse den Einfluß der im späten 18. Jahrhundert in Europa einsetzenden Orientbegeisterung an Beispielen Berlins und Brandenburgs zu veranschaulichen versuchte. Dafür ergänzten Stücke aus deutschen Sammlungen die spanischen Leihgaben.

Die Spuren islamischer Herrschaft auf der iberischen Halbinsel reichen bis zum Anfang des 8. Jahrhunderts zurück. 711 überschritten muslimische Heere die Meerenge von Gibraltar. Innerhalb kürzester Zeit gelang es ihnen, bis an die Grenzen Frankreichs vorzustoßen und damit den Grundstein für die fast 800 Jahre währende Geschichte islamischer Herrschaft in Europa zu legen. Córdoba bildete das blühende Zentrum des neuen arabischen Reiches, in dem Juden, Christen und Muslime friedlich und in regem geistlichen Austausch zusammenlebten. Während der fortschreitenden Rückeroberung durch die christlichen Herrscher etablierte sich Anfang des 13. Jahrhunderts in Granada die Dynastie der Nasriden. Ihr erster König Muhammad I. Ibn al Ahmar errichtete 1238 auf einer alten Festung oberhalb der Stadt an den Ausläufern der Sierra Nevada die Alhambra als Residenz. Seine Nachfolger erweiterten sie nach und nach zu einer Palaststadt, die ihren besonderen Reiz aus der geglückten Verbindung von Architektur und künstlich angelegten Garten- und Wasseranlagen bezieht.

Die Fähigkeiten der Araber auf dem Gebiet der Landwirtschaft, im Bereich der Wissenschaft und ihr ausgefeiltes politisch-militärisches System ermöglichten die Entwicklung eines hochkultivierten, regen Lebens in Granada, das vom toleranten Miteinander der Kulturen getragen wurde. Wie sehr diese Kultur auch von christlichen Herrschern geschätzt wurde, zeigt die Übernahme der Alhambra im Jahr 1492 durch die Spanischen Könige, die die konfortablen Paläste weiterhin als Wohnsitz nutzten. Ideologische Interessen verdrängten jedoch die Erinnerung an diese Epoche europäischer Geschichte.

Lange nach der Übergabe Granadas entdeckten Reisende im späten 18. Jahrhundert die ehemalige maurische Residenz von neuem. Der amerikanische Schriftsteller Washington Irving (1783 - 1859) brachte mit seinem 1832 erschienenen Buch *"Tales from the Alhambra"* das vergessene Bauwerk endgültig ins Bewußtsein der abendländischen Welt zurück. Die in Europa sich ausbreitende Orientbegeisterung erfaßte im 19. Jahrhundert alle Kunst- und Kulturzweige. Sogar Bauwerke entstanden, die auf spielerische Weise orientalische Elemente verarbeiteten. Der Begriff des Orientalismus subsummierte in der damaligen Zeit alles als exotisch empfundene.

Diesen beiden Phasen in der Geschichte der Alhambra trug die Ausstellung durch ihre thematische Zweiteilung Rechnung. Obgleich die im Kulturforum zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten zweier übereinanderliegender Hallen mit externem Treppenhaus dem Besucher einen etwas umständlichen Rundgang anboten, überzeugte die gute Ausstellungsarchitektur. Das obere Geschoß war den historischen Objekten gewidmet. In Anlehnung an die arabische Wohnarchitektur wurde hier eine Raumfolge geschaffen, die sich auf zwei Ebenen verteilt um einen zentralen Innenhof gruppierte. Die so entstandenen Raumkompartimente ermöglichten eine Einteilung der Objekte nach Themen und Gattungen. Dieser Teil der Ausstellung zeigte einen Querschnitt aus allen Bereichen der Kunstproduktion des Islams. Das Konzept stand damit den gängigen Museumspräsentationen sehr nahe.

Als pittoreske Untermalung plätscherte in der Nähe des Eingangs ein Brunnen. Im Zusammenspiel mit der intensiven und symbolbehafteten Farbigkeit der Architektur in Grün (der Paradiesgarten), Gelb (das Licht) und Rot (die Burg) entstand so eine ungewöhnliche und reizvolle Atmosphäre. Eine überlebensgroße marmorne Löwenfigur aus dem 14. Jahrhundert thematisierte hier das Problem des Bilderverbots in der islamischen Kunst. Gegen die allgemein verbreitete Meinung, derzufolge im Islam keinerlei Bilder von Mensch und Tier erlaubt seien, dokumentieren derartige Skulpturen den liberalen Geist, der die Nasridendynastie auszeichnete.

Verschiedene Säulenkapitelle und Vasen sowie einige Brunnenschalen aus dem 9. und 10. Jahrhundert zeigten die enge formale Anbindung der frühen spanisch-arabischen Baudekoration an die klassischen Vorläufer. Besonders die zahlreichen Kapitelle kompositer Ordnung ließen erkennen, wie sich in späteren Phasen ein ganz eigener Stil entwickelte. In der Zeit des Kalifats begünstigte die Vorliebe für die Meißeltechnik eine kontrastreiche Ornamentik, die zur Abstraktion der vegetabilen Motive tendierte. Im Verlauf des 10. Jahrhunderts setzten sich geometrisierte Formen durch, die nur noch entfernt an die naturalistischen Ursprungsmotive erinnern. In nasridischer Zeit erreichte diese Tendenz ihren Höhepunkt. Säulen aus dem 12. bis 14. Jahrhundert belegen überdies, daß die häufig sehr schmalen und fragilen Stützen nicht immer statischen Gesichtspunkten folgten. Einen Eindruck der Innendekoration der Paläste vermitteln die Fragmente von Fliesen und Stuckpaneelen, die zugleich das Bedürfnis der islamischen Kunst nach flächendeckender Dekoration widerspiegeln.

Ein weiterer Bereich widmete sich der Wissenschaft und Religion. Fragmente der Bauinschrift der 1349 in Granada errichteten religiösen Hochschule - der Madrasa - verweisen auf den ideengeschichtlichen Wandel unter dem Bauherrn Yusuf I. Zwar sollte die Einrichtung dem Aufschwung des Sufismus entgegenwirken, doch wurde sie als Ausbildungsstätte der berühmtesten Intellektuellen aus Al-Andalus schon bald zum Zentrum der Reislamisierung. Ein Astrolabium (11. Jh.) und eine Kopie des Werkes von Al-Biruni (973 - um 1050) über die Unterweisung in den Grundlagen der Kunst der Sternenkunde dokumentierten das bereits gegen Ende des 10. Jahrhunderts erreichte hohe wissenschaftliche Niveau. Zu den Kostbarkeiten der Ausstellung gehörten fünf andalusische Koranhandschriften aus dem 13. bis 15. Jahrhundert. Die auf Pergament und Papier geschriebenen Werke zählen zu den wenigen erhalten gebliebenen Beispielen.

Einige Seidenstoffe veranschaulichten die Bedeutung dieses Kunsthandwerks für Al-Andalus. Seide gehörte zum wichtig-

sten Exportgut des Reiches. Die Hafenstadt Almería stieg im 11. Jahrhundert zum führenden Produktionszentrum auf. In seiner Beschreibung Spaniens berichtet Al-Idrisi (1099-1166), daß in der Stadt 800 Webereien ansässig waren. Unter den Nasriden war Granada neben Málaga und Almería besonders bedeutend. Viele islamische Stoffe sind in den Kirchenschätzen Europas erhalten geblieben, da die liturgischen Gewänder des Klerus nicht selten aus andalusischer Ware gefertigt waren, wie eine in der Ausstellung gezeigte Kasel aus dem 13. Jahrhundert belegte.

Mit einer größeren Auswahl an Keramik dokumentierte die Ausstellung auch diesen Teil kunsthandwerklicher Produktion. Die gezeigten Stücke boten einen nahezu vollständigen Überblick über die verschiedenen Techniken und ihre Verbreitung. So waren aus Medinat Elvira - im 10. und 11. Jahrhundert neben Medinat az-Zahra ein Zentrum für in Grün und Manganviolett bemalte Glasurkeramik - zwei Gefäße mit Tiermotivdarstellungen zu sehen, die zu den seltenen Funden dieser Art gehören. Unter den Taifa-Herrschern wurde in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts die Cuerda-seca-Technik beleibt. Eine kleine Vase veranschaulichte die Besonderheit dieser Keramik. Zu den hochwertigsten Produkten der spanisch-maurischen Fayence gehörte die Lüsterkeramik, die vor allem in Málaga und Valencia (Manises) hergestellt wurde. Im 14. und 15. Jahrhundert gehörten die sogenannten Alhambra-Vasen zu den bekanntesten Erzeugnissen Málagas. Die bis zu 1,50 m großen Vasen waren gänzlich mit Malereien oder Musterfriesen in Blau auf Weiß oder Gold auf Weiß überzogen. Als reine Schmuckstücke dienten sie der Ausgestaltung von Repräsentationsräumen oder gärten, wo sie häufig in eigens dafür eingerichteten Nischen standen.

Der rezeptionsgeschichtlichen Darstellung der Alhambra diente das untere Geschoß. Mit der aufkommenden Orientalismusmode im ausgehenden 18. Jahrhundert in Europa hielt die Begeisterung für das Exotische auch in Berlin und Brandenburg Einzug. Sie fand zunächst in der Literatur ihren Ausdruck. In der Romantik leitete Friedrich Schlegel die spanische Romanze aus dem Arabischen ab und lieferte damit das theoretische Fundament zum literarischen Orientalismus der Zeit. Die Ausstellung illustrierte dieses Thema mit ausgewählten Schriften von Johann Gottfried Herder (*Der Cid*, Tübingen 1805), Ludwig Tieck (*Abdallah*, Berlin 1825) und Schlegel (*Beiträge zur Kenntnis der romantischen Dichtkunst*, Wien 1825). Clemens Brentanos 102-strophiges Gedicht *Alhambra. Am Vorabend des Advents* ist allein schon wegen der langen Entstehungszeit von mehr als zwanzig Jahren zu den Pretiosen der orientalisierenden Dichtung zu zählen. Die musikalische Sprachkraft dieses Werkes entsprang der Vorstellung, daß Poesie und Musik in enger Verwandtschaft zueinander stehen.

Eien weitere Quelle des sich entwickelnden Orientbildes ist die Malerei. Zu den Protagonisten zählten vor allem nach Spanien gereiste Engländer und Franzosen. Der Münchner Maler Wilhelm Gail gehörte zu den ersten deutschen Künstlern. Er bereiste das Land im Jahre 1832. Die Ausstellung zeigte sein Ölgemälde *Mirador de Daraxa in der Alhambra* (1834). Für den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. fertigte Eduard Gerhardt von 1848 bis 1851 zahlreiche Aquarelle vor Ort an, die die maurischen Bauwerke Córdobas und Granadas zum Gegenstand haben. Die dem Maler eigene atmosphärische Darstellungsweise spiegelt die romantischen Vorstellungen der Zeit wider. Acht ausgestellte Aquarelle, darunter drei Darstellungen der *Kuppelgewölbe der Justizhalle in der Alhambra* (1848), die *Sala de las Dos Hermanas* (1848) und das erst in Deutschland entstandene Aquarell *Garten* des Generalife in Granada (1868), vermitteln davon einen Eindruck.

Für die Architektur waren das Erscheinen der Werke von James Cavanagh Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain* (London 1815), David Roberts *Sketches in Spain* (London 1837) und Owen Jones *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (London 1842, 1845) von maßgeblicher Bedeutung. Karl Friedrich Schinkel entnahm dem Werk Murphys wesentliche Anregungen für seinen *Idealentwurf des Königlichen Schlosses Orianda auf der Krim*. Wenig später nutzte auch Ludwig Persius diese Vorlagenwerke als Inspirationsquelle für seinen *Entwurf eines Dampfmaschinenhauses in Potsdam-Sanssouci*. Die Säulenarkatur im Innenraum ist dem Löwenpalast der Alhambra direkt entlehnt und war Persius aus dem Werk von Owen Jones bekannt. Durch die Gegenüberstellung von Carl Daniel Freydanks kleinem Ölgemälde *Ansicht eines Dampfmaschinenhauses* sowie entsprechenden Entwurfszeichnungen von Ludwig Persius mit den Vorlagenwerken vermochte die Ausstellung dieses Zusammenhänge zu veranschaulichen. Aquarelle wie *Das Maurische Haus am Hafenplatz* (1856) von Karl von Diebitsch und Entwurfszeichnungen der *Synagoge in der Oranienburger Straße* (1868) von Eduard Knoblauch und Friedrich August Stüler illustrierten das breite Spektrum architektonischer Interpretationen dessen, was unter der Bezeichnung *"Orientalischer Stil"* zu verstehen war.

Der suggestive Titel mag im Ausstellungsbesucher die verschiedensten Assoziationen geweckt haben. Das breit angelegte Konzept sollte dieser Erwartungshaltung entsprechen. Einige *"Schätze"* wurden dennoch vermißt - besonders die Alhambra-Kuppel aus dem frühen 14. Jahrhundert des Berliner Museums für Islamische Kunst. Leider war das Museum nicht bereit, die zuvor in New York gezeigte Kuppel für die Berliner Ausstellung zur Verfügung zu stellen.

Vier große, sorgfältig ausgestellte Architekturmodelle, die verschiedene Bauphasen und Ansichten der Alhambra zeigten, und eine informative, gut verständliche Tonbandführung gaben der Ausstellung neben etlichen Wandtexten den notwendigen didaktischen Rahmen. Eine aufwendige Ton-Dia-Schau vermittelte durch stimmungsvolle Bilder zudem etwas von der besonderen Atmosphäre dieses Monuments, das alljährlich Tausende von Besuchern nach Granada zieht.

Katalog *"Schätze der Alhambra"* und Begleitheft *"Orientrezeption in Berlin und Brandenburg"* sind erschienen im SKIRA Verlag 1995 (pb 42.- DM, Hardcover 56.- DM)

HISTORIOGRAFIA DEL ARTE ESPAÑOL EN LOS SIGLOS XIX Y XX.

Coloquio del Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Madrid, 22 - 25 de noviembre de 1994.

Javier Arnaldo Alcubilla, Madrid

Las Jornadas de Arte, que con carácter bianual se celebran en el C.S.I.C. desde 1980, han conseguido acreditarse paulatinamente como las sesiones científicas de mayor relieve en la comunidad académica de historiadores del arte en España. Sus tres primeras convocatorias se limitaron al ámbito de Madrid, pero después los temas de estudio atrajeron a investigadores de muy distintas universidades españolas. A esta dinámica se ha sumado en el último encuentro la participación de un considerable número de hispanistas extranjeros, particularmente alemanes, cuyas aportaciones no sólo han enriquecido el debate, sino que han hecho posible que se plantee una nueva dimensión de las jornadas, muy deseable. Esta transformación consistiría en convertir decididamente las convocatorias del Departamento Diego Velázquez en encuentros internacionales para el estudio del arte español, práctica ésta que, desde luego, merecería tener continuidad.

Aparte de esos indicios saludables de sociabilidad entre comunidades científicas, hay que señalar a priori otra interesante particularidad de las *VII Jornadas de Arte*, esta vez relacionada con el tema abordado. La historia de la historiografía del arte español no es un objeto de estudio en proceso de revisión, sobre el que haya ya investigaciones fundamentales, sino, antes bien, un asunto poco menos que inédito. Por primera vez se ha abordado el estudio de la tradición historiográfica que ha determinado el conocimiento del arte español. Puede decirse que hasta ahora permanecía vigente el único trabajo general publicado sobre este tema,la *Historia de la crítica de arte en España* de J. A. Gaya Nuño, un libro ni viejo - data de 1975 -, ni superfluo, pero apresurado, con poca voluntad analítica y no muy extenso. En este sentido, las *VII Jornadas de Arte* han abierto expectativas completamente nuevas para el conocimiento de los problemas relacionados con la literatura del arte español en la edad contemporánea, mucho más interesantes de lo que la indiferencia anterior podía hacer suponer, y en los que será necesario abundar en un futuro.

Entre las treinta y cuatro ponencias presentadas sólo un número relativamente escaso se ciñó al estudio monográfico de la obra de individualidades de la historiografía artística. El efecto de esta circunstancia fue el de una relativa dispersión de los problemas tratados, al tiempo que quedaban sin contemplar en su especificidad autores de gran importancia, como serían, por ejemplo, entre los españoles, Cruzada Villamil, Cossío, Gómez Moreno y otros cuyas obras merecen estudios monográficos. Por desgracia, tampoco se propuso ninguna comunicación sobre hispanistas franceses ni británicos. Con todo, no cabía pensar que los resultados de estas sesiones científicas pudieran equivaler a un estudio en el que no faltara ninguno de los principales capítulos de la historiografía del arte español. Por otro lado, la abundancia de ponencias en las que se abordaron tradiciones historiográficas, problemáticas de época, seguimientos de revistas, formas de interpretación características de determinadas escuelas, cuestiones eruditas relacionadas con la institucionalización de la disciplina, etc. permitió finalmente que no quedaran fuera de consideración las individualidades que no contaron con estudios más específicos.

Los planteamientos más generales, las grandes líneas de desarrollo de los estudios del arte en los últimos dos siglos, fueron presentados en la conferencia inaugural, a cargo del profesor Julián Gállego, que versó sobre las Tendencias de la historiografía del arte español. Más que adentrarse en distinciones metodológicas, Gállego expuso el sino cambiante de los postulados que han ido primando en los trabajos histórico-artísticos con la suficiente flexibilidad como para que todas las corrientes quedaran englobadas en su sencilla y plausible tesis sobre lo acontecido. Esta intervención integradora fue seguida, en cambio, por una gran diversidad de asuntos, que no llegaron a complementarse lo suficiente como para facilitar una discusión centrada. Dado que, a diferencia de las organizaciones de congresos, la convocatoria de las jornadas sólo proponía un tema marco, y no apartados concretos dentro de éste, era perfectamente previsible que, en la misma medida que el encuentro se enriquecía con orientaciones muy diversas, también hubiera cierta descompensación entre unos capítulos y otros de los tratados. Pueden, con todo, agruparse las ponencias en varios campos de estudio.

Algunas de las comunicaciones se centraron en problemas relacionados directamente con el proceso de constitución de la historia del arte como disciplina científica en España. Así, M. Díaz

Andreu expuso el tema de la separación disciplinar entre arqueología e historia del arte; la paulatina profesionalización de la historia del arte sobre la base de su aceptación como asignatura fue estudiada por Gonzalo Pasamar; el ejemplo de elencos bibliográficos exhaustivos y el de la evolución de una revista especializada como *Archivo Español de Arte* fueron empleados en otras intervenciones para dar una visión retrospectiva de los cambios globales habidos en los compromisos de la literatura científica local sobre arte.

En otros casos los estudios se orientaron a evaluar el desarrollo de la investigación sobre determinados temas histórico-artísticos en nuestro siglo, para medir el rendimiento real logrado por la disciplina para el saber concreto. El objetivo de tales estudios estribaba en la crítica de la fortuna historiográfica que han experimentado algunos temas. Se presentaron ponencias acerca del desarrollo de las investigaciones sobre la escultura barroca, las artes decorativas del Barroco, la escultura española del siglo XIX, etc. Enrique Arias, por ejemplo, abordó la fortuna historiográfica de la pintura del neoclasicismo. Carlos Sambricio tomó como tema de estudio la literatura científica sobre arquitectura española del siglo XX, desde Torres Balbás hasta las publicaciones de los años setenta. Contribuyó con argumentos muy elocuentes a explicar las causas de los sucesivos cambios en los enfoques críticos de la historiografía, tantas veces influída por la práctica arquitectónica misma. C. Stiglmayr hizo un estudio sobre la valoración de la arquitectura española del s. XVI en la historiografía alemana. A las variadas interpretaciones a las que se ha prestado el bodegón español entre historiadores alemanes remitió críticamente F. Scheffler en su intervención. Abundaron, por otro lado, las comunicaciones sobre las formas de literatura artística del siglo XIX. Gloria Mora planteó la dependencia entre estudios de arte y arqueología publicadas en revistas de Bellas Artes. R. Olmos consideró la proximidad entre la literatura de ficción y los ensayos de arqueología y arte. La interrelación de los estudios históricos y las prácticas arquitectónicas en el siglo pasado fue expuesta por L. Sazatornil. Varias ponencias respondieron a la pregunta de cómo se valoraban o conceptualizaban algunos estilos (arte barroco cortesano, arte visigodo, arte islámico) en la historiografía del s. XIX, e incluso se plantearon tesis generales sobre la visión historiográfica romántica en España, como hizo brillantemente J. A. Calatrava.

Es ocioso indicar que no hubo unidad de puntos de vista al enjuiciar esos testimonios, puesto que los intereses de los ponentes variaban desde los análisis terminológicos hasta la

consideración prioritaria de factores socio-culturales. Esta circunstancia debe tenerse por enriquecedora.

Algunas intervenciones se adentraron en problemas específicos de historia de la recepción. J. Barón presentó un excelente estudio sobre los argumentos empleados por los académicos españoles de la segunda mitad del s. XIX para rechazar las corrientes naturalistas e impresionistas de la pintura moderna, así como para menospreciar el interés de lo que la fotografía, en incipiente difusión, estaba aportando a la cultura visual. M. Scholz-Hänsel hizo ver cómo el impacto de la interpretación del palacio de El Escorial aportada por la *Volkspsychologie*, en la que había abundado la historiografía artística alemana, fue determinante para los programas arquitectónicos oficiales de la primera década franquista. En torno a la recepción y reinterpretación de la pintura de El Greco en el cambio de siglo se expusieron dos estudios. La profesora Gómez Alfeo se refirió al proceso de normalización de la lectura de este pintor a partir de las aportaciones de Cossío y Azorín. M. Warnke advirtió que la revalorización de El Greco, propiciada por Cossío, le sirvió a Meier-Graefe para sustituir el ejemplo paradigmático de la pintura de Velázquez, creado por Justi, por uno nuevo, el de la obra del pintor cretense, cuyo modelo favoreció cambios muy importantes en las corrientes pictóricas más jóvenes.

En estas jornadas se presentó también un buen número de trabajos sobre personalidades destacadas de la historia del arte español, muchas de las cuales no habían sido aún objeto de análisis explícitos. En el marco de la historia del arte popular, N. Seseña destacó la relevancia de las obras de, por un lado, el Marqués de Lozoya y, por otro, J. Caro Baroja. M. G. de Jovellanos y A. García Bellido fueron objeto de consideración en sendas ponencias que se ocuparon, respectivamente, de la literatura artística dieciochesca y de la investigación arqueológica del s. XX. Los representantes de la historiografía del siglo pasado quedaron casi excluidos, si tenemos en cuenta que sólo F. Pi y Margall y Carl Justi contaron en este encuentro con trabajos sobre sus respectivas obras. Sin embargo, se replanteó la relevancia de un considerable elenco de historiadores del arte del siglo XX: Elías Tormo (A. E. Pérez Sánchez), José Moreno Villa (M. Cabañas), José López-Rey (J. Alvarez Lopera), August L. Mayer (T. Posada), Helmut Schlunk (F. A. Marín) y José Camón Aznar (J. L. Morales).

Con esa revisión se invitaba implícitamente a superar las limitaciones a las que estaba expuesta la conciencia de la propia tradición histórico-artística, muchas veces reducida a nombres como Lafuente, Angulo y Gómez Moreno. La recuperación de buena parte de ese pasado era y sigue siendo necesaria, puesto que durante muchos años, fundamentalmente a causa de las circunstancias políticas, ha sido muy precaria la comunicación productiva con la obra de algunos autores que sufrieron el exilio, como Moreno Villa y López-Rey, o cuyos provocativos testimonios tendieron a ignorarse, como en el caso de Pi y Margall, o bien que introdujeron prácticas en el ejercicio histórico-artístico a las que después la universidad española apenas dio continuidad, como fueron las excursiones que tanto cultivaron Elías Tormo y sus predecesores.

De entre todos los autores de literatura artística tratados destaca la figura de Carl Justi - estudiada por K. Hellwig para este encuentro - por el carácter emblemático que tiene su obra en el desarrollo histórico de la disciplina. La autoridad de Justi ha ofrecido a la historiografía artística moderna un modelo excéntrico. Por un lado, su obra es anterior a la conformación de los parámetros de la Historia del Arte como ciencia autónoma, tal y como la concibieron Riegl y los formalistas. Por otra parte, su dedicación al arte español es una circunstancia que substrajo su obra de los grandes referentes de la historiografía dominante, fundamentalmente orientada al arte italiano. Pero, la excepcionalidad del ejemplo de Justi ha dejado de ser causa de su relativa marginación, para constituir más bien un valor enormemente instructivo en el horizonte de expectativas que para la historiografía artística se ha perfilado en los últimos treinta años. Los intereses interdisciplinares, una mayor comprensión hacia el discurso ficcional, la creciente valoración de la psicología de la cultura, la versatilidad, enfin, de los vectores de la historia, han puesto en cuestión muchos paradigmas antes aceptados por los profesionales de la especialidad.

Bien puede decirse que las conclusiones pesimistas que se extrajeron de la *Podiumsdiskussion* acerca del estado actual de la historiografía del arte español, que cerró el encuentro, contaron en efecto con un excelente revulsivo en todo lo que se incentivó gracias a esa mirada retrospectiva y crítica a la literatura artística de tema hispano, capaz ciertamente de sugerir nuevas metas en el futuro. Las ponencias fueron publicadas en julio de 1995 por el CSIC.

BUCHBESPRECHUNG

Santiago Sebastián: *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico.*

Mit einem Vorwort von Marcello Fagiolo. Madrid: Ediciones Encuentro 1990. 374 S., 224 Abb. (91 Farb-, 133 SW-Abb.), 7 Ill. ISBN 84-7490-2495. 16.000 Ptas. (Franz. Ausg.: Seuil, Paris 1991. ISBN 2-02-012980-9, ital. Ausg. Motta, Mailand)

Michael Schatz, Mainz

Nur wenige Kunsthistoriker haben sich bislang systematisch mit der Ikonographie des lateinamerikanischen Barock auseinandergesetzt. Während seit einigen Jahren ein zunehmendes Interesse an ikonographischen Untersuchungen zur spanischen Kunst festzustellen ist (besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die Verdienste des *Instituto Esfialte* der *Universidad del País Vasco* und der *Fundación Universitaria Española* in Madrid), spielt die Ikonographie der iberoamerikanischen Kolonialzeit in der kunstgeschichtlichen Forschung nach wie vor eine untergeordnete Rolle. Besondere Beachtung verdient deshalb ***El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico***, eine der letzten großen Publikationen des kürzlich verstorbenen Amerika-Kenners Santiago Sebastián. Mehrfach bereiste der ehemalige Angulo-Schüler und spätere Professor der Universitat de València in den sechziger Jahren den Subkontinent und untersuchte die damals noch weitgehend unbekannte Kolonialkunst auf ihre Inhalte.

El Barroco Iberoamericano faßt die Ergebnisse früherer Veröffentlichungen des Autors zusammen, kommentiert den aktuellen Forschungsstand und gibt dem Leser in mehr als 200 z.T. farbigen Abbildungen von hervorragender Qualität einen guten Überblick über die Barock-Ikonographie Mittel- und Südamerikas. Den insgesamt neun, nach ikonographischen Themen gegliederten Abschnitten wird ein kritischer Forschungsüberblick vorangestellt, der die Rezeptionsgeschichte der iberoamerikanischen Kolonialkunst in groben Zügen nachzeichnet. Sebastián informiert außerdem über die Entwicklung des Barockstils in Iberoamerika und thematisiert dessen Besonderheiten. Dabei erwähnt er die in den achtziger Jahren entstandene Kontroverse um die Bewertung des iberoamerikanischen Barock (Palm, Ramón Gutierrez, Chueca Goitia), greift aber selbst nicht in die Diskussion ein, sondern verweist lediglich auf die "objektive" Untersuchung von Quellen - seiner Ansicht nach die einzig sinnvolle Methode zur Erschließung barocker Bildinhalte.

An den Anfang seiner Betrachtungen stellt er ein Kapitel über Kultur und Gesellschaft der Kolonialzeit (1), das zunächst den historischen und geographischen Kontext beleuchtet und die territoriale Gliederung Iberoamerikas anhand von Kartenmaterial verdeutlicht. Informationen über einzelne Bevölkerungsschichten, ethnische Gruppierungen, deren (christliche wie heidnische) Bräuche und Traditionen, und eine Übersicht über die spanisch-amerikanische Literatur jener Zeit lassen vor den Augen des Lesers ein umfassendes Bild kolonialen Lebens im 17. und 18. Jahrhundert entstehen, das der Autor mit Reproduktionen kostumbristisch anmutender Gemälde und einem zeitgenössischen Porträt von Sor Juana Inés de la Cruz adäquat illustriert.

Das anschließende Kapitel (2) über Urbanistik, Architektur und Plastik zeigt zwar einige interessante Beispiele barocker Formensprache, besonders, was die Portalgestaltung der Kirchen im südlichen Andenraum betrifft, doch bleiben Sebastiáns Ausführungen über weite Strecken sehr allgemein. Die im Bildmaterial thematisierten Fälle kommentiert er - wenn überhaupt - nur punktuell, nicht selten durch bloße Namensnennung, so daß viele ikonographisch bedeutende Bauten in Quito, Lima oder La Paz bestenfalls gestreift werden. Der Text erweckt stellenweise den Eindruck einer Aufzählung, die besonders verwirrend anmutet, wenn der Autor große geographische Sprünge vollführt und dabei wichtige ikonographische Zusammenhänge ignoriert: So erwähnt er z.B. im gleichen Satz eine Kirche in Mexiko, schickt den Leser dann weiter nach Cochabamba und landet schließlich in Ouro Preto. Bei dieser Vorgehensweise gerät allzu leicht in Vergessenheit, daß - laut Titel des Werkes - ja in erster Linie die spezifische Ikonographie der Bauwerke im Vordergrund stehen soll und nicht deren Aufzählung. Dem Leser bleibt zu.T. nur die Möglichkeit, mit Hilfe der ganzseitigen Abbildungen auf eigene Entdeckungsreise zu gehen, um z.B. interessante ikonographische Details an den prunkvoll gestalteten Kirchenfassaden zu finden, auf die der Autor kaum eingeht.

Demgegenüber sind die Kapitel, die sich schwerpunktmäßig mit Malerei beschäftigen (3 bis 6, 8 und 9) logisch strukturiert und decken nahezu alle Themen der christlichen Ikonographie ab, unter Berücksichtigung der hispano-lusoamerikanischen Besonderheiten. Die Kirche der Gegenreformation mit Katechismus, Priestertum, Beichte und Eucharistie (3) wird ebenso thematisiert wie die alttestamentarische Ikonographie mit Genesis, Königen und Propheten (4), um nur einige Betrachtungspunkte zu nennen. Auch

hier bleibt der Verfasser seiner Methodik treu, die ikonographischen Themen mit von ihm ausgewählten Beispielen aus Iberoamerika zu illustrieren, wobei er nun auf einzelne Komplexe gründlicher eingeht (z.B. Guillermo Peraldis Altar in Tlaxcala/Mexiko, oder die Deckengemälde im Haus von Juan de Castellanos in Tunja/Kolumbien) und deren ikonographische Programme entschlüsselt.

Den umfangreichsten Teil des Werkes bildet zu Recht die Christus- und Marienikonographie, der mit über 60 Seiten ein ganzes Kapitel (5) gewidmet ist. Hier verläßt Sebastián erstmals seine additive Darstellungsweise: Die iberoamerikanischen Bildbeispiele integriert er nun - chronologisch korrekt - in die von ihm geschilderte Geschichte Mariens und Jesu. Dabei werden die unterschiedlichen Bildtypen angemessen berücksichtigt und z.T. durch kirchengeschichtliche Fakten ergänzt. Inmaculada Concepción, Rosenkranzmadonna und zahlreiche *"Virgines"* (von Copacabana, Chiquinquirá usw.) dokumentieren die in Iberoamerika besonders ausgeprägte Marienverehrung.

Bei der Ikonographie von Engeln und Heiligen (6) setzt Sebastián die Akzente auf einzelne lokal verbreitete Typen und verliert sich teilweise in Details, während andere für Iberoamerika charakteristische Themen von überregionaler Bedeutung kaum Eingang in die Betrachtung finden. So beschreibt er ausführlich die Gestaltikonographie des in Südperu und Teilen Boliviens zu findenden Andenengels und vernachlässigt dagegen völlig die nahezu überall auf dem Kontinent dargestellte Heilige Rosa von Lima (als erste Heilige der spanischen Überseekolonien immerhin die Patronin Amerikas und Westindiens!). Sie ist dem Autor noch nicht einmal eine Abbildung wert. Auch die Informationen im Text erscheinen dürftig.

Den neuesten Forschungsstand gibt das anschließende siebte Kapitel (7) zum Thema "Vergänglichkeit" wieder, das sich besonders durch Sebastiáns kenntnisreiche Auseinandersetzung mit ephemeren Kunstformen hervorhebt. Ein Abschnitt über Geschichte und Ikonographie der in Mexiko und Peru errichteten Trauergerüste, bebildert mit Reproduktionen zeigenössischer Kupferstiche, zählt zu den positiven Überrschungen von *El Barroco Iberoamericano*. - Unter anderem auch deshalb, weil der Autor in seine Ausführungen die Erkenntnisse des 1988 in Sevilla veranstalteten *"Simposio de Arte Efímero Hispanamericano"* miteinbezieht.

Was die Emblematik betrifft (8), thematisiert Sebastián u.a. zwei größere Bildprogramme aus Tunja/Kolumbien (Deckenmalereien der Casa de Fundador) und Salvador de Bahia/Brasilien (Fliesenbilder des Franziskanerklosters), deren Ursprünge seiner Ansicht nach in europäischen Kupferstichzyklen zu suchen sind. Während der Autor seine Thesen für Bahia durch die Gegenüberstellung einzelner Szenen aus Vaenius *"Teatro Moral"* mit der entsprechenden brasilianischen Variante überzeugend darlegt, sind im Fall Tunja erhebliche Zweifel angebracht.

Daß die von Sebastián entdeckten naiven Deckenmalereien aus dem frühen 17. Jahrhundert im Haus des Eroberers Suárez de Rendón über ihre dekorative Funktion hinaus eine Bedeutung haben, wird weithin anerkannt. Damit ist jedoch deren Abstammung aus einem Kupferstichzyklus Sebatián de Covarrubias' (den der Verfasser nicht abbildet) noch nicht bewiesen.

Sebastián bemüht sich, jedem Einzelmotiv ein passendes Emblem zuzuordnen. Dabei ignoriert er regionale Besonderheiten genauso wie stilistische Merkmale und vergißt darüberhinaus das genaue Hinschauen. Wie sonst läßt sich erklären, daß er einige der gemalten (und relativ leicht identifizierbaren) Pflanze und Früchte der Tropen botanisch falsch bestimmt, indem er sie zu Sonnenblumen, Granatäpfeln oder Aprikosen erklärt, für die sich allemal ein passendes Vorbild in der europäischen Emblematik findet. Vergleicht man Sebastiáns Darstellung mit den Originalen vor Ort, fällt außerdem auf, daß er zahlreiche Details der Deckengemälde, die seine auf den ersten Blick schlüssige Interpretation stören könnten, übergeht. Besonders drastisch mutet zu diesem Komplex die seitenverkehrte Wiedergabe von Sebastiáns Schemazeichnungen an, die zudem teilweise falsch beschriftet sind. Dies widerlegt nicht nur seine die Abfolge der Einzelmotive betreffende Deutung, sondern schadet der eigenen Interpretation insgesamt. - Daß es sich hierbei nicht um Druckfehler handelt, beweisen frühere Veröffentlichungen des Autors mit denselben Unstimigkeiten. Hier hätte er seine Manuskripte aus den sechziger Jahren dringend überarbeiten oder zumindest Kontakt mit kolumbianischen Kunsthistorikern aufnehmen müssen.

Wenn es dagegen um Motive geht, die lediglich von Europa nach Amerika transportiert wurden, wie Sibyllen, *Artes Liberales*, Triumphwagen u.ä., erweist sich der Autor als gut informierter Kenner der iberoamerikanischen Barockikonographie,

dem auch neuere Forschungsansätze, wie Helga von Kügelgens Untersuchung zu mexikanischen Triumphbögen, als Anregung dienen.

Insgesamt zeichnet sich *El Barroco Iberoamericano* durch eine umfassende Bibliographie aus, deren Wert durch zahlreiche Referenzen in Text und Anmerkungen noch eine zusätzliche Steigerung erfährt. Dies zeigt sich auch im letzten Kapitel (9), das Sebastián den christlichen Orden widmet. Über 250 Zeitschriftenaufsätze, Kongreßakten und Literaturtitel aus Europa und Iberoamerika bilden einen Fundus an Quellen, der für jeden Kunsthistoriker eine Bereicherung sein dürfte. An dieser Stelle sei besonders auf die Mitschriften des 1980 in Rom veranstalteten Symposiums über den iberoamerikanischen Barock hingewiesen, das dem Autor als zentrale Quelle dient. Ein Register der Künstlernamen und ein ikonographisches Register erleichtern dem Leser von *El Barroco Iberoamericano* das Auffinden einzelner Themen und Personen; dagegen sucht man vergeblich ein topographisches Verzeichnis, was gerade für ein so umfangreiches Werk mit Überblickscharakter sinnvoll wäre.

Setzt man die enorme geographische Verbreitung des iberoamerikanischen Barock in Relation zu dem weitgefaßten Titel des vorliegenden Werkes, so sind noch gewisse Einschränkungen des Autors zu erwähnen, denn die Kolonialkunst Zentralamerikas, der karibischen Inseln und des südlichen Dreiecks finden in seinem Werk keinen Niederschlag, was besonders im Fall Guatemalas ein wenig erstaunt, wenn man sich z.B. die Barockarchitektur Antiguas vor Augen führt. Grundsätzlich ist zu konstatieren, daß unter Textbeispielen wie Abbildungen eine deutliche Präferenz für Themen und Werke aus dem Vizekönigreich Nueva Granada, und insbesondere aus dem Gebiet des heutigen Kolumbien vorherrscht, was jedoch in erster Linie auf die Studientätigkeit des Verfassers zurückgeht und keine inhaltlichen Gründe zum Ursprung hat. Um so mehr verwundert, daß Sebastián ausgerechnet von Gregorio Vásquez, dem bedeutendsten Barockmaler des nördlichen Andenraums, kein einziges Werk abbildet, während er im Text mehrfach auf das umfangreiche Oeuvre des Künstlers eingeht. (Demgegenüber sind andere große Künstlerpersönlichkeiten wie Melchor Perez de Holguín oder Aleijadinho mit zahlreichen Abbildungen vertreten. Generell leidet *El Barroco Iberoamericano* an der Diskrepanz zwischen Text und Abbildungen, die einander in weiten Teilen nicht entsprechen. Zu vielen im Text erwähnten Beispielen sucht man vergeblich die passende Reproduktion und umgekehrt.

Hinweise auf die Abbildungen gibt es nicht, dabei ist das Bildmaterial immerhin durchgehend numeriert und mit den nötigen Daten versehen.

Vor dem Hintergrund einer in Iberoamerika zunehmend nationalistisch geprägten Sichtweise kolonialer Kunst stellt Sebastiáns Versuch, die Barock-Ikonographie Mittel- und Südamerikas als einheitlichen Komplex zu fassen, einen sinnvollen Ansatz dar. Daß der Verfasser vielfach nur punktuell regionale Besonderheiten (z.B. indianische Elemente) thematisiert und seiner selektiven Wahrnehmung dabei manch interessantes Beispiel entgeht, ist zwar bedauerlich, muß angesichts des breit angelegten Zugriffs auf das Thema aber in Kauf genommen werden. Bibliographische Hinweise auf weiterführende Literatur und Referenzen im Text kompensieren dieses Defizit zumindest teilweise.

Insgesamt wird *El Barroco Iberoamericano* der Intention seines Autors gerecht, sowohl Laien wie Fachleuten ein bis dato vernachlässigtes Feld des Kunstgeschichte in Wort und Bild zugänglich zu machen und damit eine Grundvoraussetzung für weitere Forschungsansätze zu schaffen. Nicht zuletzt auch das seltene und ansonsten nur schwer zugängliche Bildmaterial einer von *Ediciones Encuentro* eigens für diesen Band durchgeführten Fotokampagne macht *El Barroco Iberoamericano* zu einem wertvollen Überblickswerk über zwei Jahrhunderte iberoamerikanischer Kolonialkunst.

DIE MALEREI IN DEN SPANISCHEN APOKALYPSENKOMMENTAREN DES 10. BIS 13. JAHRHUNDERTS: ANMERKUNGEN IM ZUSAMMENHANG MIT DER FAKSIMILIERUNG DER BEATUS - APOKALYPSE AUS SAN MILLAN DE LA COGOLLA[1]

Gabriela Betz, Frankfurt

Im Dezember 1993 vollendete der *Testimonio-Verlag* in Madrid im Zusammenarbeit mit dem Verlag *Biblioteca Rara* in Münster die Faksimilierung der um 950 entstandenen Beatus-Apokalypse aus San Millán de la Cogolla, heute in der Bibliothek des Escorial. Diese Handschrift, ein Kommentar zu der Apokalypse des Johannes, nimmt mit ihren ausdrucksstarken, farbigen Miniaturen innerhalb der spanischen Buchmalerei einen außergewöhnlichen Platz ein. Sie steht am Beginn einer ganzen Reihe solcher (erhaltenen) Apokalypsenkommentare, denen im mittelalterlichen Spanien für lange Zeit eine besondere Bedeutung zukam.[2]

Einige Anmerkungen zu dem historisch-kulturellen Hintergrund und der daraus resultierenden Fülle jener Handschriften sollen zuvor kurz gegeben werden: Die Apokalypse oder auch Offenbarung des auf Patmos verbannten Johannes spricht in visionären, oft bizarren "Bildern" oder "Erscheinungen" von Tod, Auferstehung und Erlösung des Bösen durch das Gute, konkretisiert durch die Erwartung des Antichristen und den Sieg über denselben. Die übersteigerte Symbolik und Originalität erklärt sich vor dem Hintergrund einer damals weitgehend bildlosen Zivilisation.

Historischer Ausgangspunkt für die in Spanien entstandenen Apokalypsenkommentare war vor allem das im Jahre 633 abgehaltene 4. Konzil von Toledo, dem Zentrum des westgotischen Spanien. Auf diesem Konzil wurde neben der Vereinheitlichung der altspanisch-westgotischen Liturgie die Offenbarung als kanonische, zwischen Ostern und Pfingsten in den Kirchen zu le-

[1] Der folgende Artikel ist als Einführung in das Thema und als Anregung zur Beschäftigung mit den Apokalypsenkommentaren gedacht; die Autorin ist für Anmerkungen, Fragen und Kritik sehr dankbar.

[2] Zu dem Faksimile des Escorial-Beatus wird im September 1996 in einer neuen Zeitschrift des Faksimile-Verlages Luzern ein Aufsatz von Harald Binde unter dem vorläufigen Titel *Beatus war ein Seher. Das Rätsel der spanischen Apokalypse* erscheinen.

sende Schrift anerkannt. Wahrscheinlich wurzelte diese Proklamierung in dem Zwiespalt zwischen kirchlichen und weltlichen Angelegenheiten, die ebenfalls auf dem Toledaner Konzil geregelt werden sollten.

Der Konflikt zwischen Kirche und Königtum brachte Auseinandersetzungen beider Parteien mit sich, aus denen die Kirche als das eigentliche Machtzentrum des Staates hervorging. Die geschwächte Monarchie des Westgotenreiches und die Verwicklung der Kirche in die Streitigkeiten zwischen Königen und Magnaten, schließlich auch der Einfall der Mauren, der ein Dreiviertel-jahrhundert später (711) stattfand, begünstigten zusätzlich die Verbreitung der apokalyptischen Offenbarung des Johannes. Gerade dieses Faktum, die Bedrohung einer nichtchristlichen Macht, ließ für das christliche Spanien jenes letzte Buch der Bibel zu einem wichtigen Bestandteil in klösterlichen Bibliotheken werden. So wurde auf der iberischen Halbinsel die vornehmlichste Aufgabe der Buchmalerei nicht - wie im Norden - das Evangeliar, sondern die Apokalypse.

Die spanischen Apokalypsencodices, die heute oft unter den allgemeinen Begriffen *"Beatus-Apokalypsen"*, *"Beatus-Handschriften"* oder *"Apokalypsen des Beatus de Liébana"* (manchmal auch nur *"Beatus"*) zusammengefaßt werden, sind vom 10. bis in das 13. Jahrhundert geschaffen worden, als Spanien zum großen Teil unter islamischer (maurischer) Herrschaft stand. Ihr Stil wird daher als *"mozarabisch"* bezeichnet, d.h. angefertigt von unter islamischer Herrschaft lebenden Christen.

Die in den Klöstern verfertigten Miniaturen zeichnen sich alle durch einen "naiven", klaren und einfachen Malstil aus. Figurenbildung und Bildaufbau sind wesentlich von der Farbe her erdacht. Die schematisch vereinfachten Figuren mit kalligraphisch stilisierten Binnenzeichnungen, vor allem die immer wieder gleichen Augen und Gesichter, wurden häufig mit einem streifenförmigen Hintergund unterlegt. Eine erstaunliche Fülle an leuchtenden, warmen Farbtönen und klaren Farbkontrasten, vor allem Schwefelgelb und Karminrot, kombiniert mit Dunkelgrün und einigen Brauntönen, bietet sich dem Betrachter. Damit weisen die Illustrationen in diesen Apokalypsenhandschriften eine Sonderentwicklung in der Buchmalerei auf; in ihrer Umsetzung körperhafter Gegenstände in flächige Ornamentik sind sie vergleichbar mit den sich ähnlich eigenständig entwickelnden irisch-angelsächsischen

Buchilluminationen. Dieser eigenwillige und zäh die Zeiten überdauernde Stil läßt sich relativ konstant vom 10. bis in das 13. Jahrhundert verfolgen.

Im folgenden sollen nun exemplarisch verschiedene Apokalypsencodices genannt werden, anhand derer sich ein Einblick in die fast 400jährige Tradition dieser Handschriften gewinnen läßt.[3]

Das 10. Jahrhundert: Die erste Apokalypsenhandschrift in Spanien wurde um das Jahr 776 geschrieben und illuminiert: Ein asturischer Mönch mit Namen Beatus (Beato; gest. 798) aus dem Kloster San Martín de Liébana in Asturien verfaßte einen (heute verlorenen) Apokalypsenkommentar und illustrierte ihn mit Miniaturen. Dieser Kommentar basierte auf kurzen Passagen der Johannesoffenbarung, wobei ihr Verfasser traditionelle christliche Allegorien aufgriff und Zitate der Kirchenväter mit einbrachte. Damit schuf Beatus die Vorlage für zahlreiche auch in späteren Jahrhunderten angefertigte Kopien, welche zunächst einmal ihrem geschichtlichen Kontext entsprachen, da die Offenbarung des Johannes in spanischen Klöstern - wie bereits erwähnt - die am häufigsten gelesene Schrift war. In den nachfolgenden Zeiten, etwa ab dem 11. Jahrhundert, war es dann mehr der faszinierend farbige Bilderreichtum, der die Tradition der Beatus-Handschriften aufrechterhielt. Diese verlagerte sich jedoch zu Beginn des 13. Jahrhunderts mehr in den Bereich der Zeichnung.

Die wohl älteste erhaltene Kopie dürfte die in der Madrider Biblioteca Nacional aufbewahrte Handschrift sein.[4] Dieser um 920-30 in dem Kloster San Millán de la Cogolla in Altkastilien geschaffene Apokalypsenkommentar zeigt in seiner Malerei stilisierte, einfache, fast volkstümlich anmutende Figurendarstellungen mit Rot, Gelb und Grün als beherrschenden Farbtönen. Nur kurze Zeit darauf, um 950, entstand die schon oben angesprochene Beatus-Handschrift, welche sich heute in der Bibliothek des Escorial befindet.[5] Sie wurde ebenfalls in San Millán de la Cogolla geschrieben und mit Miniaturen versehen; daher resultiert wohl auch die große Ähnlichkeit, vor allem in der Farbgebung (gelb, rot, dunkel-

[3] Es sei an dieser Stelle auf den Ausstellungskatalog *Los Beatos* der Bibliothèque Royale Albert I., Brüssel 1985, hingewiesen. Er enthält eine Liste *aller* erhaltenen Beatus-Handschriften (S. 102-126).

[4] Ms. Vit, 14-1.

grün), mit dem vorhergenannten Manuskript. Die Figuren wirken jedoch etwas stilisierter und sind von einfachen Rahmungen eingefaßt, die mal farbig abgesetzt sind oder sich als Federzeichnungen mit kleinen Eckausläufern präsentieren. Gelegentlich werden diese gemalten Rahmen von den Figuren zum Teil erheblich überschnitten.

Variantenreicher in der Farbgebung und den Details zeigt sich der etwa zur gleichen Zeit in San Miguel de Escalada in der Provinz León geschaffene Apokalypsenkommentar des Mönchs Magius.[6] Ein weiterer Ordensbruder, der Miniator Oveco, gab den Illustrationen in dem um 950-70 im Kloster Valcavado in der Provinz León entstandenen Apokalypsencodex[7] eine ähnlich abwechslungsreiche Kolorierung. Die Farben sind jedoch wärmer gehalten (gelb, rot, orange-rot und ein warmes Hellgrün sowie verschiedene helle Brauntöne); die Menschen- und Tierdarstellungen enthalten nur wenige und einfache Details. Sehr markant ist bei Oveco der auffallende, mit breiten farbigen Streifen abgesetzte Bildhintergrund, der den Agierenden entweder als Standfläche dient, andere Male aber auch wieder jegliche Räumlichkeit ignoriert. Diese Hintergrundgestaltung findet sich in mehr oder weniger starker Ausprägung in nahezu allen Beatus-Apokalypsen. Eine kleine Besonderheit kennzeichnet eine weitere Handschrift zu der Offenbarung des Johannes. Sie entstand um 975 in dem Doppelkloster San Salvador de Tábara in Girona und wurde von dem Mönch Emeritus (Emeterius) und der Nonne Ende (Eude) geschrieben und illuminiert.[8] Diese enthält neben den Apokalypsenillustrationen auch einen abgekürzten Bilderzyklus zum Leben Christi, der sich in der Farbgebung von den übrigen Miniaturen teilweise abhebt. Generell sind die Farben nicht so intensiv leuchtend wie in den vorangegangenen Werken, wogegen die Zeichnung feiner ausgearbeitet ist.

In Seu d'Urgell (Sant Pere de la Seu d'Urgell) in der Provinz Lleida und noch einmal im Kloster San Millán de la Cogolla[9] entstanden Ende des 10. / Anfang des 11. Jahrhunderts zwei weitere Apokalypsencodices. Während in ersterem eine weni-

[5] Hs. & II 5 (Olim II. A.4; I.H.1.).

[6] New York, Pierpont Morgan Library, M. 644.

[7] Valladolid, Biblioteca de la Universidad, Ms. 433.

[8] Girona, Museu de la Catedral, Ms. 7.

ger intensive Farbwirkung bevorzugt wurde (Blautöne bis hin zu ganz dunkel, ein stumpfes Grün mit einfachen, aber stärker betonten Binnenzeichnungen), griff der unbekannte Miniator der zweiten Handschrift wieder das "Konventionelle" auf: der gleiche Herstellungsort (San Millán de la Cogolla) wie bei der bereits genannten Handschrift im Escorial (vgl. Anm. 5) könnte eine Abhängigkeit von letzterer nahelegen. Der Malstil und die Farbauswahl sind in der Tat sehr ähnlich. Auch hier verwendete der Illuminator hauptsächlich die Farben Rot, Gelb und Dunkelgrün und stattete die Figuren mit fein detaillierter Ornamentik aus.

Das 11. Jahrhundert: Die beiden zuletzt erwähnten Handschriften in Seu d'Urgell und Madrid stehen bereits auf der Schwelle vom 10. zum 11. Jahrhundert. Die Tradition der Apokalypsen-Abschriften wurde auch im 11. Jahrhundert ungebrochen beibehalten und fortgeführt.

Die wohl bekannteste Beatus-Apokalypse ist der 1047 in der Abtei San Isidoro in León von dem Schreiber und Miniator Facundus illuminierte Kommentar (fig. 25).[10] Er wurde von König Ferdinand I. von Kastilien (1035-1065) und seiner Gemahlin Sancha in Auftrag gegeben. Vor allem mit seinen markanten Hintergrundstreifen hat er teilweise Ähnlichkeit mit den Illustrationen der Handschrift in Girona (vgl. Anm. 8). Die Farbauswahl bei Facundus besticht in ihrer vielfarbigen Lebhaftigkeit und in einem effektiven Nebeneinander von kalten und warmen, hellen und dunklen Farben. Dieses kühn kombinierte Kolorit unterstreicht die wunderlichen Textvisionen der Johannesoffenbarung zusätzlich. Die sich farblich zum Teil deutlich absetzenden Hintergrundstreifen dienen oft als Standflächen langer Figurenreihen oder werden recht inkohärent einfach hinter das Bildgeschehen gesetzt. Wie die meisten Miniaturen in den Apokalypsenkommentaren sind auch hier die einzelnen Bildfelder in mit Schmuckornamenten verzierte Rahmungen gesetzt, jedoch ohne von den agierende Figuren überschnitten zu werden.

Ein Codex etwas anderer Art präsentiert sich dagegen mit der Beatus-Apokalypse aus dem Kloster Saint-Sever in der französischen Gascogne.[11] Seine Entstehungszeit wird zwischen

[9] Seu d'Urgell, Arxiu de la Catedral, o. Sign. und Madrid, Biblioteca Nacional, AH Ms. 33.

[10] Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitr. 14-2.

1028 und 1072 angesetzt. In den Miniaturen spiegelt sich die mozarabische Tradition spanischer Malerei wider. Die Farben erscheinen dabei vergleichbar mit der Kolorierung der bisherigen Beatus-Handschriften (gelb, orange bis rot, dunkelgrün), sind aber von einer kristallklaren Intensität und Leuchtkraft wie kaum zuvor. Die Umriß- und Binnenzeichnungen heben sich deutlich ab, die Figuren sind etwas ent-schematisiert und wirken dadurch beweglicher - auch bedingt durch einen lebhaft gestalteten Faltenwurf in den bisher wie mit Bändern drapiert wirkenden Gewändern. Eine ähnliche Beweglichkeit der handelnden Bildteilnehmer läßt sich in einer um 1086 entstandenen Apokalypsenhandschrift, die heute in Burgo des Osma aufbewahrt wird, beobachten. Im Gegensatz zu der Auflockerung figürlicher Schemata ist die Farbigkeit der Miniaturen allerdings sehr zurückhaltend und weniger intensiv.

Die um 1091 - 1109 im Kloster Santo Domingo de Silos geschaffene Beatus-Apokalypse[12] greift in Stil und Farbigkeit wieder auf die Beatus-Tradition des 10. Jahrhunderts zurück. Die schon "klassischen" Farben Schwefelgelb und Karminrot werden kombiniert mit dem in jenem Jahrhundert ebenfalls häufig angewendeten dunklen Grün, hinzu kommen noch einige Brauntöne. die schematisierten Binnenzeichnungen und -ornamente finden sich ebenfalls wieder.

Das 12. und 13. Jahrhundert: Ein in Stil und farblicher Gestaltung der Beatus-Handschrift in Girona (vgl. Anm. 8) nahestehender Apokalypsencodex wurde etwa Anfang des 12. Jahrhunderts im Scriptorium der Kathedrale von Girona in Katalonien geschrieben und illuminiert.[13]

Mit Ende des 12. Jahrhunderts und zu Beginn des 13. Jahrhunderts änderte sich dann der Stil und die Farbigkeit in den Beatus-Apokalypsen. Die Kopiertätigkeit im Zusammenhang mit diesem Handschriftentypus blieb zwar nach wie vor ungebrochen, jedoch wurde im folgenden die Intensität und Leuchtkraft der Farbgebung stark zurückgenommen zugunsten kühlerer Kolorierungen; die Zeichnung gewann dagegen an Ausdruckskraft. Damit weichen diese Beatus-Handschriften ganz erheblich von den bisherigen Fassungen ab. Bei einer Ende des 12. Jahrhunderts in Bur-

[11] Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 8878.

[12] London, British Library, Ms Add. 11695.

gos entstandenen Handschrift[14] leben die Illuminationen durch eine auffallende zeichnerische Ausgestaltung architektonischer Details, einen bewegten Faltenwurf der Gewänder und sehr variantenreich ausgestalteten Feinzeichnungen, vor allem in den menschlichen Gesichtern.

Im 13. Jahrhundert entstanden dann auch in einigen spanischen Zisterzienserinnenklöstern verschiedene Apokalypsenkommentare, so z.B. im Kloster San Andrés de Arroyo bei Valladolid.[15] Die Zeichnung ist locker bewegt und mit vielen Details versehen, die Farbigkeit dagegen dezent gemildert. Bei Burgos, im Kloster Beato de San Pedro de Cardaña, wurde im 13. Jahrhundert eine weitere Handschrift mit dem Apokalypsenkommentar des Beatus geschaffen.[16] Die darin enthaltenen Miniaturen sind in einem "schwingenden", fließenden Zeichenstil gehalten; der Faltenwurf der Gewänder ist klar präzisiert und herausgearbeitet. In der Architekturdarstellung fallen traditionelle Stilelemente wie der Hufeisenbogen auf. Die Farben des insgesamt kühlen Kolorits heben sich deutlich voneinander ab und beschränken sich mehr auf den Hintergrund, während das eigentliche Bildgeschehen - wie in den zwei zuvor genannten Apokalypsenhandschriften - verstärkt von der Zeichnung bestimmt wird.

Mit dem 13. Jahrhundert (man kann sagen mit dem Beginn der Gotik) endet dann die Tradition der Beatus-Handschriften in Spanien. Der klare, schematisch verkürzte Stil und die markante Leuchtkraft der warmen Farben in ihrer Gegenüberstellung von teilweise kontrastierenden Farbgebungen erhöhen die Aussagekraft und damit den Zauber der Miniaturen. Daher hat sich diese Art der Bild-Vermittlung mittels einfachem Aufbau und wirksamer Farbsuggestion nahezu 400 Jahre erhalten können, auch als ihr ursprünglicher Kontext, die altspanisch-westgotische Liturgie, längst aufgegeben war.[17]

---

[13] Turin, Biblioteca Nazionale, Ms. I.II.1.

[14] Manchester, John Rylands University Library, Ms. Lat. 8.

[15] Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. acqu. lat. 2290, Anfang 13. Jh.

[16] Madrid, Museo de Arqueología Nacional, Ms. 2.

[17] Allgemein zum Thema und zur Tradition der Beatus-Handschriften sei als Literatur zu nennen: Peter K. Klein, *Buchmalerei des Mittelalters*, in: Sylvaine Hänsel/ Henrik Karge (Hg.), *Spanische Kunstgeschichte - Eine Einführung*, Band I, Berlin 1991, 65-85

(hier auch weitere Literatur zu den verschiedenen Apokalypsencodices); desgleichen die bereits in Anm. 2 genannte Abhandlung von Harald Binde, die eine knappe (und sehr lebendige) Schilderung zu den Entstehungsmodalitäten der Beatus-Handschriften enthält sowie über die eingangs erwähnte Faksimilierung des Beatus im Escorial informiert. Dem Autor möchte ich an dieser Stelle für die Zusendung seines unkorrigierten Manuskripts meinen Dank aussprechen.

EINLADUNG ZUM KOLLOQUIUM DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG E.V. 1997

MUSEEN IN SPANIEN
- BAUTEN, PROJEKTE UND KONZEPTE AUS DEN LETZTEN ZWANZIG JAHREN -

MUSEOS EN ESPAÑA
- CONSTRUCCIONES, PROYECTOS Y CONCEPTOS DE LOS ULTIMOS VEINTE AÑOS -

Das nächste Kolloquium der CJV wird voraussichtlich vom 14. bis 16. Februar 1997 in Bochum stattfinden über das Thema:

"Museen in Spanien - Bauten, Projekte und Konzepte aus den letzten zwanzig Jahren"

Spanien ist das Land, in dem in den letzten beiden Jahrzehnten weltweit die meisten Museen entstanden sind. Ursachen, Ergebnisse und Folgen dieser Entwicklung werden Gegenstand des Kolloquiums sein. Dabei ist geplant, das neue spanische Museumswesen gleichsam im Längsschnitt zu untersuchen, indem, beginnend mit Referaten zur Kulturpolitik und zu städtebaulichen Aspekten neuer Museumsbauten, immer weiter ins Detail gegangen wird. So sollen des weiteren einige Museumsneu- und -umbauten sowie deren Sammlungen vorgestellt werden. Dabei wären Aspekte der Ankaufs-, Sammlungs- und Ausstellungspolitik ebenso zu berücksichtigen wie Fragen nach der Präsentation von Kunstwerken in den neuen Häusern.

Wegen der Vielzahl der möglichen Themen wird es notwendig sein, streng zu systematisieren und auszuwählen, zugleich aber einen repräsentativen Überblick über die komplexe Problematik zu bieten. Deshalb sind vorerst die drei folgenden halbtägigen Sektionen geplant, von denen jede 3 - 5 Vorträge umfassen sollte:

1) Hintergrund und Umfeld neuer Museumsplanungen
2) Einzelne neue Museumsbauten / Umbauten und Erweiterungen älterer Museen
3) Neue Sammlungen

Ferner ist daran gedacht, während des Kolloquiums einige der aktuellen Museumsprojekte zu besichtigen, die augenblicklich im Zusammenhang mit der "Internationalen Bauausstellung 'Emscherpark'" realisiert werden. Hierbei ergibt sich die Mögichkeit, einige der neuesten Tendenzen des Museumswesens in Spanien und Deutschland miteinander vergleichen zu können.

Vorschläge für Vorträge und weitere Anregungen werden möglichst bald an folgende Adresse erbeten:

HD Dr. Bruno Klein
Privat:
Potzwenden 5
37136 Landolfshausen
Tel/Fax: (0)5508/632

Dienstlich:
Kunstgeschichtliches Institut D -
der Ruhr-Universität Bochum
Gebäude GA
Universitätsstraße 150
D - 44780 Bochum
Tel: (0)234/700-2644
Fax: (0)234/709-4450

EINLADUNG ZUM KOLLOQUIUM DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG E.V. 1998

SPANIEN UND PORTUGAL IM ZEITALTER DER AUFKLÄRUNG DIE STELLUNG SPANIENS UND PORTUGALS IM EUROPA DES 18. JAHRHUNDERTS

ESPAÑA Y PORTUGAL EN LA EPOCA DE LAS LUCES - LA SITUACION DE ESPAÑA Y PORTUGAL EN LA EUROPA DEL SIGLO XVIII. -

ESPANHA E PORTUGAL NA EPOCA DAS LUZES - A SITUAÇAO DE ESPANHA E PORTUGAL NA EUROPA DO SECULO XVIII. -

CALL FOR PAPERS

Für das Frühjahr 1998 hat das ***Forschungszentrum Europäische Aufklärung*** die Mitglieder der ***Carl Justi-Vereinigung e. V.*** eingeladen, ihre jährlich stattfindende Tagung in seinem dem Schloß Sanssouci benachbarten Domizil in Potsdam abzuhalten. Die Aufgabe des der Universität Potsdam zugeordneten Forschungszentrums, das zu seinen Beständen nicht zuletzt Nachlaß und Bibliothek des Romanisten Werner Krauss zählt, besteht in Erforschung der Geschichte, Kunst, Literatur und Philosophie des 18. Jahrhunderts. Entsprechend wird das Thema der Veranstaltung

Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung. - Die Stellung Spaniens und Portugals im Europa des 18. Jahrhunderts

lauten.

Sowohl für Spanien als auch für Portugal ist das 18. Jahrhundert eine Zeit des Neuanfangs und der kulturellen Blüte gewesen. In Spanien beginnen nach der Durchsetzung der bourbonischen Erbfolge und vor allem nach der Thronbesteigung von Carlos III. umfassende Reformen, die das Land einerseits europäischen Ideen öffnen, andererseits das Selbstverständnis auch aufgeklärter Kreise grundsätzlich in Frage stellen. Das Spannungsverhältnis von Traditionsverhaftung und Neuerungswillen bildet so, stärker als in anderen europäischen Ländern, das Charakteristikum der spanischen Aufklärung. Für das portugiesische 18. Jahrhundert steht vor allem mit dem Namen des Marquês de

Pombal, der als Premierminister ein alle Bereiche des öffentlichen Lebens umfassendes Reformwerk in Gang setzte. Kunsthistoriker kennen ihn nicht zuletzt deshalb, weil er den Wiederaufbau Lissabons nach dem Erdbeben von 1755 stadtplanerisch beispielhaft zu betreiben wußte.

Es liegt auf der Hand, daß die Liste der möglichen Vorträge schier unendlich erscheint. Referate aus allen Bereichen der Kunstgeschichte, neben Bildender Kunst und Architektur etwa auch Manufakturwesen, Stadtplanung, Kunsttheorie oder Kunstpolitik sind ebenso willkommen wie Beiträge aus anderen Fachrichtungen. Um die Voraussetzung zu schaffen, das Thema einerseits in möglichst vielfältigen Aspekten zu erfassen, andererseits eine optimale Strukturierung der Beiträge zu gewährleisten, bitten die Organisatoren schon jetzt um Einsendung von Referatsvorschlägen. Die Vortragszeit darf 30 Minuten keinesfalls überschreiten. Eine knappe Zusammenfassung der Texte sollte bis Januar 1998 vorliegen und die Grundlage eines Readers bilden.

Interessenten wenden sich bitte, gegebenenfalls auch für weitere Informationen, an eine der folgenden Anschriften:

Dr. Christoph Frank
Forschungszentrum
Europäische Aufklärung
Gregor Mendel Str. 21/22
D-14469 Potsdam
Tel. (0331) 2781-100
Fax (0331) 2781-201

Dr. Sylvaine Hänsel
Charlottenburger Ufer 2
10587 Berlin
Tel. (030) 3410782

WEITERE NACHRICHTEN:

Die **VIII. Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" des C.S.I.C.** werden vom 26. bis 29. November 1996 zum Thema ***"La Mujer en el Arte Español"*** stattfinden. Leider wird die Einschreibungsfrist (31. Mai) zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung* bereits abgelaufen sein (eine Veröffentlichung der *convocatoria* in dem Mitte April versandten Protokoll war nicht möglich, da uns bis zu diesem Zeitpunkt keine Inforamtionen vorlagen), doch möchten wir gerne auf diese Veranstaltung hinweisen. Erfreulicherweise haben sich in den vergangenen Jahren die Kontakte zwischen dem C.S.I.C. und der CJV sehr positiv entwickelt (vgl. den Beitrag von Javier Arnaldo Alcubilla), und die Mitglieder der CJV sind im Institut gern gesehen Gäste.
Auskünfte: C.S.I.C., Duque de Medinaceli, 6, E-28014 Madrid
Tel. (0034-1) 4290626; Fax 3690940.

In diesem Zusammenhang sollte noch erwähnt werden, daß das **Zentralinstitut für Kunstgeschichte** in München in Zusammenarbeit mit dem **Instituto Cervantes** im Januar diesen Jahres eine Vortragsreihe mit neuen Forschungen zur spanischen Kunst veranstaltet hat, die auf großes Interesse gestoßen ist und daher fortgesetzt werden sollte. Die Beiträge waren folgende:

Martin Warnke, Hamburg: *Velázquez' "Vulkanwerkstatt"*
Enrique Arias Anglés, Madrid:
La "dissidence" des disciples espagnols de David
Javier Arnaldo, Madrid: *Der Gesang der neuen Propheten - Avantgardismus in der spanischen Kunstliteratur des 19. Jhs.*
Bruno Klein, Bochum: *Die geleitete Wallfahrt - Mit dem Pilgerführer zur Kathedrale von Santiago*

Der spanische Kunsthistorikertag des **CEHA** (Comité Español de Historia del Arte) findet vom 16. - 19. September in València statt. Der Rahmentitel lautet:

El Mediterraneo y el Arte Español

Auskünfte: Secretaría del XI Congreso C.E.H.A.,
Plaza del Patriarca, 4, entresuelo; E-46002 Valencia
Tel. (0034-6) 386 12 79 und 351 90 55; Fax 352 58 84

DANKSAGUNGEN DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG

Wir danken für den Erhalt folgender Schriften:

Periodica:

Centre UNESCO de Catalunya: *Catalònia. kultur 7., 8., 9. 1995.*

Deutsch-Katalanische Gesellschaft: *Mitteilungen der Deutsch-Katalanischen Gesellschaft 31. 1995.*

Zeitschrift für Katalanistik / Revista d'Estudis Catalans 8. 1995.

Deutscher Spanischlehrerverband: *Hispanorama Nr. 70., 71. 1995 und 72. 1996.*

Monographien / Aufsätze

Miguel Angel Aramburu-Zabala: *El Arte en Cantabria entre 1450 y 1550*, Santander 1994.

Achim Arbeiter, Isidro G. Bango Torviso, Lorenzo Arias: *Prerrómanico Asturiano. Diez años como Patromonio de la Humanidad*, Oviedo 1995.

Achim Arbeiter, Sabine Noack-Haley, Hermanfrid Schubart (Hg.): *Funde in Portugal*, Göttingen u.a. 1993.

Javier Arnaldo: *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Rez. VII Jornadas, deutsche Fassung in: *Kunstchronik* 1. 1996, 3-6.

Barbara Borngässer: *Die Apsisdekoration der Alten Kathedrale zu Salamanca und die Gebrüder Delli aus Florenz*, Aus: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. XXXI, H. 2/3, 1987, 237-290.

Miguel Cabañas Bravo: *Las Artes plásticas*, Sep. de *Historia General de España y America, XIX, 1º*, 695-726, Madrid, Rialp 1992.

Carlos Chanfón Olmos: *Arquitectura del siglo XVI. Temas escogidos*, México D.F. 1994.

Haus der Kulturen der Welt: *Die Rote Burg. Zehn künstlerische Positionen zur Alhambra*, Kat. Ausst. Berlin 1995.

Andrea Mesecke: *Josep Puig i Cadafalch (1867-1956). Katalanisches Selbstverständnis und Internationalität in der Architektur*, Frankfurt a.M., Lang 1995.

Museo del Prado: *Velázquez. El Papa Inocencio X*, Kat. Ausst. Madrid 1996.

Victor I. Stoichita: *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London, Reaktion 1995.

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.

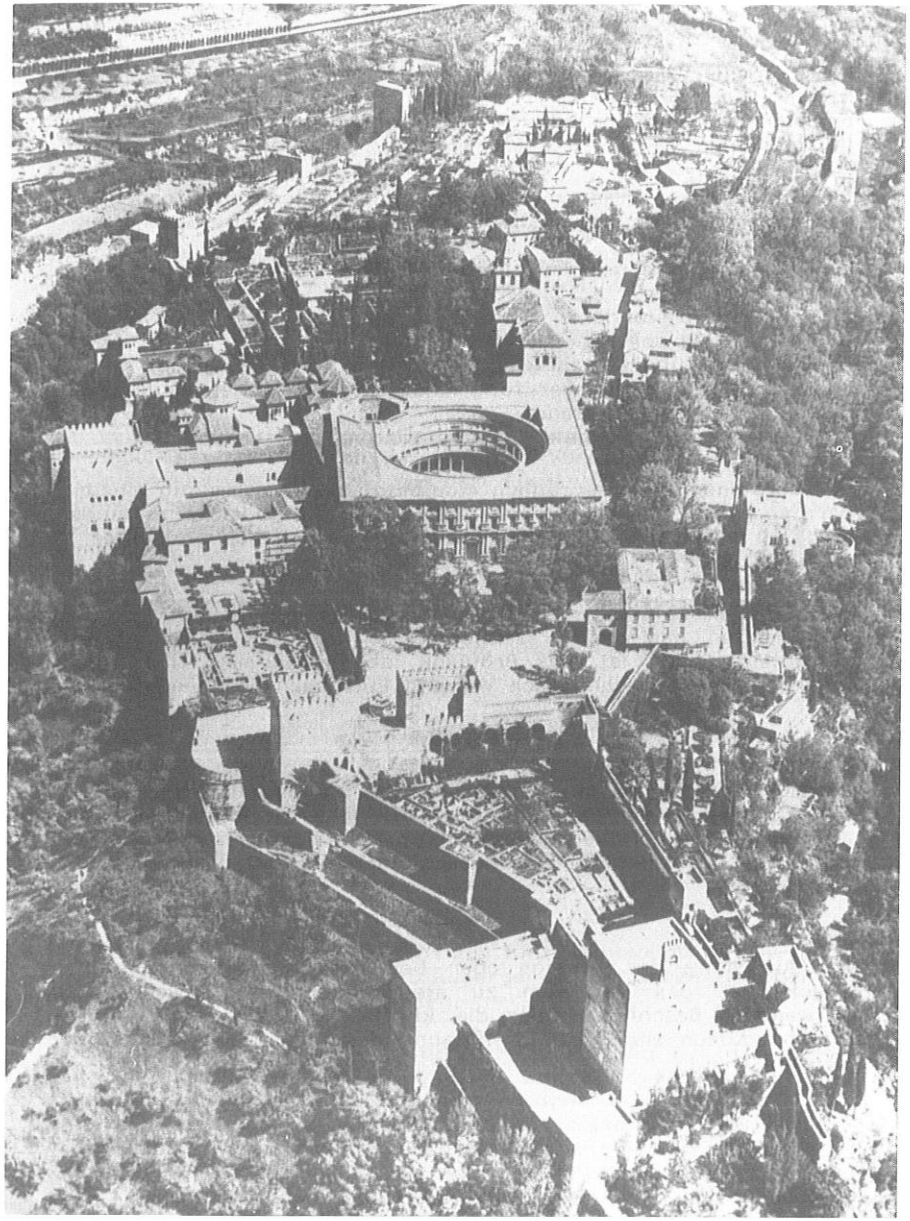


Fig. 1: Vista General de la Alhambra

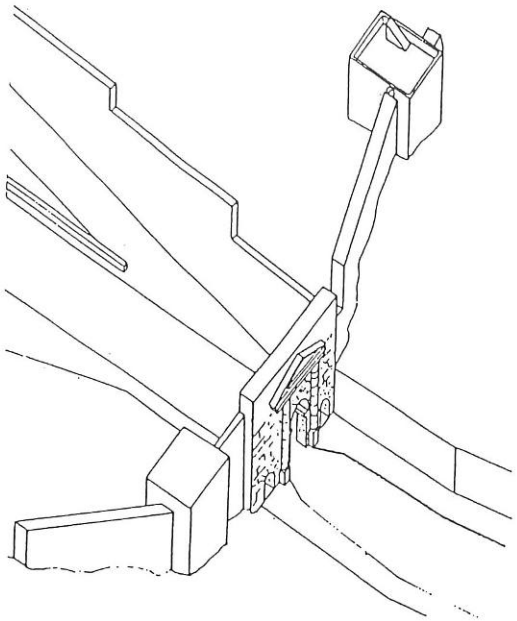


fig. 2:
Puerta renacentista de las Granadas, "encajada" en la muralla árabe

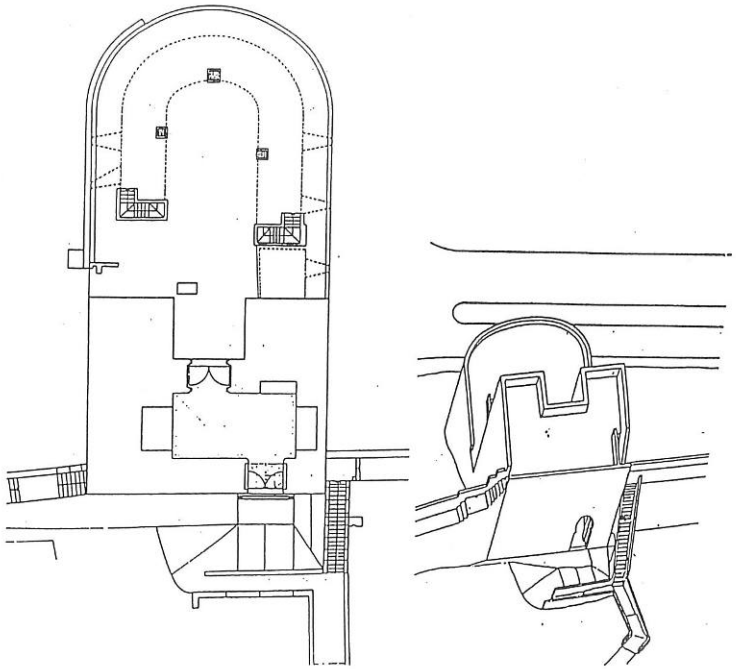


fig. 3:
Planta y axonometría de la Puerta de las Siete Suelos, con el baluarte circular para la artilleria

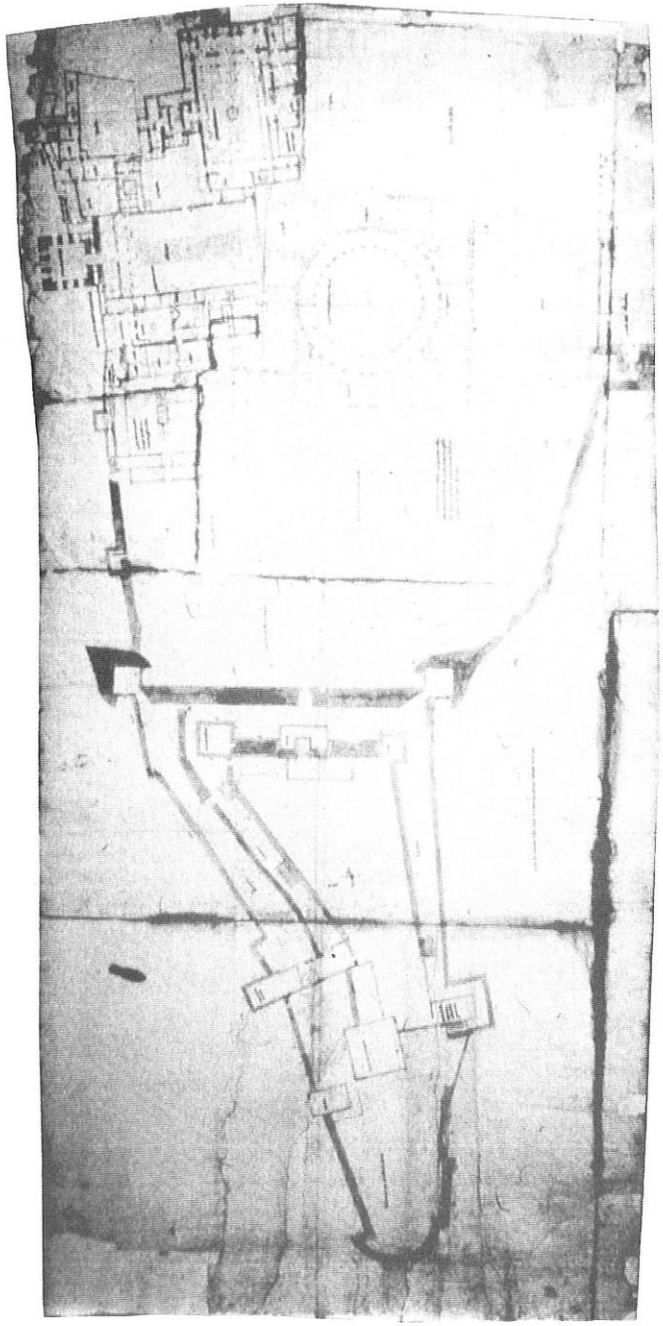


fig. 4: Plan der Alhambra, Madrid, B.R.P. 2(1)

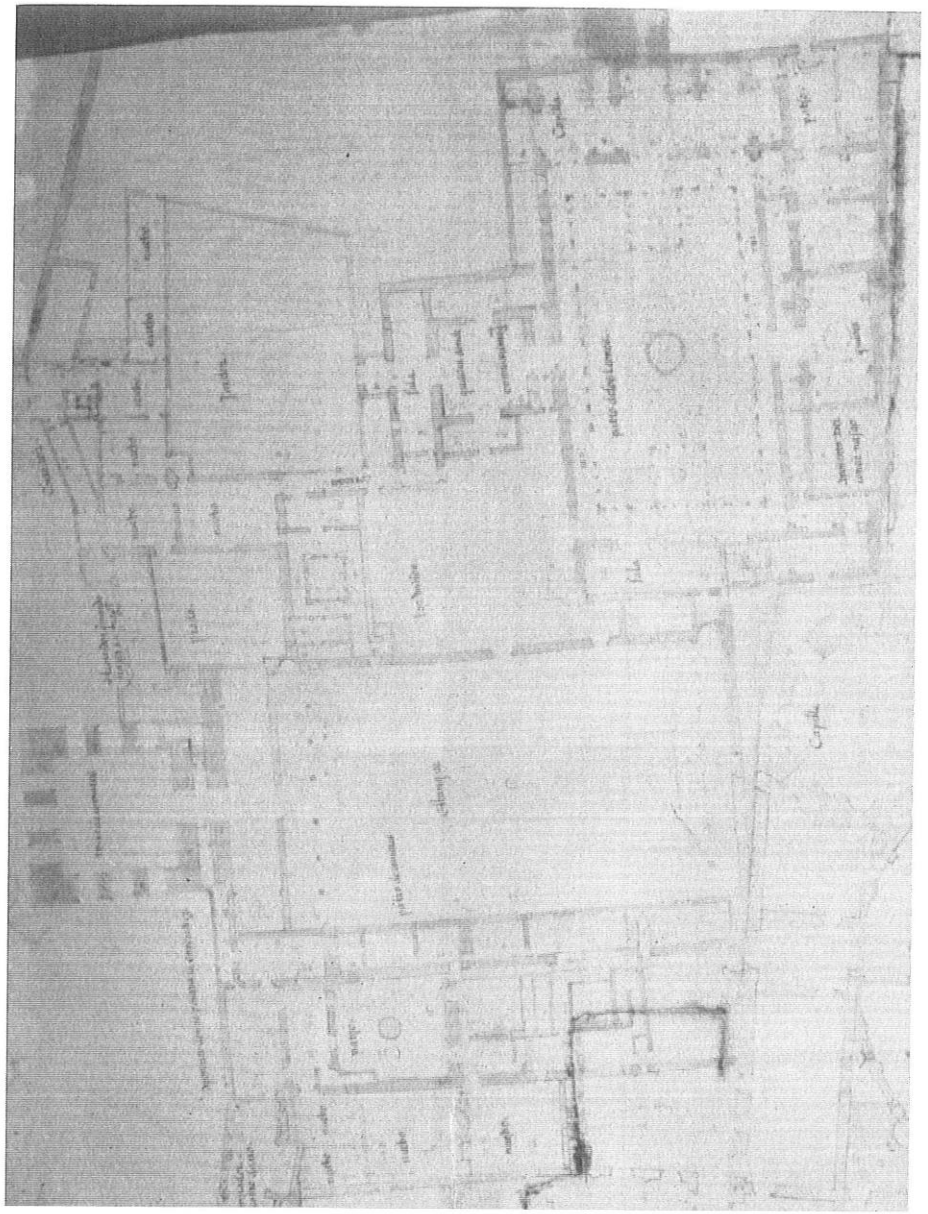


fig. 5: Plan der Alhambra, Madrid, B.R.P. 2(1)
Detail: Löwen- und Myrtenhof

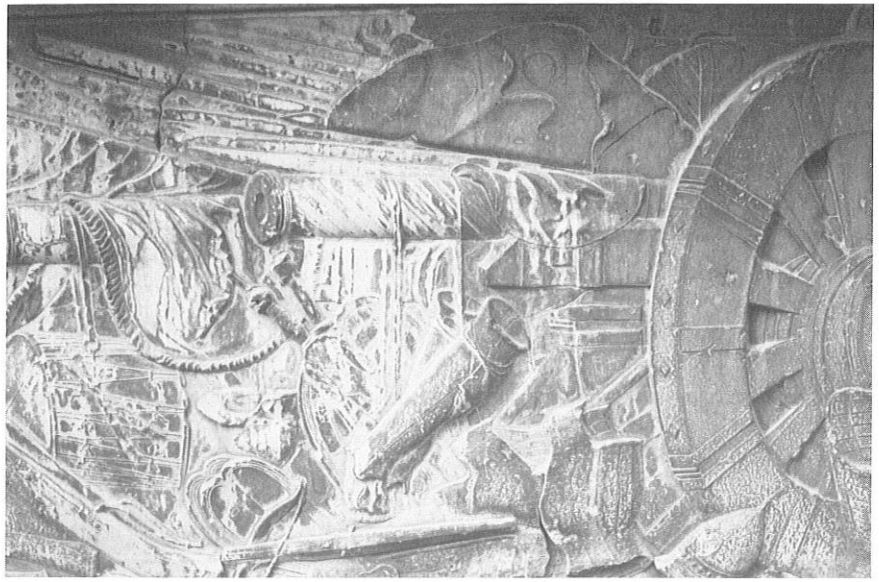


fig. 6: Palast Karls V., Südportal: Detail des Piedestalreliefs mit Kanone

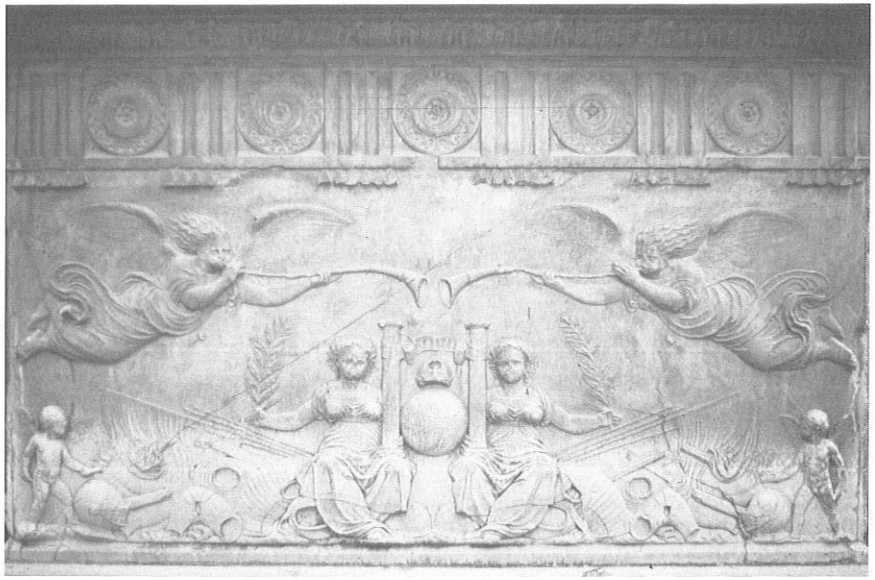


fig. 7: Palast Karls V., Westportal: Piedestalrelief mit Friedensallegorie



fig. 8:
Peinador de la Reina:
Galería de Frutas

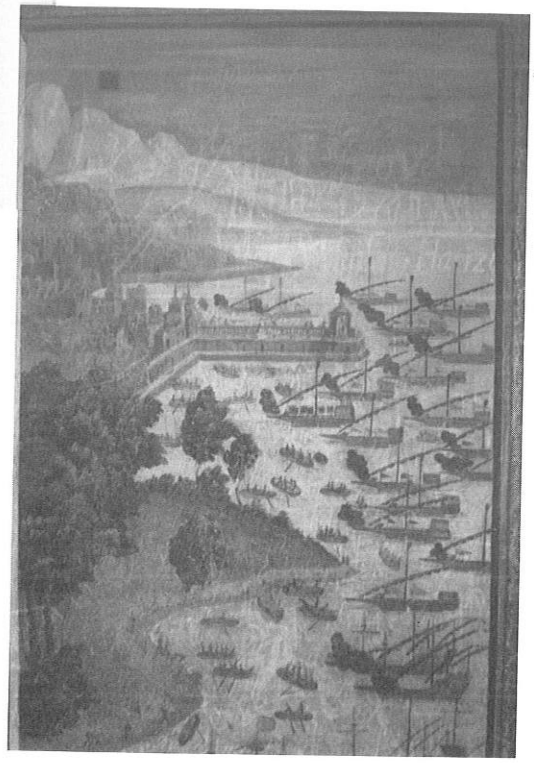


fig. 9:
Peinador de la Reina:
Rückkehr der Flotte nach Sizilien,
Einfahrt in den Hafen von Trapani



fig. 10: Peinador de la Reina: Ruinen von Karthago

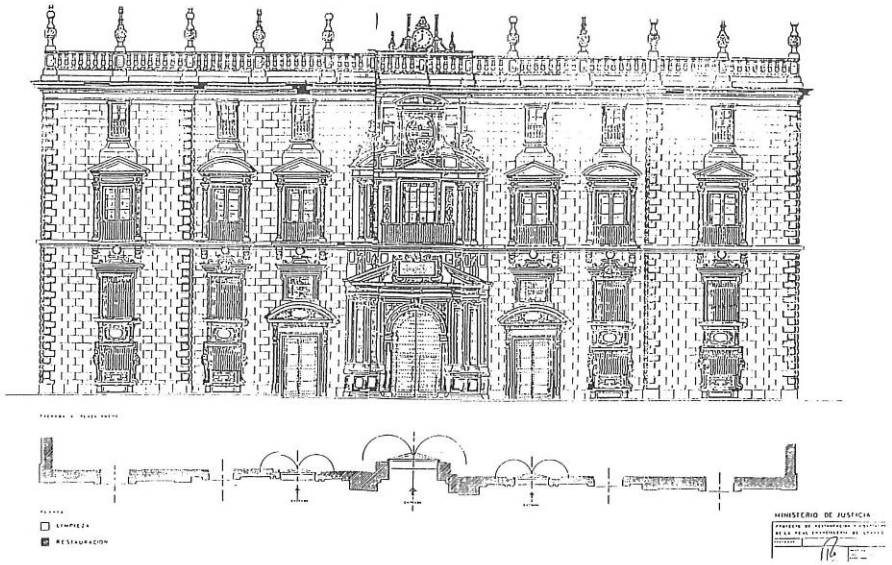


fig. 11: Chancillería, Fassade

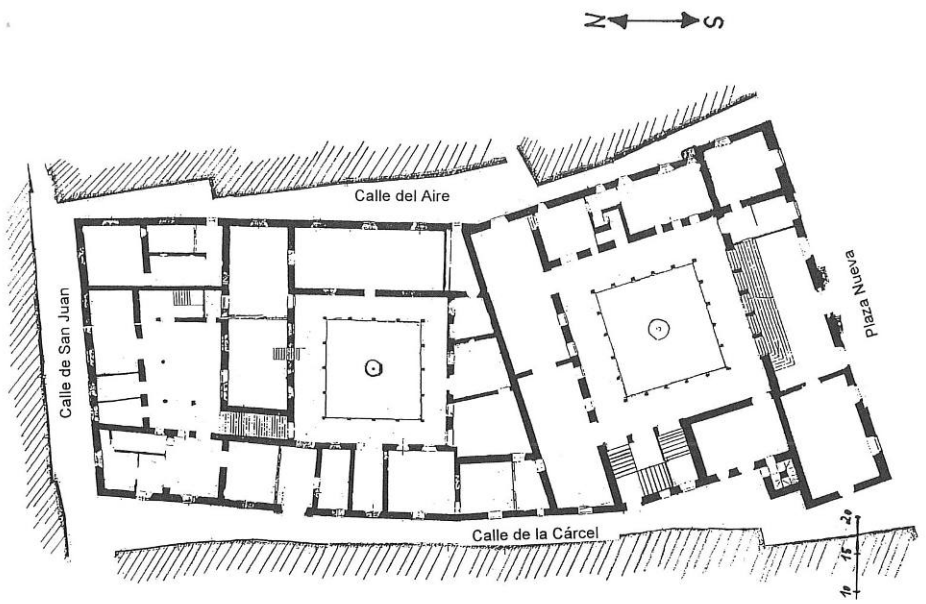


fig. 12: Chancillería, Grundriß

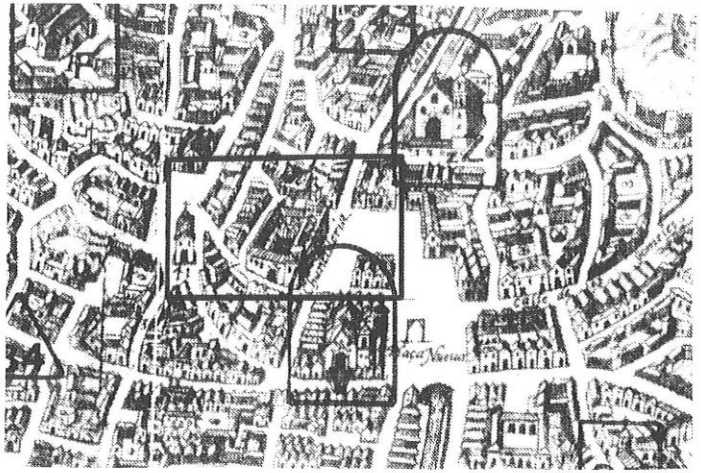


fig. 13: Plataforma des Vico de Ambrosio, um 1590



fig. 14: Chancillería, Arkatur des Innenhofes mit Tondi



fig. 15:
Chancillería, Treppenansatz

fig. 17:
Chancillería, Fassadendetail



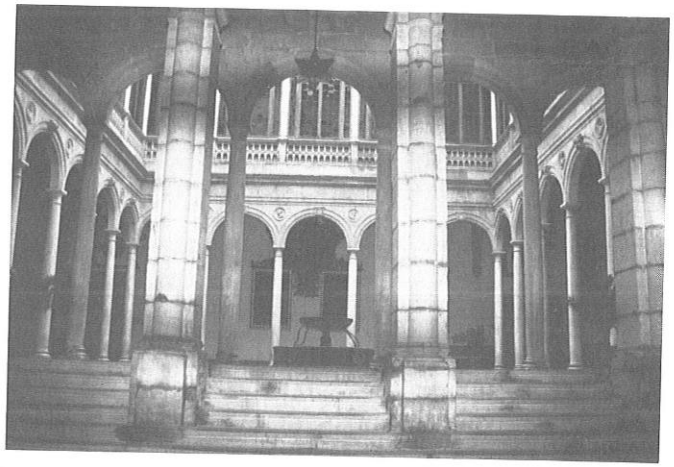


fig. 16:
Chancillería
Eingangshalle

Tabelle: DIE NEUBAUTEN DER PFARRKIRCHEN Chronologie und Dachstuhlformen in Beziehung zu sozioökonomischen Daten

Nr	Kirche				Bevölkerungs-Entwicklung 500	sozioökonomische Struktur der Pfarreien	Baudaten, oberer Raumabschluß, Epidemien, Erzbischöfe 1500 1520 1540 1560 1580 1600	Mar. Mio
22	Kathedrale	a	m	A				52
21	S. Justo y S. Pastor	a				reiches Bürgertum		50
20	S. Salvador	d				überwieg. Moriscos, *niedr.+ z.T. gehob. Mieten*		48
19	S. Pedro y S. Pablo	c		A		Oberschicht		46
18	S.Ildefonso	d				reiche Bauern, Seidenhändler, Kaufleute		44
17	S. Gil	a	m	A				42
16	S. Bartolomé	d	M			ausgeglich. Öko., Moriscos, *70% niedr. Mieten*		40
15	Sta. Ana	a		A				38
14	S. Miguel	c	M	A		Adlige, *wohlhabend*		36
13	S. Andrés	a						34
12	S. Cecilio	b				in der Seidenproduktion Beschäftigte		32
11	S. Matías	a				Adlige, reiche Bürger, Kaufleute		30
10	S. Gregorio	d	M			Moriscos		28
9	S. Luis	d	M			Moriscos		26
8	Sta. Isabel d.l. Abades	d	M			Moriscos, *Baracken/Elendsviertel?*		24
7	Santiago	a		A				22
6	Sta. Escolástica	a		A		obere, reiche Schichten (Adel)		20
5	S. Nicolás	c	M			Moriscos, *niedrige Mieten*		18
4	S. José	c	M	A		*wohlhabend*		16
3	S. Juan de los Reyes	c	M			Mittelklasse		14
2	Sta. Ma. Magdalena	a				reiche Gemeindemitglieder		12
1	S. Cristóbal	d	M			Bauern, Moriscos, *niedrige Mieten*		10
								8
						Erzbischöfe		6

LEGENDE

a Madinat Garnata
b Rabad al-Faijarin/Nayd
c Al-Qasaba al-Qadima
d Rabad al-Bayyazin
m Morería Madinat
M Morería al-Bayyazin
M Morería al-Qadima

– -Zensus nach 1585
- -Zensus nach 1560
— Zensus vor 1560
A Admin. Achse
A Nähe Admin. Achse
schwere Epidemie
leichte Epidemie

Fray Hernando de Talavera
Antonio de Rojas
Herrera, Portocarrero, de Alba
Gaspar Avalos
Fernando Niño de Guevara
Pedro Guerrero

Bauzeit von ... bis
nur Bauende bekannt
nur Bauanfang bekannt
* nur dieses Jahr bekannt
globale Angabe (z.B. Anf.d.Jh.)

2flächiger Pfettend über Transversalböge
Kehlbalkendachstuhl mit Spiegel
Dachstuhl mit Renaissanceformen
unbekannte Dachsthlform
5 o.8seitiger Lazodachstuhl i.Presbyteriu
Gewölbe

Moriscoaufstand 1568-71

Seidenpachtzins / in Maravedis in Mio.

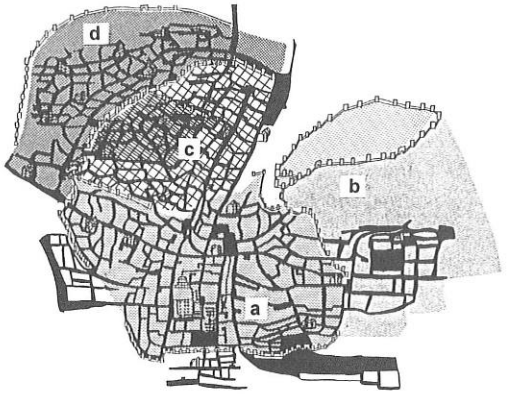


fig. 18:
Granada,
Stadtviertel in nasridischer Zeit

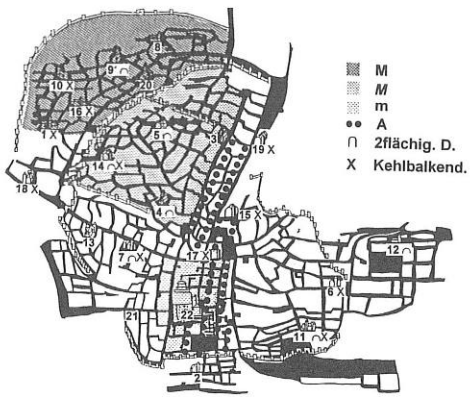
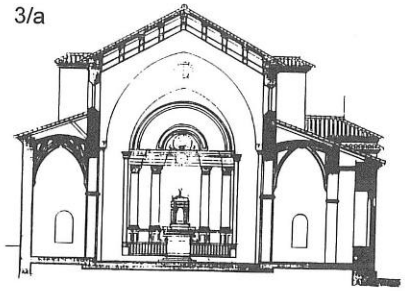


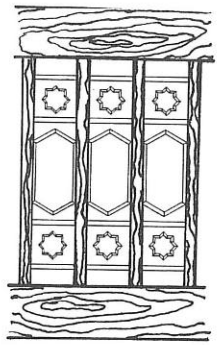
fig. 19:
Granada 1492–1568, "morería"
Pfarrkirchen, administrativ-kommerzielle Achse

3/a

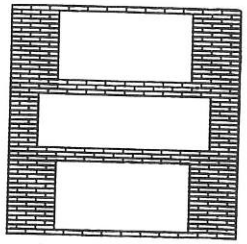




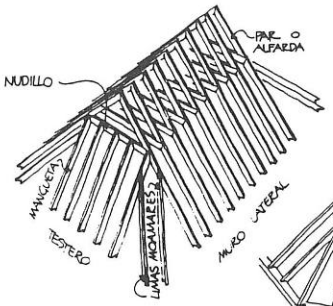
3/b

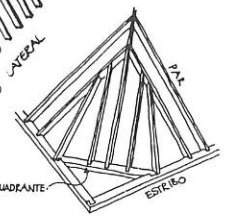


3/c

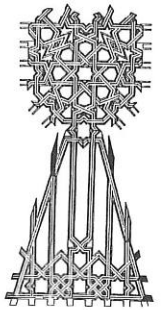


3/d





3/f



3/g

fig. 20: Elemente der Granadiner Neubauten und Dachstuhltypen: Mauerstruktur, zweiflächiger Dachstuhl über Transversalbögen, Kehlbalkendachstuhl, "muestra"

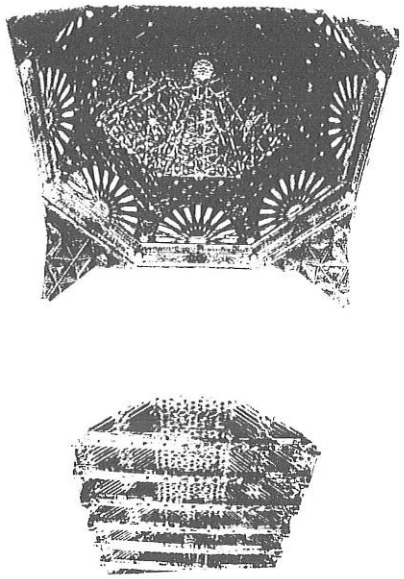


fig. 21:
Granada, S. Pedro y Pablo
Dachstühle von Schiff und Vierung

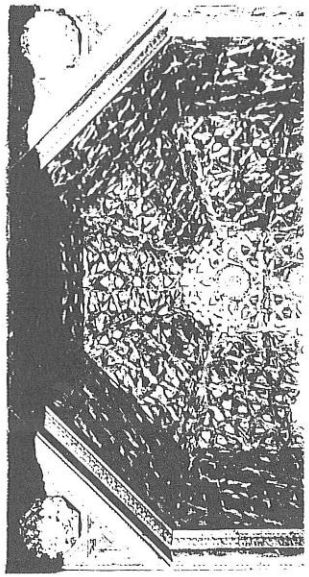


fig. 22:
Granada, S. Pedro y Pablo
Dachstuhl des Presbyteriums
Detail

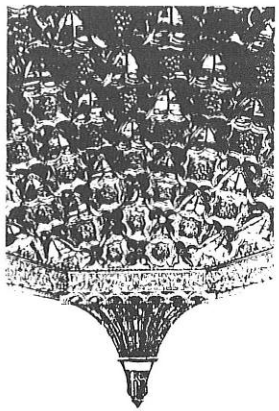


fig. 23:
La Merced, Klosterkirche
Dachstuhl der Vierung

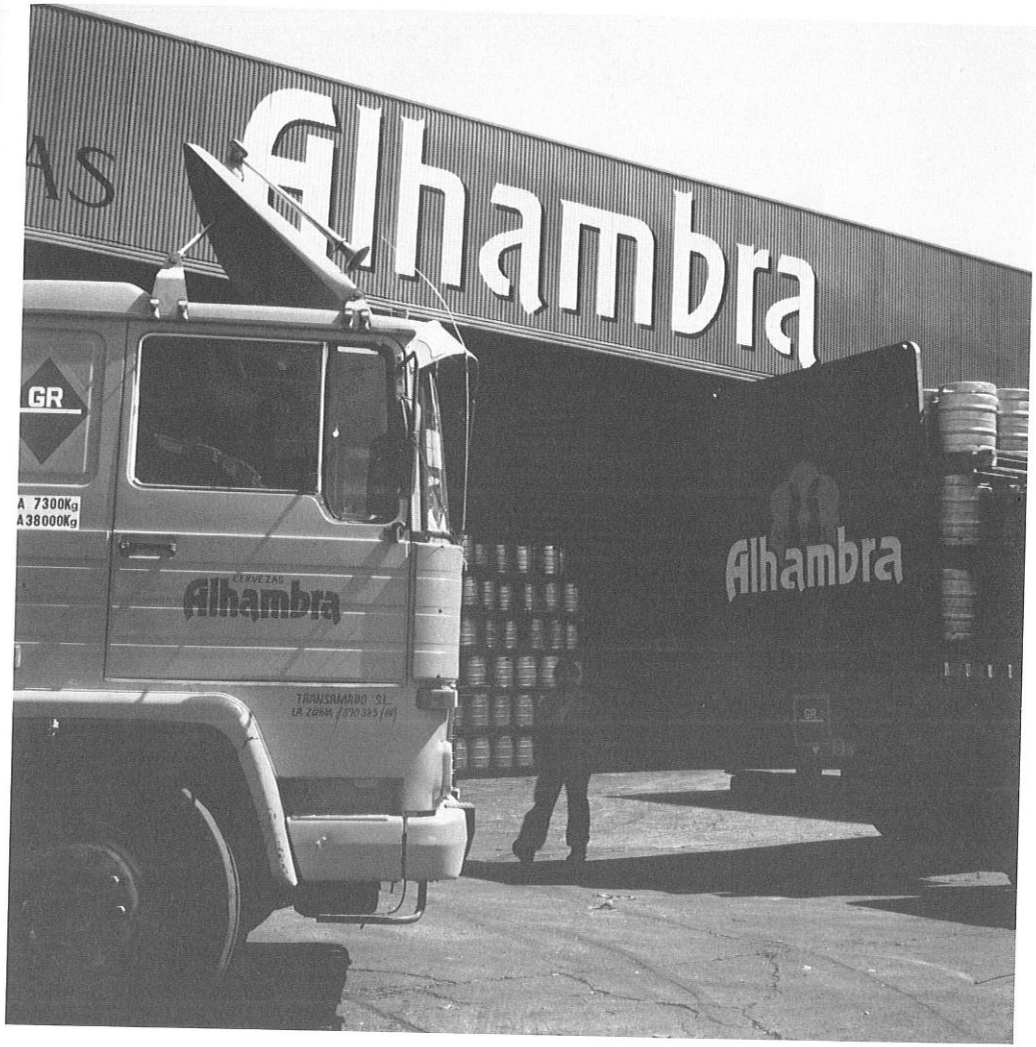


fig. 24: Rogelio Lopez Cuenca, *La Alhambra sobrevivió II*, 1995
fotografische Arbeitsskizze (Aufnahme von Jorge Dragón)



fig. 25: Beatus-Apokalypse des Facundus, 1047