

Miradas

Redaktion / Comité editorial

Dra. Franziska Neff

Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg, Deutschland

Prof. Dr. Matthias Untermann

Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg, Deutschland

Dr. Jochen Staebel

Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg, Deutschland

Dra. Alicia Miguélez Cavero

Instituto de Estudos Medievais, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Dra. Montserrat Galí Boadella

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego", BUAP, Puebla, México

Dra. Paula Mues Orts

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH, México D.F., México

Dr. Pablo Amador Marrero

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México D.F., México

Impressum

Miradas

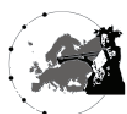
Elektronische Zeitschrift für Iberische und Ibero-amerikanische Kunst- und Kulturgeschichte
Revista digital de Historia del Arte y la Cultura Ibérica e Iberoamericana

Bd. 1 (2014)

Online-ISSN: 2363-8087

<http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Universität Heidelberg, Institut für Europäische Kunstgeschichte, Iberische und Ibero-amerikanische
Kunstgeschichte, Seminarstr. 4, 69117 Heidelberg, www.iek.uni-hd.de/ibero
Hauptkontakt: Dra. UNAM Franziska Neff, franziska.neff@zegk.uni-heidelberg.de



INSTITUT FÜR
EUROPÄISCHE
KUNSTGESCHICHTE



IBERISCHE UND
IBERO-AMERIKANISCHE
KUNSTGESCHICHTE

Hosted by



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

in Kooperation mit

 **arthistoricum.net**
Internationaler Kunst

Inhaltsverzeichnis / Índice / Sumário / Table of Contents

Editorial <i>Franziska Neff</i>	2
Artikel / Artículos / Artigos / Articles	
Sein und Schein in der spanisch-islamischen Architektur. Die Arkaturen der Capilla de Villaviciosa und des Patio de los Leones <i>Francine Giese</i>	3-14
Resumen: Ser y parecer en la arquitectura hispano-musulmana. Los arcos entrecruzados de la Capilla de Villaviciosa y las arquerías del Patio de los Leones <i>Francine Giese</i>	15-21
Alberto Fernández. El inicio del grabado calcográfico en Granada <i>Ana María Pérez Galdeano</i>	22-46
Zusammenfassung: Alberto Fernández. Die Anfänge des Kupferstichs in Granada <i>Ana María Pérez Galdeano</i>	47-53
Arte, Devoción y Vida Cotidiana. La Presencia de los Objetos artístico religiosos en el Ámbito doméstico, Puebla de los Ángeles siglos XVI y XVII <i>Montserrat Galí Boadella</i>	54-69
Zusammenfassung: Kunst, Andacht und Alltag. Objekte der Sakralkunst im häuslichen Bereich, Puebla de los Ángeles 16.-17. Jahrhundert <i>Montserrat Galí Boadella</i>	70-75
Ein kolonialzeitliches Feder-Antependium im Kulturaustausch. Federkunst für die Missionierung. Versuch einer Annäherung <i>Friederike Sophie Berlekamp</i>	76-92
Resumen: Un Frontal plumario de altar de la época colonial en intercambio cultural. Arte plumario para la evangelización: un acercamiento <i>Friederike Sophie Berlekamp</i>	93-100
Società Unione Operai Italiani. Die Architektur von Virginio Colombo in der Blütephase von Buenos Aires <i>Bianca Schäfer</i>	101-121
Resumen: Società Unione Operai Italiani. La arquitectura de Virginio Colombo en el apogeo artístico de Buenos Aires <i>Bianca Schäfer</i>	122-131
Kunstwerke fürs Gedächtnis / Obras dignas de recordar Obras dignas de lembrança / Art Worth Remembering	
Lonja de la Seda (Seidenbörse) / Lonja de la Seda <i>Ines Käflein</i>	132-137
Die Köpfe der Märtyrer Paulus, Johannes der Täufer und Jakobus / Las Cabezas de los mártires San Pablo, San Juan Bautista y Santiago <i>Melanie Kraft</i>	138-141
Painel Arte Nova com barco / Art Nouveau tile panel with boat <i>Andreia Vale Lourenço, Patrícia Sarrico</i>	142-145
Dechado mexicano / Mexikanisches Stickmuster <i>Mayela Flores Enríquez</i>	146-150
Apokalyptische Immaculata (Jungfrau von Quito) / Inmaculada Apocalíptica (Virgen de Quito) <i>Franziska Neff</i>	151-157
Quellen / Fuentes / Fontes / Documents	
Descripción para un retablo novohispano pintado sobre tela / Beschreibung für ein auf Leinwand gemalten Retabels (Neuspanien) <i>Guillermo Arce Valdez</i>	158-162

Editorial

Wir freuen uns, hiermit die erste Ausgabe von *Miradas Elektronische Zeitschrift für Iberische und Ibero-amerikanische Kunst- und Kulturgeschichte* vorstellen zu können. Wenn Akademiker verschiedener Länder zusammenarbeiten, wird immer wieder deutlich, wie sehr sich die unterschiedlichen Wissenschaftstraditionen befruchten können. Oft wird dies aber durch die Sprachbarriere eingeschränkt, sei es dass spanischsprachige Wissenschaftler nicht erfahren, was in Deutschland über ihre Forschungsbereiche publiziert wird oder dass deutschen bestimmte Themenfelder anderer Breitengrade nicht bekannt sind. Manchmal besteht das Problem auch einfach darin, dass die Texte nicht griffbereit sind. So entstand die Idee für ein mehrsprachiges E-Journal, als Plattform der iberischen und ibero-amerikanischen Kunstgeschichte am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg, für dessen Redaktion Kunsthistoriker aus Mexiko und von der Iberischen Halbinsel hinzu gewonnen wurden. Dank Unterstützung der Universitätsbibliothek Heidelberg konnte aus der Idee eine Zeitschrift werden. *Miradas* (Blicke) ist ihr Name, weil sie verschiedenartige Einblicke in die reiche Kulturgeschichte der Iberischen Halbinsel und Iberoamerikas geben will. Deswegen ist sie auch bewußt nicht auf einen Themenbereich spezialisiert. Die Rubriken der Zeitschrift (Artikel, Kunstwerke fürs Gedächtnis, Quellen) erlauben, Neues vorzustellen und zu diskutieren sowie Bekanntes ins Gedächtnis zu rufen. Der rege Zuspruch auf den Call for papers wird in der Vielfalt der Beiträge in dieser ersten Ausgabe deutlich, die sowohl aus Projekten etablierter Wissenschaftler, aus Magister- und Doktorarbeiten und von Studenten und Museumsmitgliedern stammen. Die thematische Bandbreite der Artikel reicht von spanisch-islamischer Scheinarchitektur, ersten Kupferstichen in Granada, Alltagskultur in Neuspanien und Federmosaiken im Vizekönigreich Peru bis zu italienischen Architekten in Buenos Aires.

Ein herzliches Dankeschön an alle, die es möglich gemacht haben, diese Zeitschrift und ihre erste Ausgabe auf den Weg zu bringen.

Wir wünschen eine anregende Lektüre!

Nos alegramos poder presentar aquí el primer número de *Miradas Revista digital de Historia del Arte y la Cultura Ibérica e Iberoamericana*. Cuando colaboran académicos de diferentes países queda claro, cuánto pueden enriquecerse las diferentes tradiciones científicas. Muchas veces eso se obstaculiza a razón de la barrera lingüística, sea porque los investigadores hispanohablantes no tienen noticia de lo que en Alemania se publica sobre sus áreas o porque los alemanes no están conscientes de ciertos temas de otras latitudes. En ocasiones el problema simplemente consiste en que los textos no se encuentran a la mano. Así nació la idea para una revista multilingüe y digital, como plataforma para la historia del arte ibero e iberoamericano del Instituto de Historia del Arte Europeo de la Universidad de Heidelberg, en cuyo comité editorial participan historiadores del arte de México y de la Península Ibérica. Gracias al apoyo de la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg, la idea pudo convertirse en revista. Su nombre es *Miradas*, porque presenta diferentes visiones de la rica historia cultural de la Península Ibérica y de Iberoamérica. Por ello no se especializa hacia cierta área temática. Los rubros de la revista (artículos, obras dignas de recordar, fuentes) permiten presentar y discutir lo nuevo y recordar lo conocido. La gran respuesta a la convocatoria se refleja en la variedad de las participaciones de este primer número, que provienen de proyectos de investigadores consolidados, de tesis de maestría y doctorado y trabajos de estudiantes y miembros de museos. El abanico temático de los artículos va desde la arquitectura hispanomusulmana, hasta los arquitectos italianos en Argentina, pasando por los primeros grabados calcográficos en Granada, vida cotidiana en Nueva España y mosaicos plumarios en el Virreinato del Perú.

Un gran GRACIAS a todos los que han hecho posible la revista y su primer número.

¡Que disfruten la lectura!

Franziska Neff

Sein und Schein in der spanisch-islamischen Architektur. Die Arkaturen der Capilla de Villaviciosa und des Patio de los Leones

Francine Giese

Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes sind zwei der wohl bekanntesten Architektur-Ensembles aus spanisch-islamischer Zeit, die Capilla de Villaviciosa der Cordobeser Hauptmoschee aus dem späten 10. Jh. und der rund 400 Jahre jüngere Patio de los Leones der Alhambra von Granada. Durch ihre charakteristischen Arkaturen prägten sie die gleichzeitige und nachfolgende Bautradition entscheidend mit und standen lange Zeit nach dem Ende der islamischen Präsenz auf der Iberischen Halbinsel im Fokus von Architektur, Malerei und Dichtung. Und so scheint es umso wichtiger, den vielfach kopierten, nachgeahmten und reproduzierten Bogensystemen von Córdoba und Granada auf den Grund zu gehen und ihre konstruktiven Merkmale offen zu legen. Gleichzeitig wird der Frage nachzugehen sein, wieviel von den heute sichtbaren Arkaturen tatsächlich noch islamisch ist.

Die Arkaturen der Capilla de Villaviciosa

Das am Auftakt des unter al-Īakam II. zwischen 962 und 971 um 12 Joche nach Süden erweiterten Betsaals der Grossen Moschee von Cordoba gelegene erste Mittelschiffskompartiment, das aufgrund nachislamischer Umnutzung heute als Capilla de Villaviciosa bekannt ist, belegt den innovativen Geist jener zweiten Betsaalerweiterung (Abb. 1). Ihre Stützsysteme stellen zusammen mit denjenigen des zentralen Maqsurakompartiments eine unter al-Īakam II. in der zweiten Hälfte des 10. Jh. erfolgte Weiterentwicklung der doppelgeschossigen Betsaalarkaden derselben Moschee dar (Abb. 2). Von Christian Ewert in seiner vielbeachteten Publikation zu den „Senkrecht ebenen Systemen sich kreuzender Bögen“ der Cordobeser Hauptmoschee von 1968 ausführlich untersucht (Ewert 1968), werden in der Folge lediglich diejenigen Punkte beleuchtet, die im Zusammenhang mit der vorliegenden Fragestellung von Interesse sind. Von den zu erwartenden sechs Bogenfassaden im Süden, Westen und Osten der Capilla de Villaviciosa, sind lediglich drei erhalten geblieben (Südfassade des südlichen Bogensystems (VSS), Nordfassade des südlichen Bogensystems (VSN), Westfassade des östlichen Bogensystems (VOW), die unter dem Architekten Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923) in weiten Teilen wiederhergestellt wurden. Die dabei vorgenommenen Veränderungen blieben in der Untersuchung von Ewert grösstenteils unberücksichtigt.

Alle variieren sie die im 8. Jh. eingeführte Struktur zweier übereinander fussender Bogenordnungen (Säulenarkade/Pfeilerarkade), wobei der untere Hufeisenbogen der Längsschiffe nach oben gewandert ist, um einer Reihe aus Fünfpassbogen Platz zu machen. Zusätzliche Bogen bzw.

Bogenfolgen im Bereich der oberen Ordnung schaffen zusammen mit den den Pfeilerfronten vorgeblendeten Halbsäulen eine entscheidende Bereicherung der untereinander variierenden Systeme (Abb. 3 und 4).

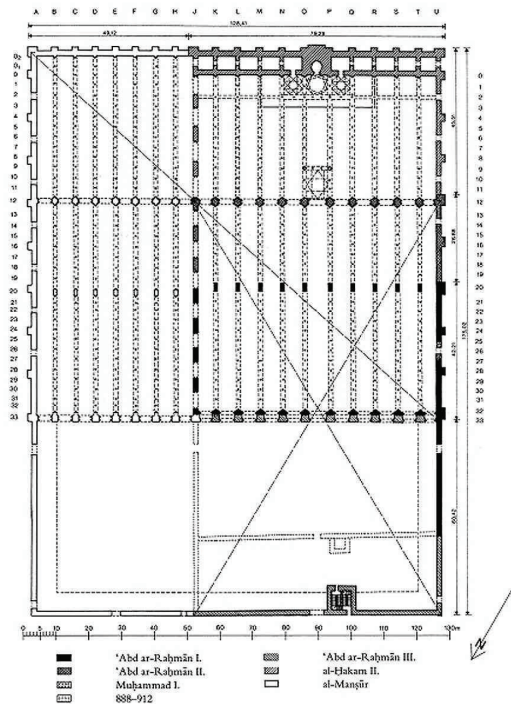


Abb. 1. Córdoba, Große Moschee, Grundriss nach Ewert, um 785-987/988. Aus: Ewert et al. 1997, Abb. 1.



Abb. 2. Córdoba, Große Moschee, Betsaalarkaden, 833-848. Aufnahme: Francine Giese-Vögeli, September 2007.



Abb. 3. Córdoba, Große Moschee, Capilla de Villaviciosa, VSN, um 965. Foto: Francine Giese-Vögeli, September 2007.

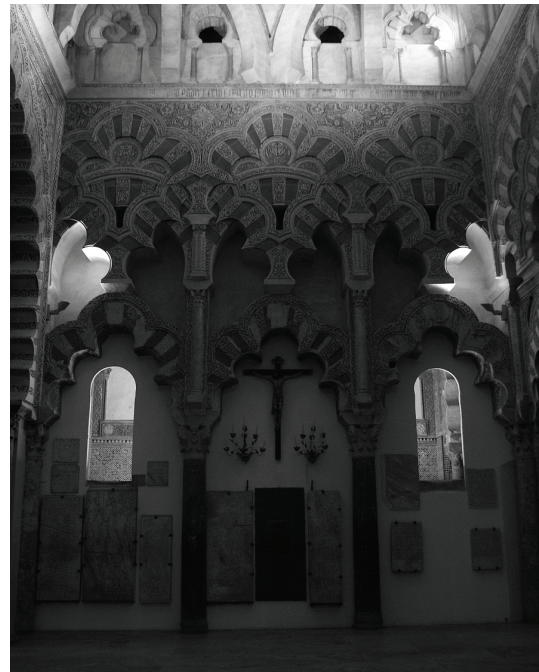


Abb. 4. Córdoba, Große Moschee, Capilla de Villaviciosa, VOW, um 965. Foto: Francine Giese-Vögeli, September 2007.

Anhand der erhaltenen Bogenwände lässt sich feststellen, dass die der Kapelle zugewandten Innenfassaden (VSN, VOW) reicher ausgestaltet waren als die Aussenfassaden (VSS), wobei das nach Süden weisende Bogensystem VSN besonders hervortritt. In allen drei Fassaden weist die obere Ordnung mehrere tiefengestaffelte Horizonte auf (I-III), deren Ursprünglichkeit zumindest im Falle des Horizontes III angezweifelt werden muss. Die sich kreuzenden Bogen sind auf die Ebene II beschränkt, wo sie die Hufeisenbogen des ersten Horizontes zu überschneiden scheinen. Das dreiteilige Zwischengesims, das die beiden primären Ordnungen vertikal voneinander trennt, muss für alle drei Systeme rekonstruiert werden. Das Fehlen des Gesimses im Ostsystem VOW geht auf die oben erwähnte Restaurierungen Velázquez Boscos zurück (Tab. 1).

	UNTERE ORDNUNG	OBERE ORDNUNG I	OBERE ORDNUNG II	OBERE ORDNUNG III
VSS	3 Fünfpassbogen	3 Hufeisenbogen	2 vollständige/2 halbe Fünfpassbogen	–
VSN	3 Fünfpassbogen	3 Hufeisenbogen	2 vollständige/2 halbe Fünfpassbogen, die inneren Bogen ergeben zusammen mit einem aufgesetzten Dreipass- einen Elfpassbogen	1 Dreizehnpassbogen (Ricardo Velázquez Bosco?)
VOW	3 Fünfpassbogen	3 Hufeisenbogen	2 vollständige/2 halbe Fünfpassbogen	3 fünfpassförmige Blend- bogen (Ricardo Velázquez Bosco?)

Tab. 1. Córdoba, Grosse Moschee, Capilla de Villaviciosa, Systeme sich kreuzender Bogen, Übersicht.

Die ursprünglich verputzten Bogen der Cordobeser Betsaalarkaden mit ihrer charakteristischen Bichromie, die auf die beiden verwendeten Baustoffe Kalkstein/Backstein zurückgeht, fanden in den Arkaturen der Capilla de Villaviciosa eine entscheidende Bereicherung, indem die gesamte Bogenzone mit unterschiedlich bearbeitetem Stuckdekor verkleidet wurde. Unter al-Īakam II. als neue Verkleidungstechnik in der Cordobeser Hauptmoschee eingeführt, liefert die Untersuchung von Ewert wichtige Hinweise zu den technischen Merkmalen der Stuckaturen und der Frage ihrer Polychromie (Ewert 1968, 37-48). Ausgeführt wurden die Bogenfassaden der Capilla de Villaviciosa aus dem in der Cordobeser Moschee allgegenwärtigen, gelblichen Kalkstein. Dieser war ursprünglich von einer heute teilweise aufgebrochenen Gipsstuckschicht vollständig überzogen und im Originalzustand nicht sichtbar. Wie Ewert bei der Untersuchung der mit den Cordobeser Arkaturen der Capilla de Villaviciosa eng verwandten Bogensystemen der taifazeitlichen Aljafería in Zaragoza (Ewert 1978), insbesondere einer Ziegelsteinarkade im Saal vor der Moschee mit über die Scheitel hinaus verlängerten Elfpassbögen nachweisen konnte, fand dort die in Stuck wiedergegebene Durchkreuzung der Bögen in Wahrheit nicht statt (Ewert 1966, 248-249; Ewert 1968, 34, 75, Abb. 13). Ähnlich sieht es in Córdoba aus, wo die Stuckverkleidung und die dahinter liegende Werksteinkonstruktion nicht deckungsgleich sind, wie die 1951 von Manuel Gómez-Moreno veröffentlichten Steinschnittskizzen der südlichen und östlichen Innenfassaden (VSN, VOW) vor deren Restaurierung durch Velázquez Bosco zeigen (Abb. 5 und 6). Während sowohl beim Süd-, als auch beim Ostsystem lediglich die

beiden Bogenreihen der Grundstruktur, die unteren Fünfpas- und die oberen Hufeisenbögen, sowie der weitgespannte Dreizehnpasbogen der südlichen Innenfassade eine echte Bogenwölbung erkennen lassen, handelt es sich bei den die Hufeisenbögen durchkreuzenden bzw. überragenden Fünfpasbögen des zweiten und dritten Horizontes um reine Zierglieder, die eine echte Wölbung nur vortäuschen. Als effektive Stützelemente müssen sie deshalb ausgeklammert werden (Ewert 1968, 29-32). Und so stellt sich die Frage nach der statischen Funktionsweise dieser Cordobeser Stützsysteme. Wie bei den Betsaalarkaden nimmt die Bautiefe innerhalb der untersuchten Bogenwände von unten nach oben zu. Auf ihnen lastet eines der vier Cordobeser Rippengewölbe. Seine Kuppellast wird über ein vierseitiges Stützsystem abgeleitet, dessen Süd-, West- und Ostseiten ursprünglich von den oben beschriebenen, senkrecht ebenen Systemen sich kreuzender Bögen besetzt waren. Dabei funktionieren die erhaltenen Bogenwände nicht anders als die doppelgeschossigen Betsaalarkaden der Längsschiffe. Eine zusätzliche Aussteifung der Stützsysteme durch sich kreuzende Bogenäste, wie sie in der Stuckverkleidung suggeriert wird, kann statisch nicht nachgewiesen werden.

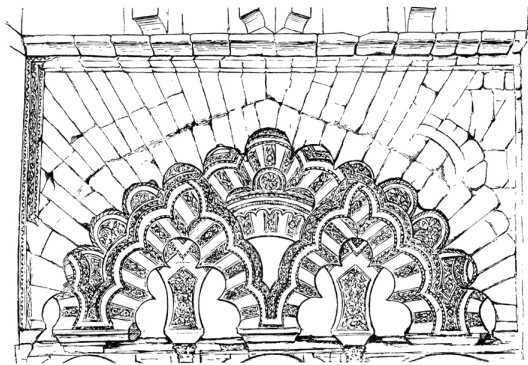


Abb. 5. Córdoba, Große Moschee, Capilla de Villaviciosa, Steinschnittskizze der Bogenwand VSN, vor 1907. Aus: Gómez-Moreno 1951, Abb. 150.

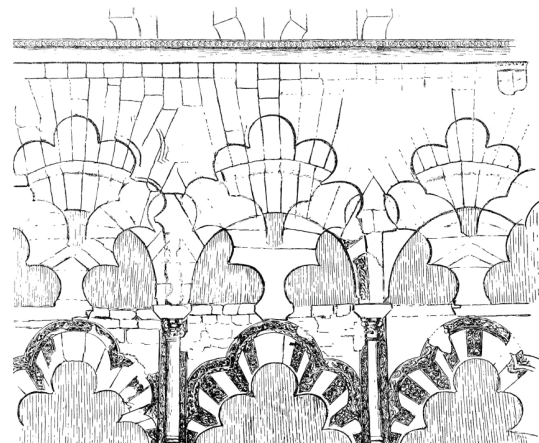


Abb. 6. Córdoba, Große Moschee, Capilla de Villaviciosa, Steinschnittskizze der Bogenwand VOW, vor 1907. Aus: Gómez-Moreno 1951, Abb. 152.

Freilegung und Wiederherstellung der Capilla de Villaviciosa und ihrer Arkaturen

Als liturgisches Zentrum des ersten christlichen Kathedraleinbaus waren sowohl die eben beschriebenen Bogenwände der Capilla de Villaviciosa, als auch ihr Rippengewölbe bis ins 19. Jh. ganz oder zumindest teilweise verborgen. Ihre Freilegung erfolgte ab 1875 unter dem vom Architekten Rafael de Luque y Lubián und dem Maler José Saló beratenen Bischof fray Zeferino González (1873-1883), indem zunächst das der östlichen Bogenwand vorgeblendete Altarbild ins nahe gelegene convento de Jesús Crucificado verlegt und schliesslich zwischen 1880 und 1883 das barocke Tonnengewölbe abgebrochen und das unter al-Hakam II. um 965 entstandene Rippengewölbe freigelegt wurde (Nieto Cumplido 1998, 272), wodurch es nicht nur zur Wiederentdeckung eines der wichtigsten Ensembles spanisch-islamischer Architektur kam, sondern auch sichtbar wurde, wie viel

von der Originalsubstanz durch die christlichen Eingriffe verloren ging (Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8375, Memoria, 2).

Obwohl bereits 1887 Berichte von der *Comisión provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Córdoba* über den schlechten Erhaltungszustand der Capilla de Villaviciosa vorliegen und Pläne für eine entsprechende Restaurierung ins Auge gefasst wurden, die durch den Tod des mit der Ausarbeitung eines Kostenvoranschlages beauftragten Architekten Felipe Sáinz de Varanda ins Stocken geriet (Archivo General de la Administración, (03)005.003 51/11273), liess ihre Umsetzung lange auf sich warten. Erst 1907 verfasste Ricardo Velázquez Bosco ein entsprechendes Projekt (Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8375). Dieses stellt die lückenlose Wiederherstellung der in weiten Teilen verlorenen Stuckverkleidung in den Mittelpunkt. Wie bei der obigen Analyse der Bogensysteme gezeigt wurde, entsprechen die in der Stuckverkleidung wiedergegebenen, sich überschneidenden Bogenäste nicht dem tatsächlichen Aufbau der Bogenwände. Sie sind aber insofern Teil des Tragsystems, als sie das vom entwerfenden Architekten intendierte Bogengeflecht überhaupt erst sichtbar machen.

Gestützt auf die erhaltenen Originalfragmente der Verkleidung folgt Velázquez Bosco in seinem Projekt von 1907 seiner seit 1891 in der Cordobeser Hauptmoschee gebräuchlichen Vorgehensweise und gleicht die neuzeitlichen Ergänzungen bezüglich ihres Stils, des verwendeten Baumaterials und der Ausführungstechnik den Vorgaben aus dem 10. Jh. an. Obwohl gerade im Bereich des Ostsystems weite Teile des Stuckdekors von Velázquez Bosco rekonstruiert werden mussten, zweifelte dieser aber nicht an der Richtigkeit seiner Entwürfe, die sich seiner Ansicht nach auf genügend Originalfragmente stützen konnten, „*La obra consiste en la restauracion del decorado de sus muros en los cuales han quedado suficientes huellas para que no ofrezca genero alguno de duda.*“ (Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8375, Memoria, 3). Ausgeführt vom Cordobeser Bildhauer Mateo Inurria, engem Mitarbeiter Velázquez Boscos, wurden die teilweise grossflächigen Ergänzungen in der im 10. Jh. in al-Andalus allgemein verbreiteten Kerbschnitttechnik in einem zeitaufwendigen Verfahren direkt am Bau ausgeführt, sodass eine Differenzierung zwischen alt und neu nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten auch hier nicht mehr möglich war. Unweigerlich fühlen wir uns an die zwar optisch von den Cordobeser Bogenwänden weit entfernten, konstruktiv aber eng mit ihnen verwandten Arkaden des während der zweiten Regierungszeit Mu'ammads V. (763-793H./1362-1391) entstandenen Löwenhofes in der Alhambra von Granada erinnert.

Die Hofarkaden des Patio de los Leones

Ihr Aufbau folgt dem klassischen Schema aus Plinthe, attischer Basis, monolithischem Schaft, Kapitell und Abakus, die entsprechend dem nasridischen Architekturverständnis umgeformt und wie in Córdoba um einen Kämpfer ergänzt wurden (Fernández-Puertas 1997, 79-80, Abb. 63). Unser Bild vom Löwenhof wird nicht erst heute durch die 2,07 m bis 2,11 m hohen Säulen mit ihren weissen, überschlank wirkenden Schäften geprägt (Sáez/Rodríguez 2004, 84). Nach einem von Georges Marçais aufgeschlüsselten Versatzplan aufgestellt, wurden die insgesamt 124 Säulen der Hofarkaden

rhythmisch gruppiert, um die Monotonie einer gleichförmig umlaufenden Bogenfolge aufzubrechen. Während die Seitenfassaden der in den Hof eingreifenden Pavillons an den gegenüberliegenden Längsseiten gespiegelt wurden, lassen die verbleibenden Traveen einen sich wiederholenden, mehrfach ineinander greifenden Rhythmus mit einem von zwei Säulenpaaren gerahmtem Mitteljoch erkennen, das im Bereich der westlichen, der Sala de los Mocárabes vorangestellten Hoffassade variiert wird, während die gespiegelten Pavillonfassaden einen zusätzlichen Achsenmittelpunkt bilden (Marçais 1957, 99-102, Abb. 8).

In der Vertikalen werden die Marmorsäulen von einer wie in Córdoba vollständig mit Stuck überzogenen Bogenzone überfangen, die an die aus dem frühen 14. Jh. stammenden Portikusfassade des Partalpalastes erinnert (Abb. 7). Wie dort, treten auch im Löwenhof die auf almohadische Tradition zurückgehenden *sebka*-Felder als Hauptmotiv hervor. Obwohl die Mehrzahl der heute sichtbaren Bogennetze auf neuzeitliche Restaurierungen zurückgeht (Crónica de la Alhambra 1997-1998, 199; Rubio Domene 2010, 101), scheint die ursprüngliche Anlage der Bogenzone weitgehend gewahrt worden zu sein. Eine im Archiv der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* aufbewahrte Bleistiftzeichnung erlaubt einen Blick auf ihren hinter der Stuckverkleidung liegenden konstruktiven Aufbau. Anhand des dargestellten Arkadenausschnittes lassen sich unter Mitberücksichtigung eigener Baubeobachtungen sowie entsprechender Bilddokumente eine Reihe von Charakteristiken für besagten Bogenbereich festhalten (Abb. 6).

Am wichtigsten ist sicherlich die Tatsache, dass das Stützsystem des Löwenhofes nicht auf Höhe der Säulen endet, sondern bis zum hölzernen Architrav durchläuft, auf dem die Flachdecke der Hofgalerie sowie ihr leicht vorkragendes Dach aufsitzen. Unweigerlich wird man an die doppelgeschossigen Betsaalarkaden der Cordobeser Hauptmoschee erinnert. Wie dort fassen auch hier massige, rund 2 m hohe in Backstein ausgeführte Pfeiler auf fragilen Säulen und scheinen die bereits in Córdoba festgestellte konstruktive Absurdität des Stützsystems auf ihren Höhepunkt zu führen (Sáez/Rodríguez 2004, 83-106).



Abb. 7. Alhambra, Patio de los Leones, südliche Hofarkade, 1362-1391. Foto: Francine Giese-Vögeli, Dezember 2008.

Wenden wir unser Augenmerk an dieser Stelle der Darstellung der unverkleideten Bogennetze zu. Während ihre almohadischen und frühnasridischen Vorläufer massiv geformt waren, scheinen sie im Löwenhof lediglich als zweidimensionale Flächenornamente rautenförmigen Backsteinnetzen aufstuckiert worden zu sein. Die Überprüfung des wiedergegebenen Aufbaus aus grobteiliger Trägerkonstruktion und feingliedriger Dekoroberfläche wird durch die heutzutage weitgehend wiederhergestellte Verkleidung erschwert. Lediglich an einzelnen Stellen erlauben Beschädigungen einen Blick hinter die Stucknetze (Abb. 8).

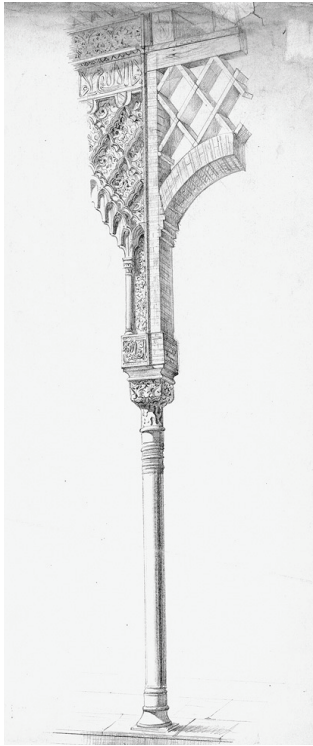


Abb. 8. Alhambra, Patio de los Leones, Aufbau der Hofarkade, Bleistiftzeichnung, 1362-1391. Aus: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo-Biblioteca, Anonym, Carp. 1-1.



Abb. 9. Alhambra, Patio de los Leones, aufgebrochenes sebka-Netz im Bereich des westlichen Hofpavillons, Zustand 2008. Foto: Francine Giese-Vögeli, Dezember 2008.

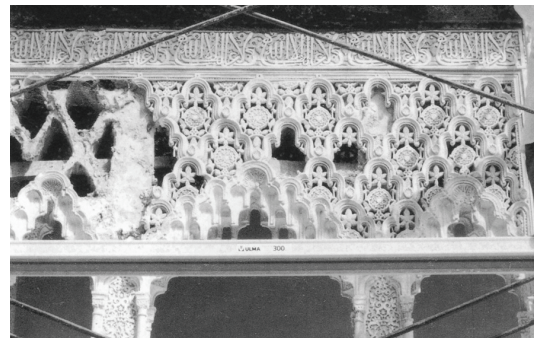


Abb. 10. Alhambra, Hofarkade im Patio de los Leones, Zustand vor 1998. Aus: Crónica de la Alhambra 1999, Taf. 29b.

Dass dem nicht immer so war, belegen die im Verlauf der in den Jahren 1996, 1997 und 1998 durchgeführten Restaurierungen der Bogenetze entstandenen Aufnahmen (Crónica de la Alhambra 1997-1998, 199, 226; Crónica de la Alhambra 1999, 176-177). So erlauben die grossflächigen Ausbrüche einen unverhüllten Blick auf die Bogenzone. Wie in der Bleistiftzeichnung dargestellt, lassen sich hinter der brüchigen Stuckschicht die vertikalen, bis zum Architrav durchlaufenden Backsteinpfeiler sowie die dazwischen gespannte, rautenförmige Trägerkonstruktion ausmachen, die die *sebka*-Netze als reinen Oberflächendekor entlarvt (Abb. 9 und 10).

Demnach haben wir bei den Cordobeser Bogensystemen der Capilla de Villaviciosa und den soeben betrachteten Arkaden des Löwenhofes annähernd identische Ausgangslagen. In beiden Fällen wird eine vergleichsweise grobe Trägerkonstruktion von einer reich skulptierten Stuckverkleidung überzogen, die das feingliedrige Bogensystem erst lesbar macht. Während die kalifalen Stuckoberflächen aber in einem Innenraum angebracht waren und die Verluste primär auf nachislamische Eingriffe zurückzuführen sind, verstärkten bei den in einem Aussenbereich angebrachten Stuckaturen des Löwenhofes Witterungseinflüsse den Zerfall der fragilen Verkleidungen.

Rafael Contreras Muñoz und die Schaffung einer Scheinarchitektur

Anhaltende Ausbesserungs- und Erneuerungsarbeiten, die der Architekt Leopodo Torres Balbás in seinem 1926 verfassten Projekt zur Instandsetzung der Galerien des Löwenhofes anhand der ihm

vorliegenden Archivunterlagen für die Jahre 1541 bis 1910 punktuell nachgezeichnet hat belegen, dass heute von der Stuckoberfläche der Hofarkaden keinerlei Originalfragmente mehr erhalten sind (Archivo General de la Administración, (05)001.003 31/4850, Memoria, 6-14). Torres Balbás geht sogar so weit, dass er wohl zurecht behauptet, dass

[...] el patio de los Leones que contemplamos sea, casi en su totalidad, obra posterior a la conquista. Tan solo las columnas de marmol y los techos de lazo, repintados y reparados algunos de estos, son obras musulmanas. Las solerias, los muros de fondo hasta metro y medio de altura, el alero, las decoraciones de escayola, son restauraciones modernas. (Archivo General de la Administración, (05)001.003 31/4850, Memoria, 5)

Die Konsequenz einer solch radikalen Aussage mag auf den ersten Blick erstaunen, steht doch gerade der Löwenhof im Zentrum zahlreicher Publikationen zur spanisch-islamischen bzw. nasridischen Architektur ohne dass explizit darauf hingewiesen wird, dass es sich in weiten Teilen um ein Werk des 19. Jh. und 20. Jh. handelt. Torres Balbás kann sich eine solche Radikalität aber erlauben, kennt er doch die im 19. Jh. und beginnenden 20. Jh. unter der Contreras-Familie realisierten Totalerneuerungen und haltlosen Rekonstruktionen. Als leitende Denkmalpfleger prägten die bereits zu ihrer Zeit nicht unumstrittenen José, Rafael und Mariano Contreras zwischen 1828 und 1907 das heutige Bild der Alhambra wesentlich mit und führten zu nicht unbedeutenden Verlusten originaler Bausubstanz (Rodríguez Domingo 1998; Rubio Domene 2010, 83-93).

Besonders die Tätigkeit des 1847 von Isabel II. zum *restaurador-adornista* ernannten Rafael Contreras Muñoz (1826-1890) hinterliess ihre Spuren. Da für ihn die Bauten der Alhambra ohne ihren Dekor fade und fehlerhaft, „*insipidas y defectuosas*“, waren (Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8044, 51), sah er seine Hauptaufgabe in der Erhaltung der fragilen Wandverkleidungen, denen sich alles andere unterzuordnen hatte, „*Todo lo demas que hay en la Alhambra, sus fuertes, baluartes, bosques y jardines debian quedar subordinados á la idea principal de la conservacion de los arabescos con su aspecto tradicional de siete siglos, [...]*“ (Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8044, 56), und die im Zentrum der zu jener Zeit in der Alhambra realisierten Arbeiten standen, „*Por eso logicamente no hay otro sistema para conservar este singular monumento que el de subordinar todos los trabajos á la reparacion é integridad de ese ornato árabe, [...]*“ (Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8044, 54).

Als Leiter der Restaurierungswerkstätten sorgte Rafael Contreras während über zwei Jahrzehnten für die lückenlose Wiederherstellung der stellenweise vollständig verlorenen Architekturoberflächen, bevor er 1869 trotz Fehlens eines Architektenabschlusses zum leitenden Denkmalpfleger der Alhambra wurde (Rodríguez Domingo 1998, 45-47, 127-133). Konzentrieren wir uns in der Folge auf seine Interventionen im Bereich der hier im Vordergrund stehenden Stuckverkleidungen der Galerien des Löwenhofes, deren Einheit er mittels eines am 6. Dezember 1858 verfassten Projektes wiederherzustellen gedachte, „*con la reparacion de los ornatos de estuco que guarnecen los arcos, y festones de los vanos transparentes de los entrepilares, los florones, las*

grecas, enjutas é inscripciones formaremos un conjunto uniforme y característico de la época cuyo sentimiento artístico queremos conservar.“ (Archivo General de Palacio, 12023/1).

Dass der Wunsch das *künstlerische Gefühl der Epoche* mit einer solch radikalen Aktion zu erhalten, ein Widerspruch in sich ist, wurde damals wohl noch anders gesehen. Und so liess Contreras, wie Velázquez Bosco fast genau 50 Jahre nach ihm in der Capilla de Villaviciosa, die einstige Pracht des Löwenhofes wiederentstehen. Dabei kam ihm die in der nasridischen Architektur seit der Zeit Muḥammads III. (reg. 1302-1309) vorrangig verwendete Gusstechnik entgegen, bei der mittels eines sog. Meistermodells (*madreforma*), von dem beliebig viele Positivformen abgenommen werden können, eine serielle Produktion ornamentierter, in weissem Stuck ausgeführter Platten sowie zahlreicher anderer Dekorelemente ermöglicht wurde (Pavón Maldonado 2004, 723; Rubio Domene 2010, 34). Handelte es sich wie im Bereich der Löwenhof-Arkaden um zweidimensionale Stuckflächen, so wurden die einzelnen Segmente der Wand bzw. Trägerkonstruktion in der Art einer Plattenverkleidung vorgeblendet (Rubio Domene 2010, 194-218, 226-229).

Auf ähnlichen Prinzipien beruht das von Rafael Contreras angewandte Restaurierungsverfahren, das auf einer Reproduktionstechnik basiert, die im Sommer 1837 in Granada eingeführt wurde, als eine im Auftrag des Museums von Versailles tätige französische Delegation zur Bereicherung ihrer Sammlung Gipsabgüsse des Stuckdekors der Alhambra sowie der Gräber der Capilla Real anfertigte.

Das dabei verwendete Verfahren stellt eine Variante der beschriebenen Gusstechnik dar, indem wie dort eine serielle Produktion erfolgt, im Unterschied zu den ursprünglich verwendeten Meistermodellen aber für die Originalsubstanz nicht unbedenkliche Tonabdrücke der *in situ* erhaltenen nasridischen Verkleidungen verwendet werden (Rodríguez Domingo 1998, 110; Rubio Domene 2010, 116). Die hierdurch ermöglichte Vervielfältigung der wenigen original erhaltenen Stuckplatten, die dem von Contreras verfolgten Restaurierungskonzept entscheidend entgegen kam, beschreibt dieser in einem am 3. Oktober 1856 abgefassten Arbeitsbericht wie folgt: *„Dichas ocho piezas originales han sido vaciadas para producir treinta y ocho arabescos que han principiado á colocarse despues de bien retocados por los lapidarios ayudantes del Restaurador.*“ (Archivo General de Palacio, 10762).

Dass Contreras dabei eine Angleichung von alt und neu anstrebte, wird nicht nur in einem am 11. Dezember 1856 erstellten Kostenvoranschlag für das Jahr 1857 deutlich, in dem er betont, dass *„[...]acertamos á confundir con los adornos antiguos los nuevos que se hacen hasta el caso de tener que llamar la atención sobre ellos, si queremos hacerlos distinguir á los que lo desean.*“ (Archivo General de Palacio, 12019), sondern auch in seiner *Memoria* von 1875, in der er zunächst seine aus heutiger Sicht relativ frei umgesetzten Restaurierungskriterien benennt

[...] en el palacio garandino ha presidido el criterio de no inventar nada, de respetar los vestigios sarracenos con apasionado interés, de restabelcer cuanto á nuestra vista se arruinaba, y de quitar centenares de estupidos remiendos que habian dejado sobre sus muros los accidentes que el tiempo ó el capricho habia esparcido por todas partes [...] (Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8044, 58)

um sich danach zu brüsten, dass die unter ihm entstandenen Ergänzungen nur von besonders versierten Forschern ausgemacht werden könnten

Y de tal modo se ha realizado este proposito, que se han logrado confundir las restauraciones con la obra antigua, hasta el extremo, que sin un conocimiento especial no es facil distinguir lo viejo de lo nuevo, quedando solo al dominio de los muy versados investigadores la classificacion de unos y otros objetos. (Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8044, 58)

Contreras folgte damit den Vorgaben des auf Antrag der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* durchgesetzten *Real Orden* vom 4. Mai 1850, der zwar jegliche Eingriffe an öffentlichen Gebäuden ohne vorherige Absprache mit den 1844 entstandenen *Comisiones de Monumentos* untersagte, gleichzeitig aber vorschrieb, dass die bewilligten Restaurierungen sich der Originalsubstanz soweit anzugleichen hätten, dass sie aus derselben *Epoche* stammen könnten, „[...]se respete el pensamiento primitivo, acomodando las renovaciones al carácter de la fábrica, y procurando que las partes antiguas y las modernas se asemejen y parezcan de una misma época.“ (zit. in: Ordieres Díez 1995, 32). Die Problematik der bis in die Anfänge des 20. Jh. massgeblichen Denkmalschutznorm von 1850 wird nirgends so deutlich wie in der Alhambra, wo die Restaurierungsmethoden des Rafael Contreras die spärlichen Originalfragmente in einem nicht mehr überschaubaren Meer moderner Ergänzungen unter gehen liessen und Kritiker wie García Alix auf den Plan riefen, der 1906 die Arbeiten von Contreras aufs Schärfste verurteilte, als er schrieb, dass

[...] tratar de reconstruir el primitivo Palacio yuxtaponiendo á arabescos antiguos otros modernos, es hacer perder al monumento todo su valor arqueológico, y la exageración de esta nota conduciría, no á conservar como una reliquia el monumento antiguo, sino á reedificar otro nuevo en el solar de aquél. (García Alix 1906, 116)

Sein und Schein in der spanisch-islamischen Architektur

Velázquez Bosco ging in Córdoba aber noch einen Schritt weiter als sein Granadiner Berufskollege und begnügte sich in der Capilla de Villaviciosa nicht damit, neuen neben alten Stuckdekor zu setzen und dadurch dem Bau seinen historischen Wert zu nehmen, sondern opferte im Bereich des Ostsystems VOW das dreiteilige Zwischengesims, das ursprünglich die beiden primären Ordnungen vertikal voneinander trennte, seiner Vision eines höhengestaffelten, fast schwerelos wirkenden Bogensystems, während er die über Stuckpfeilern ansetzenden Bogen des Horizontes III der oberen Ordnung, die sich in zeitgenössischen Darstellungen nicht nachweisen lassen, anscheinend frei erfunden hat (Abb. 4, 11).

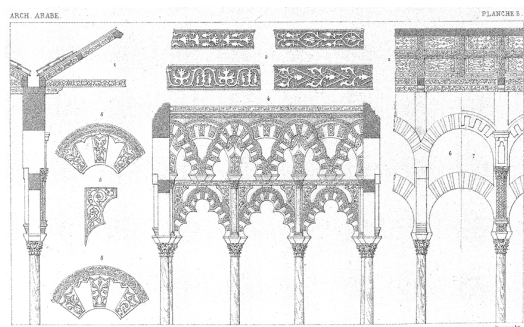


Abb. 11. Córdoba, Grosse Moschee, Capilla de Villaviciosa, VOW, Zustand um 1832/1833. Aus: Girault de Pangey 1841, Taf. 3-4.

Und so stehen wir heute nicht nur im Löwenhof vor einer Art *Scheinarchitektur*, sondern auch in der Capilla de Villaviciosa. Während die islamischen Baumeister al-Íakams II. und Mu'ámmads V. Arkaturen schufen, bei denen die grobe Trägerkonstruktion und der feingliedrige Stuckdekor zwei voneinander unabhängige Einheiten bilden, die zusammen ein komplexes Bogengeflecht ergeben, das mehr *Schein* als *Sein* ist, taten es ihnen die Denkmalpfleger des 19. Jh. und frühen 20. Jh. gleich und schufen ihrerseits *Scheinbilder* längst vergangener Zeiten.

Quellenverzeichnis

- Archivo General de la Administración, (03)005.003 51/11273. *Expediente de obras de reparación en la catedral de Córdoba*, 26. November / 9. Dezember 1887.
- Archivo General de la Administración, (05)001.003 31/4850. Leopoldo Torres Balbás, *Proyecto de Reparación de las galerías del patio de los Leones*, Granada, 4. Oktober 1926.
- Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8044. Rafael Contreras, *Memoria sobre las reformas que deben introducirse en la Alhambra para su posible conservación*, Granada, 20. November 1875.
- Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8375. Ricardo Velázquez Bosco, *Proyecto de Restauración de la Capilla de Villaviciosa (Bóveda central de los pies de la maqsura) en la Catedral de Córdoba*, Madrid, 28. November 1907.
- Archivo General de Palacio, 10762. Rafael Contreras, „Relación de los trabajos de restauración de adornos, hechos en el Palacio árabe durante el mes de Septiembre último“, Real Alhambra de Granada, 3. Oktober 1856, in: *Granada. Obras de reparación de la Real Alhambra, 1855*.
- Archivo General de Palacio, 12019. Rafael Contreras, *Restauración de arabescos: Presupuesto para el año de 1857*, Real Alhambra da Granada, 11. Dezember 1856.
- Archivo General de Palacio, 12023/1. Rafael Contreras, *Proyecto de restauración de la Alhambra*, Real Alhambra de Granada, 6. Dezember 1858.

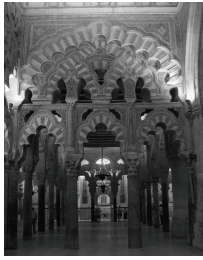
Literaturverzeichnis

- „Crónica de la Alhambra 1997“. *Cuadernos de la Alhambra* 33-34 (1997-1998): 217-257.
- „Crónica de la Alhambra 1998“. *Cuadernos de la Alhambra* 35 (1999): 163-181.
- Ewert, Christian. „Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen. II Die Arkaturen eines offenen Pavillons auf der Alcazaba von Málaga“. *Madridener Mitteilungen* 7. (1966): 232-253.
- Ewert, Christian. *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen. I Die senkrecht ebenen Systeme sich kreuzender Bögen als Stützkonstruktionen der vier Rippenkuppeln in der ehemaligen Hauptmoschee von Córdoba*. Berlin: Walter de Gruyter, 1968.

- Ewert, Christian. *Islamische Funde in Balaguer und die Aljafería in Zaragoza*. Berlin: Walter de Gruyter, 1971.
- Ewert, Christian. *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen. III Die Aljafería in Zaragoza*. Berlin: Walter de Gruyter, 1978.
- Ewert, Christian und Gudrun Ewert. *Die Malereien in der Moschee der Aljafería in Zaragoza*. Mainz: Philipp von Zabern, 1999.
- Ewert, Christian, Almut von Gladiss, Karl-Heinz Golzio und Jens-Peter Wisshak. *Hispania antiqua. Denkmäler des Islam. Von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*. Mainz: Philipp von Zabern, 1997.
- Fernández-Puertas, Antonio. *The Alhambra I. From the ninth century to Yūsuf I (1354)*. London: Saqi Books, 1997.
- Girault de Prangey, Philibert Joseph. *Essai sur l'architecture des arabes et des mores en Espagne, en Sicilie et en Barbarie*. Paris: Hauser, 1841.
- Gómez Moreno, Manuel. *El Arte árabe Español hasta los Almohades. Arte Mozárabe*. Madrid: Plus Ultra, 1951.
- Marçais, Georges. „Remarques sur l'esthétique musulmane“. *Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'occident musulman. Hommage à Georges Marçais*. I. Paris: Imprimerie officielle du Gouvernement Général de l'Algérie, 1957, 93-104.
- Nieto Cumplido, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Obra Social y Cultural de CajaSur, 1998.
- Ordieres Diez, Isabel. *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1995.
- Pavón Maldonado, Basilio. *Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana. III Palacios*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2004.
- Rodríguez Domingo, José Manuel. *La restauración monumental de la Alhambra. De Real Sitio a monumento nacional (1827-1907)*. Diss. Universidad de Granada, 1998.
- Rubio Domene, Ramón. *Yeserías de la Alhambra. Historia, técnica y conservación*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife und Editorial Universidad de Granada, 2010.
- Sáez Pérez, María Paz und José Rodríguez Gordillo. *Estudio constructivo-estructural de la galería y columnata del Patio de los Leones de La Alhambra de Granada*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004.
- Vogt-Göknil, Ulya. *Frühislamische Bogenwände. Ihre Bedeutung zwischen der Antike und dem westlichen Mittelalter*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1982.

Prof. Dr. Francine Giese

SNF-Förderungsprofessur Islamische Kunstgeschichte
Institut für Kunstgeschichte, Universität Zürich, Schweiz
francine.giese@khist.uzh.ch



Resumen: Ser y parecer en la arquitectura hispano-musulmana. Los arcos entrecruzados de la Capilla de Villaviciosa y las arquerías del Patio de los Leones

Francine Giese

Los arcos entrecruzados de la Capilla de Villaviciosa, junto con las arquerías del Patio de los Leones, forman parte de los conjuntos hispano-musulmanes más conocidos. Sus composiciones estructurales sorprenden por estar relacionadas estrechamente, subrayando la persistencia de modelos cordobeses en la arquitectura post-califal. Al mismo tiempo en ellas se observa la tendencia a crear una especie de *Scheinarchitektur* (arquitectura simulada), que es una de las características esenciales de la arquitectura hispano-musulmana, en la cual la construcción y la decoración se desarrollan en direcciones diferentes para acabar en una total desconexión. Esta misma tendencia aún se encuentra en las restauraciones de los siglos XIX y XX. Tal como los arquitectos islámicos, los restauradores de tiempos modernos, encargados de la conservación de la Mezquita cordobesa y la Alhambra, han creado con sus restauraciones intervencionistas un falso histórico en detrimento de la autenticidad de la obra islámica.

Los arcos entrecruzados de la Capilla de Villaviciosa

El primer compartimento de la nave central del oratorio de la gran mezquita de Córdoba, con el cual inició la ampliación de dicho espacio con 12 tramos hacia el sur, llevada a cabo entre 962 y 971 bajo al-Ákama II, da testimonio del espíritu innovador de esta segunda ampliación del oratorio. Actualmente es conocido como Capilla de Villaviciosa, a razón de su cambio de función post-musulmana (fig. 1).

Sus sistemas de apoyo, minuciosamente analizados por Christian Ewert (Ewert 1968) constituyen junto con aquellos del compartimento delante del mihrab, una evolución de las arquerías sobrepuestas del oratorio de la misma mezquita realizada en la segunda mitad del siglo X bajo al-Ákama II, variando aquella estructura de una arquería remontada por otra (arquería con pilares sobre arquería con columnas) introducida en el siglo VIII (fig. 2 y 3).

De un total de seis fachadas de arquerías con las que se esperaba contar en el sur, oeste y este de la Capilla de Villaviciosa sólo tres se conservaron (VSS: la fachada sur del sistema sur de arquerías,

VSN: la fachada norte del sistema sur de arquerías, VOW: la fachada occidental del sistema oriental de arquerías). El orden superior de las tres fachadas muestra varios niveles de enchapado sobrepuesto (I-III), cuya originalidad por lo menos en el caso del nivel III debe cuestionarse. Los arcos entrecruzados se limitan al nivel II, donde parecen solaparse con los arcos de herradura del primer nivel. Para los tres sistemas tiene que reconstruirse la cornisa intermedia, la cual crea una división vertical entre los dos órdenes primarios (tab.1).

	UNTERE ORDNUNG	OBERE ORDNUNG I	OBERE ORDNUNG II	OBERE ORDNUNG III
VSS	3 Fünfpasbogen	3 Hufeisenbogen	2 vollständige/2 halbe Fünfpasbogen	–
VSN	3 Fünfpasbogen	3 Hufeisenbogen	2 vollständige/2 halbe Fünfpasbogen, die inneren Bogen ergeben zusammen mit einem aufgesetzten Dreipass- einen Elfpassbogen	1 Dreizehnpassbogen (Ricardo Velázquez Bosco?)
VOW	3 Fünfpasbogen	3 Hufeisenbogen	2 vollständige/2 halbe Fünfpasbogen	3 fünfpasförmige Blend- bogen (Ricardo Velázquez Bosco?)

Tab. 1. Córdoba, Grosse Moschee, Capilla de Villaviciosa, Systeme sich kreuzender Bogen, Übersicht.

Las arquerías fueron labradas de caliza de color amarillo, presente en toda la Mezquita de Córdoba. Originalmente estaban cubiertos enteramente por una capa de estuco, hoy en parte fracturada, con la cual la caliza se encontraba oculta a la vista. Ahí el revestimiento de escayola no coincide con la construcción de sillares que se encuentra debajo, lo cual queda de manifiesto en los dibujos del aparejo de las fachadas interiores sur y este (VSN, VOW) en su estado anterior a la restauración por Velázquez Bosco, esquemas que publicó Manuel Gómez-Moreno en 1951 (fig. 4 y 5). Por tanto, una estabilización adicional de los sistemas de apoyo mediante ramas de arcos entrecruzadas, tal y como lo sugiere el revestimiento de escayola, no puede ser comprobado del punto de vista estático.

Descubrimiento y reconstrucción de la Capilla de Villaviciosa y de sus arquerías

Aunque las arquerías de la Capilla Villaviciosa que hasta el siglo XIX habían permanecido en parte o completamente ocultas, ya desde 1875 se descubrieron bajo el cargo del obispo fray Zeferino González, asesorado por el arquitecto Rafael de Luque y Lubián y el pintor José Saló (Nieto Cumplido 1998, 272). Hasta 1907 se elaboró bajo Ricardo Velázquez Bosco el correspondiente proyecto de restauración (Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8375), el cual pretendió la reconstrucción completa del revestimiento de escayola, el cual se había perdido en amplias zonas. Basándose en los fragmentos originales conservados, Velázquez Bosco siguió su procedimiento usual empleado desde 1891 en la Mezquita de Córdoba, ajustando los añadidos modernos a los modelos del siglo X, en cuanto a estilo, material de construcción y técnica (Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8375, Memoria, 3). El escultor cordobés Mateo Inurria, íntimo colaborador de

Velázquez Bosco, elaboró los añadidos con talla directa, muy difundida en al-Andalus en el siglo X, de manera que después de la restauración aquí tampoco es posible reconocer una distinción clara entre lo antiguo y lo nuevo. Inevitablemente llegan a la mente las arquerías del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, el cual fue construido durante la segunda época de gobierno de Mu'ammads V (763-793H./1362-1391) y aunque visualmente difieren de las paredes de arquerías en Córdoba, estructuralmente están estrechamente hermanadas con éstas.

Las arquerías del Patio de los Leones

Su estructura presenta paralelismos llamativos con las arquerías cordobesas que acabamos de describir, tal como lo demuestra un dibujo a lápiz custodiado por el archivo de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (fig. 6). El sistema de apoyo del Patio de Leones no termina a la altura de las columnas, sino sigue hasta el arquitrabe de madera. Igual que en Córdoba aquí también los pilares masivos de ladrillo, de aproximadamente 2 m de altura, se apoyan en las columnas esbeltas (Sáez/Rodríguez 2004, 83-106). Esta construcción de apoyos conseguida a base de elementos toscos es recubierta enteramente por una delicada superficie decorativa, la cual es una reproducción bidimensional de los paños de *sebka*, que en la época almohade y nazarí temprano se construían de forma maciza (fig. 7 y 8).

Rafael Contreras Muñoz y la creación de una Scheinarchitektur

Los constantes trabajos de reparación y reconstrucción ocasionaron que actualmente no exista fragmento original alguno en la superficie estucada de las arquerías del patio. (Archivo General de la Administración, (05)001.003 31/4850, Memoria, 5-14). Una parte esencial de este balance negativo recae en José, Rafael y Mariano Contreras, quienes entre 1828 y 1907 fungieron como directores de los trabajos de restauración en la Alhambra, levantando ya en su tiempo controversias (Rodríguez Domingo 1998; Rubio Domene 2010, 83-93). Especialmente la actividad de Rafael Contreras Muñoz (1826-1890), nombrado restaurador-adornista por Isabel II en 1847, dejó huella. Como director de los talleres de restauración Rafael Contreras se encargó durante más de dos décadas de la reconstrucción íntegra de las superficies arquitectónicas, que en algunas áreas se habían perdido por completo (Rodríguez Domingo 1998, 45-47, 127-133).

Respecto a sus intervenciones en el área de los revestimientos estucados en las galerías del Patio de los Leones que se tratan aquí, cuya unidad pretendió restablecer mediante un proyecto elaborado el 6 de diciembre de 1858 (Archivo General de Palacio, 12023/1), le favoreció la técnica de vaciado usada con preferencia en la arquitectura nazarí desde la época de Mu'ammads III. (reg. 1302-1309), la cual permitió producir en serie enchapaduras de escayola ornamentadas, gracias a la llamada madreforma, de la cual se podían obtener un sinfín de formas positivas (Pavón Maldonado 2004, 723; Rubio Domene 2010, 34, 194-218, 226-229). El procedimiento de restauración empleado por Rafael Contreras (Rodríguez Domingo 1998, 110; Rubio Domene 2010, 116) en concordancia con la Ley de protección del patrimonio del 4 de mayo de 1850 (Ordieres Díez 1995, 32) se basa en principios

similares, lo cual permite la multiplicación de los escasos fragmentos originales, que actualmente se pierden en un mar de añadidos modernos imposible de abarcar (Archivo General de Palacio, 10762).

Ser y parecer en la arquitectura hispano-musulmana

En Córdoba Velázquez Bosco dio un paso más que su colega en Granada, pues en la Capilla de Villaviciosa no se conformó con sólo colocar la nueva decoración de escayola al lado de la antigua, restándole así al edificio su valor histórico, sino que sacrificó la cornisa intermedia en el área del sistema este (VOW), que originalmente separaba los dos órdenes primarios en sentido vertical, para dar cabida a su visión de un sistema de arcos superpuestos, casi ingrávito. Incluso parece haber ideado libremente los arcos del nivel III del orden superior que nacen de los pilares de estuco, cuya existencia es imposible de comprobar a través de registros contemporáneos (fig. 9 y 10).

De esta manera, hoy en día no sólo en el Patio de los Leones se está frente a un tipo de *Scheinarchitektur* (arquitectura simulada), sino también en la Capilla de Villaviciosa. Mientras los constructores musulmanes de al-Íakam II y Muġammad V crearon arquerías, en las cuales la construcción tosca de soportes y la decoración delicada en estuco constituyen dos unidades independientes que juntos forman un tejido complejo de arcos, que más bien es simulación que esencia, los restauradores del siglo XIX y de principios del XX los imitaron creando a su vez simulacros de épocas lejanas.

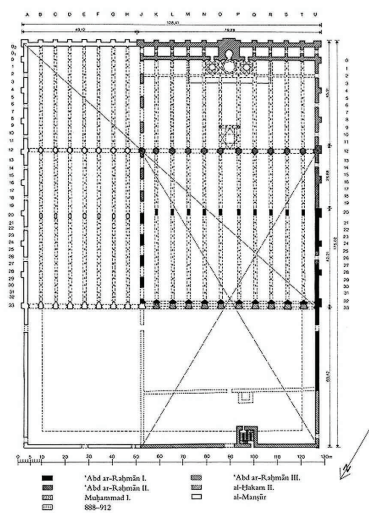


Fig. 1. Mezquita de Córdoba, Planta según Ewert, ca. 785-87/988. De: Ewert et al. 1997, fig. 1.



Fig. 2. Mezquita de Córdoba, Arcadas del oratorio, 833-848. Fotografía: Francine Giese-Vögeli, septiembre 2007.



Fig. 3. Mezquita de Córdoba, Capilla de Villaviciosa, fachada interior sur, ca. 965. Fotografía: Francine Giese-Vögeli, septiembre 2007.

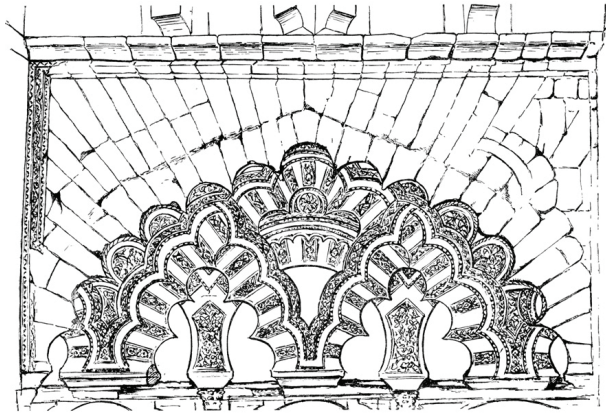


Fig. 4. Mezquita de Córdoba, Capilla de Villaviciosa, dibujo del aparejo de la fachada interior sur, antes de 1907. De: Gómez-Moreno 1951, fig. 150.

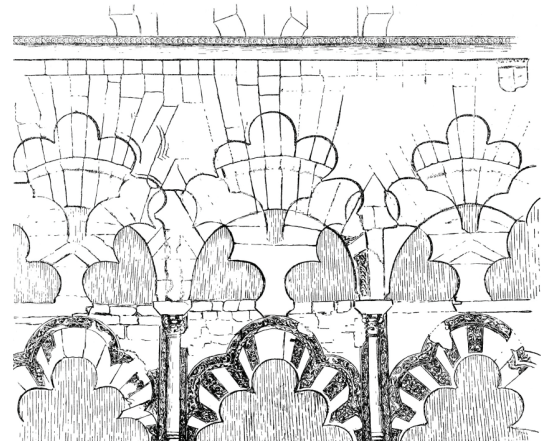


Fig. 5. Mezquita de Córdoba, Capilla de Villaviciosa, dibujo del aparejo de la fachada interior este, antes de 1907. De: Gómez-Moreno 1951, fig. 152.

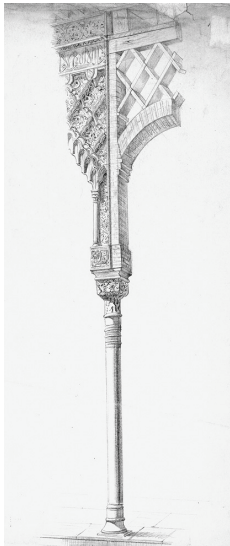


Fig. 6. Alhambra, Patio de los Leones, Estructura de arcadas, dibujo a lápiz, 1362-1391. De: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo-Biblioteca, Anónimo, Carp. 1-1.



Fig. 7. Alhambra, Patio de los Leones, paño de sebka roto en el área del pabellón occidental, estado del 2008. Fotografía: Francine Giese-Vögeli, diciembre 2008.

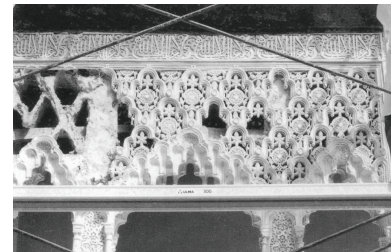


Fig. 8. Alhambra, Arcada en el Patio de los Leones, estado antes de 1998. De: Crónica de la Alhambra 1999, fig. 29b.

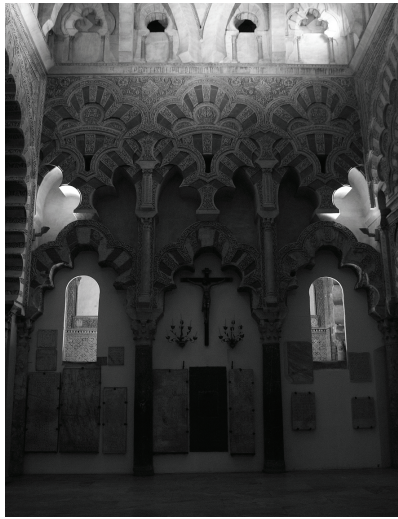


Fig. 9. Mezquita de Córdoba, Capilla de Villaviciosa, fachada interior este, ca. 965. Fotografía: Francine Giese-Vögeli, septiembre 2007.

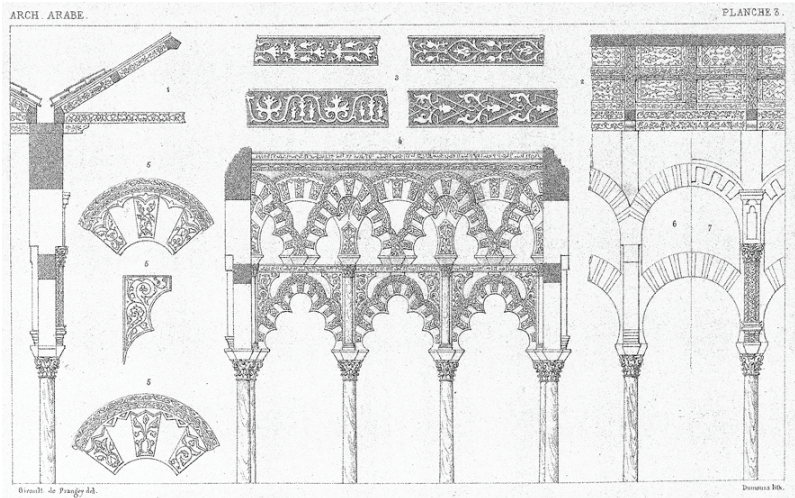


Fig. 10. Mezquita de Córdoba, Capilla de Villaviciosa, fachada interior este, estado ca. 1832/1833. De: Girault de Pangey 1841, figs. 3-4.

Fuentes

- Archivo General de la Administración, (03)005.003 51/11273. *Expediente de obras de reparación en la catedral de Córdoba*, 26. November / 9 de diciembre de 1887.
- Archivo General de la Administración, (05)001.003 31/4850. Leopoldo Torres Balbás, *Proyecto de Reparación de las galerías del patio de los Leones*, Granada, 4 de octubre de 1926.
- Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8044. Rafael Contreras, *Memoria sobre las reformas que deben introducirse en la Alhambra para su posible conservación*, Granada, 20 de noviembre 1875.
- Archivo General de la Administración, (05)001.025 31/8375. Ricardo Velázquez Bosco, *Proyecto de Restauración de la Capilla de Villaviciosa (Bóveda central de los pies de la maqsura) en la Catedral de Córdoba*, Madrid, 28 de noviembre 1907.
- Archivo General de Palacio, 10762. Rafael Contreras, “Relación de los trabajos de restauración de adornos, hechos en el Palacio árabe durante el mes de Septiembre último”, Real Alhambra de Granada, 3 de octubre 1856, en: *Granada. Obras de reparación de la Real Alhambra, 1855*.
- Archivo General de Palacio, 12019. Rafael Contreras, *Restauración de arabescos: Presupuesto para el año de 1857*, Real Alhambra da Granada, 11 de diciembre de 1856.
- Archivo General de Palacio, 12023/1. Rafael Contreras, *Proyecto de restauración de la Alhambra*, Real Alhambra de Granada, 6 de diciembre de 1858.

Bibliografía

- “Crónica de la Alhambra 1997”. *Cuadernos de la Alhambra* 33-34 (1997-1998): 217-257.
- “Crónica de la Alhambra 1998”. *Cuadernos de la Alhambra* 35 (1999): 163-181.
- Ewert, Christian. “Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen. II Die Arkaturen eines offenen Pavillons auf der Alcazaba von Málaga”. *Madridrer Mitteilungen* 7. (1966): 232-253.
- Ewert, Christian. *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen. I Die senkrecht ebenen Systeme sich kreuzender Bögen als Stützkonstruktionen der vier Rippenkuppeln in der ehemaligen Hauptmoschee von Córdoba*. Berlin: Walter de Gruyter, 1968.

- Ewert, Christian. *Islamische Funde in Balaguer und die Aljafería in Zaragoza*. Berlin: Walter de Gruyter, 1971.
- Ewert, Christian. *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen. III Die Aljafería in Zaragoza*. Berlin: Walter de Gruyter, 1978.
- Ewert, Christian y Gudrun Ewert. *Die Malereien in der Moschee der Aljafería in Zaragoza*. Mainz: Philipp von Zabern, 1999.
- Ewert, Christian, Almut von Gladiss, Karl-Heinz Golzio y Jens-Peter Wisshak. *Hispania antiqua. Denkmäler des Islam. Von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*. Mainz: Philipp von Zabern, 1997.
- Fernández-Puertas, Antonio. *The Alhambra I. From the ninth century to Yūsuf I (1354)*. Londres: Saqi Books, 1997.
- Girault de Prangey, Philibert Joseph. *Essai sur l'architecture des arabes et des mores en Espagne, en Sicilie et en Barbarie*. París: Hauser, 1841.
- Gómez Moreno, Manuel. *El Arte árabe Español hasta los Almohades. Arte Mozárabe*. Madrid: Plus Ultra, 1951.
- Marçais, Georges. "Remarques sur l'esthétique musulmane". *Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'occident musulman. Hommage à Georges Marçais*. I. París: Imprimerie officielle du Gouvernement Général de l'Algérie, 1957, 93-104.
- Nieto Cumplido, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Obra Social y Cultural de CajaSur, 1998.
- Ordieres Díez, Isabel. *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1995.
- Pavón Maldonado, Basilio. *Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana. III Palacios*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2004.
- Rodríguez Domingo, José Manuel. *La restauración monumental de la Alhambra. De Real Sitio a monumento nacional (1827-1907)*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 1998.
- Rubio Domene, Ramón. *Yeserías de la Alhambra. Historia, técnica y conservación*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife y Editorial Universidad de Granada, 2010.
- Sáez Pérez, María Paz y José Rodríguez Gordillo. *Estudio constructivo-estructural de la galería y columnata del Patio de los Leones de La Alhambra de Granada*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004.
- Vogt-Göknil, Ulya. *Frühislamische Bogenwände. Ihre Bedeutung zwischen der Antike und dem westlichen Mittelalter*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1982.

Prof. Dr. Francine Giese

SNF-Förderungsprofessur Islamische Kunstgeschichte
Institut für Kunstgeschichte, Universität Zürich, Schweiz
francine.giese@khist.uzh.ch

Alberto Fernández.
El inicio del grabado calcográfico
en Granada

Ana María Pérez Galdeano

El objetivo de este trabajo será el de realizar un análisis crítico de los estudios historiográficos que a lo largo de la historia han proporcionado un conocimiento certero o errado del trabajo calcográfico del platero Alberto Fernández. Con ello se pretende lograr dar respuesta a dos cuestiones. Por un lado, clarificar el nivel de conocimiento que en su época se tuvo de la obra de Fernández, y por otro lado corregir y completar algunas de las afirmaciones que la historiografía había venido vertiendo sobre la producción del platero-grabador. Con todo ello, se pondrá de manifiesto no sólo la dificultad que entraña el conocimiento de este personaje, si no también lo costoso que resulta el correcto análisis de su obra. Trabajo que por supuesto será abordado con más minuciosidad en dos proyectos consecutivos, uno en el que se trabajarán las planchas y estampas de los Descubrimientos del Sacro Monte, y otro en el que se analizarán detenidamente las planchas y estampas de los Libros Plúmbeos.

La introducción del grabado en cobre en Granada no será una realidad hasta finales del siglo XVI, propiciada por la intervención casi insospechada de un maestro platero, Alberto Fernández, cuya participación estuvo determinada, en parte, por la falta de mano especializada y por la necesidad de dar a la estampa los Descubrimientos de las Reliquias y Libros Plúmbeos en las cavernas del Sacro Monte.

Pero ¿en qué consistieron los Descubrimientos del Sacro Monte? Por el año 1595 tuvieron lugar el hallazgo de unas reliquias y objetos martiriales en el monte de Valparaíso, muy cerca de la ciudad de Granada. Espacio que pronto pasó a denominarse como Sacro Monte. Los descubrimientos tuvieron lugar en unas cuevas muy próximas donde fueron hallados unos restos óseos quemados, junto con unas láminas sepulcrales que indicaban el martirio de los primeros cristianos del siglo I d.C. en Granada. Junto con los restos aparecieron unos libros de plomo escritos en árabe que hablaban de las enseñanzas directas de Jesús y de la Virgen a dos hermanos procedentes de la península arábiga y convertidos al cristianismo, Cecilio y Tesifón, autores de los mismos, que planteaban la posible conciliación entre las tres culturas (Zótico Royo 1995; Sánchez Ocaña 2007; Barrios 2011; García-Arenal 2006, 51-78). Todo ello surgía en un clima de crispación tras la rebelión de las Alpujarras (Caro Baroja 2000, 175-176) protagonizadas por los moriscos en 1568 que finalmente se resolvió el 1 de noviembre de 1570 con la deportación de más de 80.000 moriscos al norte de África (Domínguez Ortiz/Vincent 1993, 54-55; García-Arenal/Rodríguez Mediano 2010, 72-73).

Este episodio de los descubrimientos tuvo su prólogo en los objetos encontrados en marzo de 1588, al desmontar la Torre Turpiana. Un antiguo alminar que en época cristiana funcionó como torre

campanario de la antigua mezquita aljama donde provisionalmente se albergó la Iglesia mayor de la ciudad, Santa María de la O. Con el avance de las obras conducentes a la construcción de la nueva Iglesia Catedral, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Encarnación, se vio la necesidad de demoler el antiguo campanario encontrando entre sus restos un pergamino que hacía alusión a Cecilio, primer obispo de Granada, el cual pronosticaba grandes desventuras (García-Arenal/Rodríguez Mediano 2010, 24-31).

Todo aquel complejo entramado produjo un importante debate que implicó a los intelectuales más sobresalientes de la época, a la monarquía y al conjunto del orbe católico, comenzando por Roma. El arzobispo don Pedro de Castro y Quiñones, que por entonces gobernaba la sede granatense, fue un gran defensor de la veracidad de los hallazgos y el gran mecenas que levantó la Colegiata del Sacro Monte, bajo la advocación de San Dionisio de Areopagita, dirigida una triple misión: la custodia de las reliquias que habrían sido enjuiciadas como auténticas en el Sínodo Provincial celebrado en Granada en el año de 1600; la formación en el humanismo cristiano de los jóvenes; y el acrecentamiento de la fe del pueblo por medio la promoción evangelizadora y misionera de la fe católica (Barrios 2006, 17-50).

Para 1642 la controversia generada por los libros de plomo hizo que éstos fueran llevados a Roma tras importantes estudios de expertos. Y que finalmente fueran desacreditados por las autoridades pontificias en 1682. Pese a dicha condena, durante todo el siglo XVII y XVIII fueron numerosos los intentos de los canónigos y defensores de la causa por no admitir la condena de Roma. Todo ello produjo un ambiente de amplias discusiones que fueron denominadas las “guerras cathólicas granatenses”, cuya publicación vio la luz fuera de España en 1706 (Serna Cantoral 1706; Barrios 2008, 347-374; García-Arenal/Rodríguez Mediano 2010, 42-44).

El trabajo calcográfico de Alberto Fernández fue producto del encargo realizado por el arzobispo de Granada don Pedro Vaca de Castro y Quiñones ante la necesidad de recoger de manera documental todos los hallazgos que se iban produciendo, es decir, láminas martiriales y libros de plomo que se iban descubriendo en el Monte de Valparaíso, cuyas estampas debían acompañar a los informes que inicialmente permitirían satisfacer el interés generado en torno a ellos en Roma y en la Corte. Sirvió como aportación documental la propia descripción que realiza Justino Antolínez a propósito de las sesiones sinodales celebradas en la Junta de Calificación de 1600 donde se autentificaron las reliquias encontradas en la Torre Turpiana y los restos óseos y cenizas de los mártires sacromontanos, donde se expresa la necesidad de emplear ciertas estampas como apoyo visual. La reproductibilidad que permitía el grabado facilitó el trabajo y estudio de las láminas y libros de plomo encontrados sin necesidad de que las piezas salieran de Granada. Este hecho propiciará la apertura de cobres realizados con una gran meticulosidad en su representación.

El primer inconveniente que presentaban las xilografías que acompañaban a las primeras informaciones impresas, desde el punto de vista estético, era su poca adecuación a lo real. Y ello derivado, como consecuencia de la propia técnica, de la singularidad sin matices del lineamento. Ya que el taco, grabado en relieve, no permitía obtener en el papel una gama de grises, ni siquiera conseguir la perfección y el detalle por medio de la trabazón de un juego de líneas. De ahí que el grabado en hueco, o grabado calcográfico irrumpiera con fuerza en Granada en el contexto de los

descubrimientos; primero de mano de un sencillo platero, artesano del metal, como Alberto Fernández, y después, a través del trabajo de experimentados grabadores llegados desde fuera de la Península, como Francisco y Bernardo Heylan, quienes introducirán en Andalucía el complicado arte del grabado a buril, con unas posibilidades estéticas, encuadradas dentro del manierismo tardoflamenco, que permitirían alcanzar mejor el naturalismo propio del barroco.

Problemática biográfica de su persona

Lamentablemente la historiografía (Gómez-Moreno Martínez 1900, 9; Izquierdo 1974, 27; Moreno Garrido 1976, 53) sigue sin tener constancia documental, como partidas de bautismo, matrimonio, defunción o contratos de trabajo, que proporcionen un conocimiento cierto sobre la biografía de Alberto Fernández. Por el momento, sólo es posible acercarse al acontecer histórico de su persona gracias a la actividad profesional por él desarrollada, e incluso como se verá ésta cuenta con muchas limitaciones. Realizaremos nuestra aproximación a partir de la reflexión y el análisis de la obra que al platero-grabador le ha sido atribuida a lo largo del tiempo, bien por el aporte de alguna fuente documental inédita, como cartas de pago, bien por el cotejo estilístico que se ha podido realizar del conjunto de su obra atribuida. Y es preciso señalar que este marco de referencia, que por el momento está exclusivamente ligado a su obra, se encuentra cronológicamente acotado en un periodo de producción que abarca los años de 1595 hasta 1610. Espacio de tiempo que coincide con un hecho histórico de una gran importancia para Granada, como fueron los hallazgos de las reliquias del Sacro Monte. En definitiva, tan sólo contamos con unos escasos quince años de producción del platero para poder conocer el conjunto de su obra y a través de ella poder acercarnos ligeramente a su persona.

De este maestro de la platería desconocemos por completo su procedencia. Si fue oriundo de la ciudad de Granada o llegó a ésta proveniente de otro punto de la Península, resulta todo un misterio para nosotros aún sin aclarar ante la falta de todo tipo de testimonio documental. Ni siquiera ha sido posible conocer su trayectoria profesional como platero por medio del conocimiento de su producción en el arte de la platería producido en Granada, como hubiese cabido esperar. Ello no ha sido por falta de esfuerzos, ya que se ha realizado un importante vaciado documental en numerosos archivos de carácter local y nacional, sin que por el momento haya dado resultados positivos. En el afán por encontrar algún tipo de vinculación profesional con la diócesis de Granada, se han buscado referencias de los plateros que trabajaron para la Catedral sin que entre ellos apareciera mencionado en ningún momento Alberto Fernández. Así citamos el trabajo de Juan de Rueda, al cual se le pagaron “[...]doscientos reales [...] de la plata y hechura de un sello con un maçeta que hizo para el seruiçio de la Sancta Yglesia con la Salutación que le mostró librança original fechada en XXIX de agosto de 1587 con carta de pago” (Archivo de la Catedral de Granada, Libro de Cuentas de Fábrica, Legajo 163, colección facticia sin foliar). Como también se menciona el relicario de plata elaborado por un tal Hernando Ortiz de coste “[...] treçe myll y quatro çientos y se/senta y quatro maravedís que pago a Hernando Ortiz platero por raçón de la plata y e/chura de un relicario para la toca de nuestra señora mos/tró librança original su fecha a beinte y tres de agosto del dicho año [1602]” (Archivo de la Catedral de Granada, Libro de Cuentas de Fábrica, Legajo 164, colección facticia sin foliar). Se

procedió al vaciado documental del Archivo de Protocolos Notariales de Granada, en el que no se obtuvieron los resultados esperados, como por ejemplo el hallazgo de algún tipo de contrato. Y se procedió a la realización de búsquedas en el Archivo Histórico Municipal de la ciudad de Granada con el fin de poder encontrar alguna información relacionada con su profesión en el arte de la platería, pero finalmente no se llegó a encontrar nada referente a su persona.

Por tanto, desconocemos por completo su fecha y lugar de nacimiento. Quiénes fueron sus padres y si tuvo o no hermanos. Si contrajo matrimonio, con quién y si tuvo descendencia. Lagunas muy importantes que se tratarán de solventar con la realización de nuevas investigaciones.

De profesión era platero, tal y como se menciona en una de las cartas de pago encontrada, donde se le hace una descarga a Fernández de cincuenta y cuatro mil ochocientos y ocho maravedís por las estampas y cobres que abrió para el Sacro Monte (Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, folio 6v.) . Ésta será la única vez que se mencione la actividad desarrollada por Fernández en la documentación de la época, sin embargo no ha sido posible vincular dicho oficio dentro del gremio de plateros de san Eloy de Granada, tal y como regían las Ordenanzas del mismo, debido al desconocimiento del paradero del libro de aprobaciones del Cabildo de la Hermandad, donde se registraba el nombre y la marca de todos los plateros examinados que podían abrir taller y tienda en Granada. Pero si resulta todo un misterio su actuación como profesional de la platería, no lo es menos su trabajo como grabador. Todo indica que las circunstancias históricas sobrevenidas, como fue el descubrimiento de las reliquias del Sacro Monte, le hicieron adentrarse en el campo del grabado de láminas finas. La expresión “grabador de láminas finas” aparece mencionada en numerosos documentos de esta época para hacer referencia a la persona que graba planchas de cobre. Pero es cierto que en esa misma documentación en ningún momento se empleará dicho término para designar la actividad profesional de Fernández. Sin embargo, a pesar de esta realidad la historia va a mantener que Alberto Fernández será el primer platero en realizar una incursión en el arte del grabado de láminas finas en Granada (Gómez-Moreno Martínez 1900, 9; Izquierdo 1974, 27; Moreno Garrido 1976, 53).

Debemos pensar pues, que Alberto Fernández debió tener una formación de platero convencional, conforme a las prácticas previstas en las Ordenanzas del gremio de plateros. Ordenanzas que establecían los derechos y obligaciones a las que se comprometían tanto el maestro como el aprendiz, recogiendo en ellas los aspectos fundamentales de dicho arte que el joven aprendiz debería conocer. Formación en el arte de la platería que finalmente concluiría con el examen al que tenía que someterse el aprendiz según la forma prevista por el propio gremio. De dichas Ordenanzas granadinas sólo conocemos un ejemplar manuscrito e inédito del siglo XVIII, que fue extendido en Real Cédula por Felipe V el 19 de Febrero de 1735, donde a través de 45 capítulos se regula todo lo concerniente al oficio de platero, como formación, apertura de taller, et cetera, así como el funcionamiento de los cargos dentro de la Cofradía de san Eloy de Granada y la renovación de los mismos entre otras cuestiones (Biblioteca Nacional de España, Mss/7554, Real Cédula, manuscrito, folios 68).

Por tanto debemos pensar en Alberto Fernández como un maestro platero perfectamente formado, buen dibujante y como señala Bertos Herrera familiarizado “[...] con el modelado en su

corporeidad y con los propios principios de la arquitectura por las claras interrelaciones existentes entre aquella y las obras de arte de orfebrería” (citado por: Bertos Herrera 1991, 105), es decir, alguien que reunía las capacidades necesarias para poder practicar labores de grabado calcográfico. Se podría especular con la idea de que Fernández hubiera podido ser un ajustado miembro de la Cofradía de san Eloy, contribuyente del propio gremio. Sin embargo, la falta del libro de aprobaciones del Cabildo de la Hermandad —que ya se ha mencionado—, complica incluso el hecho de saber si llegó a formar parte de dicha Cofradía, o si llegó a ejercer algún cargo dentro de la misma. El mero planteamiento de esta hipótesis se debe al trabajo que realizó Fernández como grabador para el Sacro Monte, trabajo que exigiría la intervención de alguien cualificado, cuanto menos con una reputación dentro de su profesión. Debido a la temática tan delicada que Fernández tendría que trasladar al cobre nos lleva a pensar que la elección del platero, por parte del Arzobispo de Granada don Pedro de Castro, tendría que ser consecuente con una participación de Fernández en la jerarquía del gremio de plateros, pues no se iba a escoger para tal ocupación a un platero que no estuviese perfectamente examinado y en orden con el gremio de plateros de Granada, o que al menos fuera un maestro de prestigio en su arte. Sin embargo, la imposibilidad de encontrar alguna otra mención hacia su obra en el arte de la platería genera cuanto menos frustración hacia el conocimiento del personaje.

No obstante, es necesario señalar otra hipótesis que podría explicar esta carencia casi absoluta de documentación acerca del platero. Este supuesto entraría en conexión con la trama urdida por los moriscos granadinos en el Sacro Monte de Granada que dio origen al descubrimientos de las reliquias y los libros plúmbeos, y es la que nos llevaría a pensar en la posibilidad de que Alberto Fernández tuviese una procedencia morisca, de ahí que el platero mostrara amplias capacidades para abrir en la plancha de cobre los caracteres árabes de los libros plúmbeos, y que su nombre no fuera más que un alias para ocultar su verdadera identidad. Sin embargo, esta teoría está aún por demostrar.

Reconsideración de su obra

Las primeras noticias encontradas acerca del trabajo realizado por Alberto Fernández proceden casi del mismo tiempo en el que se abrieron las planchas de cobre. Matrices y estampas que hasta el siglo XX no han sido atribuidas al platero, ya que en ningún momento la literatura histórica realizó vinculación alguna del artesano con dicha obra. Es más, la historiografía que posteriormente trabajó la figura de Alberto Fernández no tuvo en cuenta la rica información que se podía extraer de dichas fuentes históricas.

La primera vez que encontramos mencionadas las estampas realizadas por el maestro platero —pero insistimos sin que dichas obras fueran vinculadas a su autor— es en la descripción que de ellas hace Justino Antolínez en el manuscrito de la *Historia Eclesiástica de Granada*, que escribió en torno a 1610 y que quedó depositado en el Archivo de la Abadía del Sacro Monte a la espera de ser publicado. Para este trabajo se han consultado tres ejemplares manuscritos conservados; el autógrafo de Antolínez depositado en el Museo de la Abadía del Sacro Monte, el cual se encontraba preparado para la edición pero falto de la tercera parte que trata sobre los libros plúmbeos, mutilación que pudo ser consecuencia de la censura a la que fue sometida la obra; un segundo ejemplar hológrafo

(Biblioteca del Hospital Real de Granada, caja MS-1-049 [Olim. BHR/Caja B-032]), obra completa sobre la que hemos realizado nuestra investigación; y un tercer manuscrito cuya copia fue realizada en el siglo XVII (Biblioteca del Hospital Real de Granada, caja MS-2-044 [Olim. BHR/Caja C-073]).

En la tercera parte de la obra de Antolínez se recogía el transcurso de las jornadas del Sínodo que se celebró en el año 1600 en Granada con el cometido de calificar la autenticidad de las Reliquias encontradas en el monte Valparaíso. En la descripción que Antolínez realiza de la sala y de los objetos que se iban a evaluar, donde se menciona la presencia de un libro de estampas “[...] del monte, cavernas, láminas y piedras, para que, si no se acordassen bien de lo que avian visto en el sagrado monte, lo viessen en ellas” (Biblioteca del Hospital Real de Granada, caja MS-1-049, folio 355v.). Esta mención directa de las estampas tiene una gran importancia en el estudio de la historia del grabado granadino por varios motivos. En primer lugar será el primer indicio historiográfico seguro que permitiría realizar una datación aproximada de la apertura y publicación de las estampas abiertas por Alberto Fernández, que se circunscribe al año 1600, en caso de no conocer otro tipo de documentación que las contextualizara cronológicamente. Todo ello a pesar de que en ese contexto no existía una vinculación de autoría de Alberto Fernández con dicho proyecto. En segundo lugar, la descripción que realiza Antolínez sobre las estampas evidencia el propósito para el que dichos grabados fueron abiertos que fue el de servir de apoyo visual, con finalidad documental y carácter objetivo, en las disquisiciones realizadas durante el proceso de calificación. Cenáculo que fue retratado en la estampa de Francisco Heylan, *Junta de Calificación de las Reliquias: Sínodo Provincial* (fig. 1), cuya iconografía retrata fielmente la descripción literaria del hecho histórico. Escena donde se puede observar no sólo la riqueza de los brocados que recubrían la estancia, sino que además encontramos el cuaderno de estampas de Alberto Fernández en el centro de la mesa junto a las Reliquias, tal y como menciona el manuscrito de Antolínez.

Otro de los grandes cronistas de la época, como fue Francisco Bermúdez de Pedraza, evita mencionar la presencia de dichas estampas en dos obras que se pueden considerar importantes para entender los acontecimientos de los descubrimientos del Sacro Monte. En primer lugar Bermúdez de Pedraza publica *Antigüedad y excelencias de Granada*, impresa en 1608, y en segundo lugar se publica la *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad y religion catolica de Granada*, publicada en 1638. En estas obras, a pesar de que se recoge y describe el concilio en el que se certificaron las reliquias, se rehuye de la mera descripción de lo anecdótico, de modo que Bermúdez

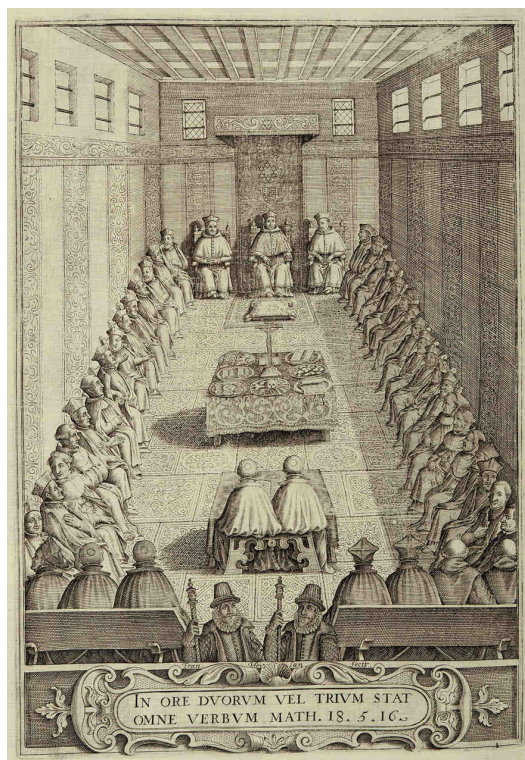


Fig. 1. Francisco Heylan. *Junta de Calificación de las Reliquias: Sínodo Provincial*. Grabado en hueco, buril sobre cobre, [1612-1613]. Huella 282 x 195 mm. Estampa suelta. [Granada: s.n., 1612-1613]. © Archivo de la Abadía del Sacro Monte de Granada. [AASM. Inv. 765].

de Pedraza no menciona la participación del libro de estampas como uno de los objetos que sirvieron de prueba en el citado juicio eclesiástico. Una posible respuesta a esta incertidumbre podría ser que con ello evitara problemas con las autoridades que debían juzgar la benevolencia de su obra, a la hora de conseguir las licencias y aprobaciones para su impresión. Lo mismo ocurre en los *Anales de Granada* de Henríquez de Jorquera (Henríquez de Jorquera 1987, 521-533), quien no sólo omite la presencia de las estampas de Fernández en el Sínodo granatense, sino que además siendo más escrupuloso en la descripción de los hechos que sus antecesores, prescinde directamente de mencionar todos los acontecimientos sucedidos entre 1595 y 1602 inclusive; siguiendo el autor una de las cláusulas dictadas por Roma en el breve *Dudum cum ex tuae Fraternalitatis*, emitido el 1 de julio de 1598 (Martínez Medina 2000, 635), en el que además de aprobar la celebración de la calificación de las reliquias, se hacía extensiva la prohibición de seguir trabajando con los libros plúmbeos y mucho menos publicar algo referente a ellos o su contenido. Es evidente que Henríquez de Jorquera llevó estas exigencias hasta el extremo al no llegar a mencionar nada referente sobre los descubrimientos.

Tendremos que esperar hasta la cuarta década del siglo XVII para volver a encontrar alguna mención de las estampas de Alberto Fernández. La obra de Adán Centurión, *Información para la Historia del Sacro Monte*, impresa en 1632, señalará la presencia del cuaderno de estampas de Alberto Fernández en el Sínodo granatense, sin aportar nada nuevo. En su relato Centurión no establece ninguna relación entre el platero-grabador y las estampas citadas, tal y como había venido sucediendo con anterioridad. Y es que debemos saber que el Marqués de Estepa, quien fuera el defensor de los libros de plomo ante la Corte española, realizó el mismo tipo de descripción que Justino Antolínez. Esto nos lleva a pensar que el Marqués debió consultar la tercera parte del manuscrito de Antolínez en el propio Archivo del Sacro Monte, lugar donde se encontraba depositada la obra a la espera de que su autor —por entonces obispo de Tortosa— recibiera las licencias correspondientes para poder imprimirla, cosa que nunca llegó, ya que algunas fuentes han revelado que Centurión estuvo trabajando en el archivo de la Abadía cuando realizaba la traducción de los libros plúmbeos (Hagerty 1980, 45-47). Ésta sería la última fuente histórica del siglo XVII en la que se encuentren mencionadas las estampas del platero.

Posteriormente, avanzado el siglo XVIII un canónigo del Sacro Monte, Diego Nicolás Heredia Barnuevo, será el encargado de nombrar nuevamente el libro de estampas de Alberto Fernández. Lo hará en la extensa biografía que realizó para ensalzar la figura del fundador de la Colegiata del Sacro Monte, el arzobispo Don Pedro Vaca de Castro y Quiñones, cuya obra se titulaba *Mystico ramillete historico, chronologyco, panegyrico...*, impreso en 1741. La descripción que Heredia Barnuevo hace de la sala donde se celebró el Sínodo Provincial dice que: “En medio de la sala estaba un bufete grande con una costosa sobremesa de brocado [...] y un libro con las estampas de los sitios del Monte, cavernas y hornos de él y de la Torre Turpiana, por si fuere menester reparar alguna particularidad” (Heredia Barnuevo 1741, 77).

La aportación de Heredia Barnuevo no resultaría interesante si no fuese porque entre las estampas mencionadas por el canónigo, cita la existencia del grabado de la Torre Turpiana. Estampa que no formaba parte del conjunto de matrices que fueron abiertas por Alberto Fernández para la fecha del Sínodo, y que por tanto no era posible que estuviera presente en el cuaderno señalado. Dicha

estampa fue abierta en el cobre por Francisco Heylan, unos trece años más tarde de la celebración del Sínodo Provincial, es decir, resultaría bastante improbable, por no decir imposible que el grabado de la Torre Turpiana estuviese incluido dentro del conjunto de grabados presentado en dicho evento.

El hecho de que Heredia Barnuevo incluyese esa estampa en la descripción que hace de los objetos que formaron parte de la Calificación, pudo haber sido consecuencia del extenso material que quedó depositado en el archivo de la Abadía del Sacro Monte tras finalizar el proceso abierto por la Santa Sede sobre la autenticidad de los libros plúmbeos que finalizó con el traslado de los libros a Roma en 1642 y su posterior condena como falsarios en 1682. Pues bien, a la numerosa documentación generada desde el descubrimiento de las reliquias hasta el intento por conservar los libros plúmbeos en la Abadía, se unió un ingente número de estampas que fueron depositadas por quien en su momento fue el primer Abad del Sacro Monte, Justino Antolínez. Más de 46.500 estampas realizadas por el flamenco Francisco Heylan, que el Licenciado Antolínez proporcionó perfectamente estampadas para servir de ilustración a su *Historia Eclesiástica de Granada*, obra que como ya se ha indicado, quedó manuscrita a causa de la censura que generaba haber tocado el contenido de los libros plúmbeos en la tercera parte de la obra. Sin licencia ni privilegio de publicación el manuscrito quedó almacenado junto con sus estampas y el papel para la impresión de la obra en el archivo sin más, a la espera de su ansiada publicación. Tras la muerte de Justino Antolínez, el 7 de septiembre de 1637, las estampas de Francisco Heylan se empezaron a dispersar al ser adjuntadas en numerosas impresos con los que se trataba de defender la causa de los libros plúmbeos. Incluso para acompañar algunas de estas informaciones se encuadernaron estampas de Heylan y Alberto Fernández formando colecciones facticias que durante un tiempo complicaron bastante la datación de las mismas. Lo más probable es que Heredia Barnuevo conociera alguno de estos misceláneos y especulase, que el ejemplar insinuado por Antolínez fuese alguno de ellos. De ahí que se describa en el *Mystico Ramillete* la citada estampa de la Torre Turpiana como parte del conjunto expuesto durante la Calificación.

Ésta será la última noticia histórica donde se mencione la obra grabada de Alberto Fernández. Posteriormente, otros trabajos más modernos citarán por primera vez el nombre y apellido del maestro platero atribuyéndole al mismo la realización de las primeras planchas de cobre que recogieron los acontecimientos de los descubrimientos del Sacro Monte.

Fue Manuel Gómez-Moreno y Martínez, quien ofreció a principios del siglo XX, en su artículo “El arte de grabar en Granada” (Gómez-Moreno Martínez 1900, 8) los primeros datos documentados relativos al trabajo del platero y la incursión de éste en el arte del grabado, atribuyéndole la autoría de los primeros cobres que inauguraron el grabado calcográfico en Granada.

Es probable, que la motivación del artículo de Gómez-Moreno Martínez fuese la de continuar el trabajo empezado años atrás por su padre don Manuel Gómez-Moreno González tras el hallazgo de las planchas y estampas en el depósito del Museo Arqueológico de Granada. En 1869 el erudito granadino Manuel Gómez-Moreno González actuaba como Secretario en la Comisión de Monumentos de Granada (Gómez-Moreno 1995, 9-20), cuando se estaba procediendo a realizar el inventario de bienes históricos y artísticos de la ciudad, entre los que se incluían los fondos conservados en el Museo Arqueológico de Granada. Fue en el archivo de este Museo donde se halló un número importante de piezas de cobre procedentes —según constaba en la documentación— de la causa que

en 1774 enjuició al canónigo Juan Flores a propósito de las falsificaciones de la Alcazaba (Archivo Histórico Provincial de Granada. Comisión de Monumentos. Caja 1836, pieza 6, sin foliar). Esas planchas fueron entonces inventariadas (Archivo Histórico Provincial de Granada. Comisión de Monumentos. Caja 1841, pieza 55, año 1869, sin foliar) y vueltas a mencionar por Gómez-Moreno Martínez en las actas de la Comisión de Monumentos de 1901 (Archivo del Museo Arqueológico Provincial de Granada. Acta de la Comisión de Monumentos, 1901-1920, manuscrito, copia del original, sin foliar). Para entonces, el artículo “El Arte de grabar en Granada” ya se había publicado en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* de 1900. En él, Gómez-Moreno Martínez indicaba la implicación del maestro platero en los asuntos del Sacro Monte, atribuyéndole la autoría de las planchas abiertas para satisfacer los encargos del Arzobispo don Pedro de Castro. Y añadía, a propósito de la estética que presentaban algunas de esas estampas, que éstas le hacían suponer el empleo por parte del platero de estampas flamencas, que Fernández habría utilizado como modelos de referencia a imitar (Gómez-Moreno Martínez 1900, 9). Análisis que mantendrían posteriormente otros estudiosos del tema como Izquierdo y Moreno Garrido (Izquierdo 1974, 27; Moreno Garrido 1976, 53). Es natural pensar que ante la falta de una tradición calcográfica en Granada, los modelos iconográficos a seguir hubieran tenido que ser proporcionados por estampas extranjeras que por entonces circulaban entre los artistas peninsulares.

Gómez-Moreno Martínez realizó la primera propuesta cronológica sobre la producción calcográfica de Alberto Fernández, periodo que situó entre los años de 1595 y 1610; establecido gracias a la aportación de una serie de documentos procedentes del Archivo de Diezmos del Arzobispado de Granada, en los que aparecía una serie de pagos realizados al platero que lo relacionaba directamente con los acontecimientos del Sacro Monte, así como a través del análisis estilístico realizado a las obras que él mismo había ido atribuyendo al platero-grabador. Sin embargo, se debe señalar que los documentos que se citaban en la publicación de 1900 no pudieron ser consultados con posterioridad. Moreno Garrido indicaba, que por más que se había hecho el intento de búsqueda de los documentos mencionados por Gómez-Moreno Martínez en el archivo pertinente, no pudieron ser encontrados debido a la nueva ordenación que había sufrido el archivo tras su traslado a la sede del Seminario, que provocó el cambio en la nomenclatura de las series documentales, así como evidenciaba las pérdidas sufridas tras el incendio del Palacio Arzobispal producido el dos de enero de 1983 (Moreno Garrido 1976, 54).

A esta importante información le acompañaba una relación de estampas atribuidas al platero en la que se recogían un total de 13 conjuntos de piezas entre planchas y estampas, teniendo en cuenta que el arqueólogo no desglosó el número de cobres existentes sobre los traslados de los libros plúmbeos y láminas martiriales, sino que éstos fueron nombrados de manera conjunta formando una unidad:

De toda esta obra de Alberto Fernández se conservan las planchas mismas en los archivos del Sacro Monte y Comisión de Monumentos, y además dos colecciones de pruebas, únicas que conozco, en el primero. Las más importantes y que diseñó Ambrosio de Vico, son cuatro, mayores de doble pliego y formando tres estampas, cuyos rótulos dicen: “Plataforma de la ciudad de Granada hasta el

Monte Sacro de Valparaíso”, “Descripción del Monte Sacro de Valparaiso”, “Descripcion de las cavernas del Monte Sacro de Granada, en las cuales se hallaron las reliquias y libros de los santos”. Son perspectivas caballeras, de alto interés local, sobre todo la primera; la última es de doble tamaño, ocupa dos planchas y su gran cartel explicativo está decorado con niños, festones, máscaras y sellos. De menos valor artístico son las reproducciones de los plomos martiriales latinos y de los libros árabes, en su tamaño natural, y algunos de los últimos ampliados, cuyo número es bien grande. Por el estilo de estas obras seguras de Alberto Fernández, se descubren otras con certidumbre que son: Gran plancha con los sellos de los libros plúmbeos y precioso cartel con festones, angelitos, el escudo arzobispal y figuras de San Cecilio y San Tesiphon. Está en la Comisión de Monumentos. Otra complemento de la anterior, con este letrero. “Sigillos con que estan sellados al principio y al fin los libros del Sacro Monte” Otra con dos piedras horadadas que contenían los libros referidos. Está en la Comisión. Es tamaño en folio con orla de los doce santos del Monte, en medio su martirio y un rótulo que empieza: “Este es el sagrado Monte llamado Illipulitano, questa certa de la ciudad de Granada”, etc. Se incluyó en el “Místico ramillete” por Heredia Barnuevo, y la plancha existe en el Monte. Portada de los “Discursos de la certidumbre de las reliquias”, por López Madera, impresos en 1601: contiene imágenes de cuatro santos en hornacinas y el escudo del Inquisidor general; en folio. “San Hyacinto”, buena estampa al frente de un sermón dicho a honor suyo en 1595. Oración del huerto, pequeña; en la portada de la “Summa spiritual”, por Sánchez Miñarro, impresa en 1610. Algunos escudos y portadas de poca monta. [...] (Gómez-Moreno Martínez 1900, 8-9; citada por: Moreno Garrido 1976, 54, nota 3).

El estudioso realizaría en su aportación una observación muy interesante acerca de las planchas del Sacro Monte, fundamental para el conocimiento de la historia del grabado granadino, la cual ha pasado casi inadvertida. Se refiere a la colaboración del Maestro Mayor de las obras de la Catedral, Ambrosio de Vico, en el diseño de las cuatro planchas mayores, es decir, las que contienen las descripciones de la ciudad de Granada, monte y cavernas y que fueron abiertas por Alberto Fernández en el cobre. Aunque tampoco se puede descartar la participación de Vico en el dibujo de otros objetos abiertos al cobre por Fernández. Hipótesis que desde este momento establezco, ya que por entonces el arquitecto realizaba las funciones de veeduría de las obras de la archidiócesis granadina y fue el encargado de supervisar todas las intervenciones realizadas en las cuevas que progresivamente se iban descubriendo y de describirlas realizando para ello el traslado perfecto de las piezas encontradas, incluido su tamaño, como indica la descarga de cincuenta ducados que le extendieron el 21 de octubre de 1596 “*que se auia ocupado en las descripciones del monte Valparaiso y sus Reliquias y cauernas e otras cosas tocantes a ellas*” (Archivo Abadía del Sacro Monte, Legajo 268, pieza 28, folio 8v.; *Proceso de Calificación de las Reliquias*, colección documental, [1595-1600], folios 437r.-437v.).

Después de la publicación de Gómez-Moreno Martínez se produjo un largo silencio sobre el tema. Tendremos que esperar más de setenta años para volver a encontrar mencionadas las obras del maestro platero, aunque estos trabajos no aportarán demasiadas novedades. Francisco Izquierdo, preocupado por los temas de la imprenta y el grabado granadino desde sus comienzos, publicará sus investigaciones con el título de los *Grabadores granadinos* (Izquierdo 1974). Sin embargo, esta obra

no presentaba nuevas aportaciones documentales, respecto a la vida y obra de Alberto Fernández, de lo que ya había publicado con anterioridad el arqueólogo granadino. El catálogo de estampas de Alberto Fernández que Izquierdo propone, recoge sucintamente el elenco de planchas y grabados presentado por Gómez Moreno:

[...] Los hallazgos del Sacromonte comenzaron en marzo de 1595 y un mes después tenemos al platero Fernández abriendo las láminas con la descripción gráfica del Monte, de las cavernas, de las reliquias y de los libros plúmbeos que se encontraron en el lugar. Naturalmente, estas planchas estaban destinadas a la estampación, con objeto de divulgar fielmente el hecho. Desde abril de 1595 hasta mediados de 1604, nuestro Alberto Fernández sigue celando láminas relacionadas con la invención de las reliquias sacromontanas. [...] Aparte las cuatro estampas relacionadas en “El arte de grabar en Granada”, debidas al dibujo, como hemos dicho, del Maestro Mayor de la Catedral, G.M., inserta una nómina de estampas a las que con toda seguridad se le puede aplicar la paternidad del maestro Fernández. [...] Sin embargo, habría que matizar esta opinión. Por ejemplo, entre las láminas realizadas con diseño ajeno y las que, suponemos, dibujó el mismo Alberto Fernández, existe una notable diferencia artística, tanto que induce a pensar en que fueran dos burilistas distintos. Es la disparidad existente entre un “San Hyacinto”, publicado en un sermón de 1595, y la estampa en folio cuyo texto comienza “Este es el sagrado Monte llamado Illipulitano”, incluida en “El Místico ramillete”, de Heredia Barnuevo. No sólo chocan el vario estilo, sino la dispar precisión del trazo y técnica. Mas, en la última estampa [Portada arquitectónica con los mártires del Sacro Monte, rodeando la escena de su martirio], y en ella misma, se notan dos maneras [...] Parece como si las figuras hubieran sido copiadas de otra estampa y el paisaje fuese original del autor. Es posible que con el maestro colaborasen otros artistas o discípulos, que ya anotábamos antes, lo que justificaría las distinciones (Izquierdo 1974, 27-28).

Es posible que la verdadera aportación con la que Francisco Izquierdo contribuye, se encuentre en la nueva propuesta cronológica que realiza de la producción del maestro platero, datación que el investigador establece entre 1595 y 1604. Para establecer este periodo, el investigador basará su teoría en el análisis exclusivo de los famosos documentos del Archivo de Diezmos publicados por Gómez-Moreno (Gómez-Moreno Martínez 1900, 8), sin tener en cuenta un estudio crítico de las estampas, planchas y portadas publicadas con posterioridad a los descubrimientos del Sacro Monte y que fueron atribuidas por el erudito al platero-grabador. Izquierdo será el primero en pronunciarse acerca del papel que jugó Alberto Fernández en los comienzos del grabado calcográfico granadino. Señaló que la intervención del platero estuvo determinada mayoritariamente por el encargo del Arzobispo don Pedro de Castro, la cual tuvo como objeto la divulgación fiel del hecho de los descubrimientos. Esta postura será mantenida por Moreno Garrido (Moreno Garrido 1976, 53), quien finalmente empleará el término de “urgencia” para calificar la actuación del platero en la apertura de los cobres del Sacro Monte.

Izquierdo realizará una serie de observaciones sobre algunas de las estampas que inicialmente fueron atribuidas por Gómez-Moreno Martínez, y que pondrían en serias dudas dicha adjudicación. Estas objeciones atañen concretamente a dos estampas: el grabado de *San Hyacinto* (Jiménez 1595,

portada), y la estampa que contiene la *Portada arquitectónica: Los mártires del Sacro Monte y la escena de su suplicio* (fig. 2). En esos dos grabados Izquierdo observa dos maneras muy distintas de trabajar el metal: “[...]dispar precisión del trazo y técnica” (Izquierdo 1974, 28). Aspectos señalados por el investigador que tendrán una gran importancia para el análisis del grabado en sí mismo, ya que Izquierdo considerará las características del grabado abierto por Fernández desde un punto de vista técnico y no estético como hiciera su antecesor.



Fig. 2. Alberto Fernández. *Portada arquitectónica: Los mártires del Sacro Monte y la escena de su suplicio*. Grabado en hueco, buril sobre cobre, 1º estado, [1610]. Huella 300 x 222 mm. En: Colección de Estampas. [Colección de láminas alusivas a los libros de plomo y reliquias del Sacro Monte de Granada]. [Granada: s.n., sa.]. © Biblioteca Hospital Real de Granada. [BHR. A-023-122(11)].

Pero debemos añadir, que en su análisis Izquierdo fue un poco más allá al examinar pormenorizadamente una de esas dos estampas, en concreto la *Portada arquitectónica: Los mártires del Sacro Monte y la escena de su suplicio*, en la que el investigador observó diferencias técnicas en la configuración final de la estampa, en la que “es posible que con el maestro colaborasen otros artistas o discípulos, que ya anotábamos antes, lo que justificaría las distinciones” (Izquierdo 1974, 28). El estudioso no iría del todo mal encaminado al emitir su juicio, que estuvo tan sólo falto del conocimiento de un aspecto que sería de gran relevancia para entender en su totalidad la hipótesis planteada por el granadino. Izquierdo presenta la posible actuación de al menos otro grabador en la realización de la plancha de Alberto Fernández, refiriéndose a la matriz de dicha portada abierta en el siglo XVII (fig. 3). Cuestión que desde ahora podemos avanzar fue del todo improbable. Sin embargo, sí cabría plantear otra hipótesis que finalmente se ha podido certificar; es la que propone que la plancha de la *Portada arquitectónica: Los mártires del Sacro Monte y la escena de su suplicio* fue objeto de una

retalla en el siglo XVIII (fig. 4). Retalla con la que se incorporó la iconografía de la Inmaculada Concepción en el centro de la plancha. Además de avivar algunas líneas de la talla que habrían quedado menguadas y casi anuladas debido al estrés que habría sufrido la plancha como consecuencia de sucesivas y numerosas tiradas. Incorporación iconográfica que a tenor de la estética presente en su diseño se puede atribuir al trabajo de otro platero-grabador granadino, Juan Ruiz Luengo, quien pudo realizar la intervención sobre la plancha cuando éste se encontraba ocupado en la apertura del retrato del Arzobispo don Pedro de Castro para ser incluido en la obra de Heredia Barnuevo, el *Mystico Ramillete*.

Planteada la complejidad de la cuestión cabría hacerse una pregunta, ¿qué estampa observó Izquierdo cuando estableció su juicio; el primer estado fechado en torno a 1610, o la estampa en la que aparece la retalla de Luengo estimada hacia 1741? A tenor de los poquísimos ejemplares de grabados

que se conservan del primer estado y tras haber podido cotejar un importante número de publicaciones del *Mystico Ramillete*, en el que todas las estampas de este tema se corresponden con el 2º estado de la misma, llegamos a la conclusión de que Izquierdo debió analizar única y exclusivamente la estampa del *Mystico Ramillete* (que era el 2º estado de la plancha, cuya matriz se conserva en la Abadía del Sacro Monte), donde efectivamente es perceptible la actuación de un segundo grabador sobre la misma.

Poco después de difundirse los resultados del trabajo de Francisco Izquierdo apareció publicada la tesis de Moreno Garrido (Moreno Garrido 1976, 53-54), investigación con la que se mejoró el conocimiento sobre las estampas atribuidas al platero-grabador. Moreno Garrido ofreció un catálogo ordenado con el que dio a conocer el abundante trabajo calcográfico del platero. Para ello realizó una catalogación de las estampas y planchas existentes en el Sacro Monte, aportando un análisis de los ejemplares bibliográficos del siglo XVI, XVII y XVIII, conservados en la Biblioteca del Hospital Real de Granada, en los que se encontraban estampas atribuidas al platero con objeto de confirmarlas. Con todo ello contribuyó a ofrecer una nueva visión del complejo trabajo realizado por el platero en el arte del grabado granadino entre el siglo XVI y XVII.



Fig. 3. Alberto Fernández, [Juan Ruiz Luengo?]. Portada arquitectónica. Los mártires del Sacro Monte con la escena del suplicio y la Inmaculada Concepción. Matriz de cobre retallada, grabado a buril, 2º estado, [1610-1741]. Huella 300 x 222 mm. © Archivo de la Abadía del Sacro Monte de Granada. [AASM. Inv. 3165].



Fig. 4. Alberto Fernández, [Juan Ruiz Luengo?]. Portada arquitectónica. Los mártires del Sacro Monte con la escena del suplicio y la Inmaculada Concepción. Grabado en hueco, buril sobre cobre, 2º estado, [1741]. Huella 300 x 222 mm. Estampa suelta. [Granada: s.n., 1741]. © Archivo de la Abadía del Sacro Monte de Granada. [AASM. Inv. 779].

Para elaborar el repertorio de obras de Alberto Fernández, Moreno Garrido partió de los resultados publicados por Gómez Moreno y analizó posteriormente el material in situ. Los resultados que finalmente presentó acerca del trabajo calcográfico del platero-grabador fueron un total de 18 piezas

catalogadas, sin incorporar en este repertorio las relativas a la apertura de los traslados de los libros plúmbeos, ya que éstos no fueron descubiertos en los depósitos del Museo Arqueológico de Granada hasta finales de 1999. Tuvo la fortuna de realizar el descubrimiento de los cobres con las copias de los libros plúmbeos Rafael Gómez Benito. Motivo por el cuál en el año 2000 se celebró en la ciudad una exposición titulada el *Códice Plúmbeo* (Gómez Benito 2000), sin embargo no se llegaron a catalogar dichas planchas. Debemos señalar, tras este pequeño *excursus*, el orden en el que fueron catalogadas las piezas en el trabajo de Moreno Garrido comprendidas por:

1. *La estampa de San Jacinto*; 2. *Lámina sepulcral de San Mesitón*, iconografía sobre la que se menciona la existencia de la plancha en la Abadía del Sacro Monte y la estampa; 3. *Lámina sepulcral de San Cecilio*, de nuevo se menciona la existencia de la plancha en la Abadía del Sacro Monte y la estampa; 4. *Lámina sepulcral de San Hiscio*, en las mismas circunstancias; 5. *Lámina sepulcral de San Tesifón*, con el depósito de la plancha en la Abadía del Sacro Monte y la estampa; 6. La estampa con los *Sigilos con que estaban sellados al principio y al fin los libros del Sacromonte*; 7. La estampa de los *Tres sigilos que sellaban los libros plumbeos*; 8. La estampa con los *Sigilos que sellaban los libros plúmbeos*; 9. La *Plataforma de la ciudad de Granada hasta el monte de Valparaíso*, sobre la que el Profesor Moreno menciona la existencia de la plancha en la Abadía del Sacro Monte y la estampa en mal estado de conservación; 10. La *Escala de varas de la longitud de la ciudad de Granada al Monte Sacro*, de la que se recoge la existencia de la plancha en la Abadía del Sacro Monte y la estampa; 11. La *Descripción de las cavernas del Monte Sacro de Granada*, de la que menciona la existencia de la plancha y la estampa en la Abadía del Sacro Monte; 12. La estampa de las *Dos piedras que contienen los libros plúmbeos*, sobre esta pieza el Profesor Moreno menciona la existencia de la plancha en la Comisión de Monumentos]; 13. La *Descripción del Monte Sacro de Valparaíso*, cuya plancha se conserva en la Abadía del Sacro Monte junto a la estampa; 14. La *Escala de varas de la largura y anchura del Monte Sacro*, con la existencia de la plancha y la estampa en la Abadía del Sacro Monte; 15. La estampa que recoge la *Portada de los Discursos de la Certidumbre de las Reliquias de López Madera*; 16. La estampa con la *Portada de las Ordenanzas de la Chancillería de Granada*; 17. La estampa y plancha con *Los doce santos del monte rodeando escenas de su martirio, Inmaculada e inscripción*, que se conserva en la Abadía del Sacro Monte; 18. La estampa de la *Oración del Huerto* (Moreno Garrido 1976, 73-78).

La última aportación sobre la obra de Alberto Fernández es la que se ha realizado en 2014 con la lectura de mi tesis doctoral (Pérez Galdeano 2014, vol. 3, 1-526) donde se ha llevado a cabo una escrupulosa catalogación de toda la obra calcográfica del platero-grabador, entre otras cuestiones. La contribución que se realiza con nuestro trabajo es la de abordar la figura de Alberto Fernández desde una doble perspectiva. Por un lado se ofrece un nuevo catálogo razonado de las planchas y estampas realizadas por el platero-grabado, incluyendo las planchas y estampas de los libros plúmbeos. Y por otro, se incluyen nuevas aportaciones documentales que se suman a lo anteriormente conocido.

Entre las planchas y estampas atribuidas al platero-grabador contamos, por un lado, con aquellas que reproducen directamente los descubrimiento del Sacro Monte. Es decir, las que contienen

las láminas martiriales de los santos sacromontanos, las piedras, además de las descripciones topográficas del lugar: la *Plataforma de la ciudad de Granada*, la *Descripción del Monte Sacro de Valparaíso* y la *Descripción de las cavernas del Monte Sacro de Granada*, (todas ellas diseñadas por el maestro mayor de las obras de la Catedral de Granada, Ambrosio de Vico, las cuales se hallan en la Abadía del Sacro Monte, en perfecto estado de conservación), sin olvidar las planchas y estampas de los libros plúmbeos. Y por otro lado contamos, junto con esas piezas sacromontanas, con otros trabajos que se le atribuyen al platero estrechamente vinculados a los descubrimientos del monte Valparaíso, como fueron la *Portada arquitectónica: San Cecilio, San Thesifón, San Hiscio y San Lupario y el escudo del Cardenal Niño de Guevara* de la obra de Gregorio López Madera *Discursos de la certeza de las reliquias*, impresa en Granada por Sebastián de Mena en 1601, y la *Portada arquitectónica: Los mártires del Sacro Monte y la escena de su suplicio* (fig. 4), de la que he venido a constatar a partir de la interpretación de la documentación encontrada, que estaría dirigida a servir como frontispicio del libro que contendría las estampas de los libros plúmbeos. Así se explicita en un documento: “Hagase una chapa para principio de los libros con las armas del reportero y algo de Granada” (Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Colección documental de Don Pedro de Castro. Legajo 5, volumen 2, folio 653v.). Junto con estas piezas, también se han catalogado otras obras de carácter más lacónico que también se le atribuyen a este platero-grabador, como es la estampa de la *Oración en el huerto de Getzemaní* y una estampa inédita que se podría datar un año antes de su participación en los Descubrimientos del Sacro Monte y que echaría por tierra la teoría de que sus primeros trabajos como grabador estarían vinculados sólo con dicha efeméride. Se trataría del *Escudo del Colegio Imperial de la ciudad de Granada* estampado en un impreso de Juan René Rabut en 1594 (fig. 5).

En cuanto a las aportaciones documentales ya hemos hecho mención al trabajo de Gómez-Moreno Martínez quien proporcionó algunas noticias referente a los pagos que se le hicieron a Fernández por el trabajo de las planchas. Documentación que procedía del Archivo de Diezmos del Arzobispado de Granada (Gómez-Moreno Martínez 1900, 8). Estas noticias fueron recogidas nuevamente por Moreno Garrido en su tesis doctoral, sin que el investigador pudiera llegar a cotejarla por lo que ya se señaló acerca del cambio de nomenclatura de la documentación que hizo imposible su localización (Moreno Garrido 1976, 45). Finalmente, tras mover mucha documentación

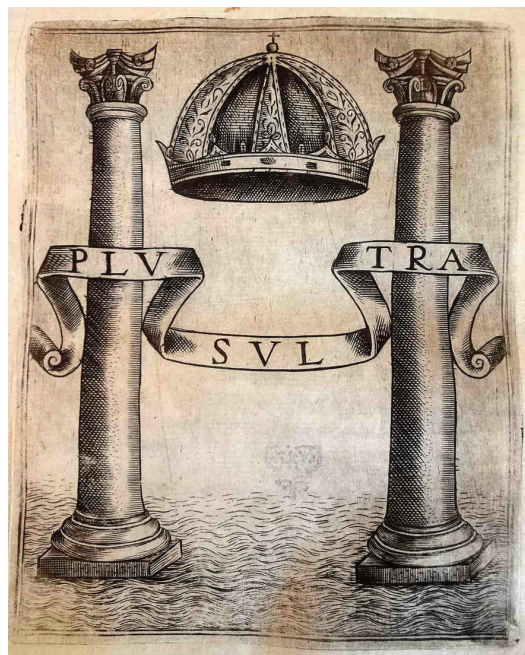


Fig. 5. Alberto Fernández. Escudo del Colegio Imperial de la ciudad de Granada. Grabado en hueco, buril sobre cobre, [1594]. Huella 139 x 112 mm. En: *Constitvtiones Regalis Collegii Granatensis ab invictiss. Imperatoe Maximo Carolo V. Constrvcti*. Ed. Colegio Imperial de Granada. Granada: Excudebat Ioannes Regnerius [Juan René], [1594]. © Archivo Catedral de Granada. [ACGr. Libro de Varios 20, folio 732r.]

se han podido localizar los documentos citados por Gómez-Moreno Martínez y se ponen a disposición en el apartado bibliográfico para nuevos análisis.

El perfil profesional que se tenía de Alberto Fernández, extraído a partir del análisis de los trabajos que realizó para los descubrimientos del Sacro Monte a finales del siglo XVI, queda ahora mejor iluminado a través de una nueva lectura del material documental. Dichas anotaciones nos reportan información sobre cómo se produjeron los sucesivos encargos que le debieron mantener ocupado en las cuestiones de los descubrimientos durante aproximadamente un período de quince años entre 1595, fecha en que se produce los primeros hallazgos, y 1609, fecha en la que se sitúa el último apunte del que disponemos.

En primer lugar encontramos un pago fechado el 22 de abril de 1595 (Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, folio 4r), donde se le descargan al maestro platero 10 ducados por “[...] las láminas [de cobre] que abrió para estamparlas [...]”. La anotación no señala en ningún momento el contenido de los cobres en los que Fernández se encontraba ocupado, es decir, de qué grabados se trataba. Sabemos que los objetos se empezaron a descubrir el 21 de febrero de 1595 con el hallazgo de la lámina sepulcral de plomo de san Mesitón. El 21 de marzo se encontró la lámina sepulcral de plomo de san Hiscio y sus discípulos Turilo, Panuncio, Maronio y Centulio, y el 10 de abril apareció la lámina sepulcral de plomo de san Tesifón y sus discípulos Maximino y Lupario. Esta secuencia de los hallazgos, más próximos al primer apunte del pago por los cobres encontrado, hace pensar que los primeros cobres en los que Alberto Fernández estuvo ocupado fueran la lámina de san Mesitón y dos pequeñas planchas con los caracteres finales de las láminas sepulcrales de san Hiscio y san Tesifón. Tres estampas que fueron acompañando la relación donde se explicaba cómo se habían producido los hallazgos del monte Valparaíso y qué era lo que tenían escrito las láminas martiriales de plomo encontradas (véase las estampas en: Descubrimientos, 1595². Biblioteca Nacional de España BNE. Mss/6437(1)). Esta hipótesis viene a ser refrendada por la carta enviada por don Fernando de Mendoza al Arzobispo don Pedro de Castro pidiendo que le enviase cuanto antes las otras dos láminas descubiertas. Eso indica, que la primera lámina en ser dada a la estampa fue la lámina martirial de san Mesitón incluida en la relación de 1595 (Descubrimientos, [1595]²):

Muy gran merced me a hecho vuestra señoría (Dios le guarde) con la memoria impresa que me a embiado de las reliquias i inscripciones de plomos que en essa ciudad se an hallado. Yo desseaua mucho uer estampadas las letras y puntos de esas inscripciones de la forma que están en los plomos, para poder hazer algún juizio del tiempo en que se pusieron [...] vuestra señoría nos la ha hecho a todos le darnos parte estampada: no nos queda que dessear sino dos cosas: La vna que en todo caso mande vuestra señoría, se estampen las otras dos láminas como esta primera, de manera que no quede letra, punto, raya, ni aún borrón que no se saque, como está en el plomo; que en bronçe le será fácil a un platero [...]. En Madrid 29 de abril de 1595. Don Fernando de Mendoza. (Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Colección documental de don Pedro de Castro, Legajo IV, I parte, folio 428r.)

Unos meses más tarde, el 15 de septiembre de 1595 nos volveremos a encontrar el pago de una descarga de 24 ducados por los cobres realizados por el platero, “[...] por el trauajo y ocu/paçión que el suso dicho tubo en abrir una lámina de cobre para estamparla [...]” (Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, folio 4v). Esta noticia, como en el caso anterior, no especifica el asunto abierto en la plancha, sin embargo podemos pensar que se trataba de otra de las láminas sepulcrales, como por ejemplo la de san Tesifón o la de san Cecilio, descartando la lámina de san Hiscio que tuvo que ser abierta con posterioridad a 1597.

A pesar de la escasa información que dimana de los primeros documentos citados, que nos hace dudar acerca de cuáles pudieron ser esos primeros cobres en los que Alberto Fernández pudo estar ocupado, podemos no obstante considerar la funcionalidad de la actuación desarrollada por el platero, que no fue otra que la de servir como documento visual para la información y la investigación de los hallazgos descubiertos. Se puede considerar la intervención del platero como circunstancial y deudora de los hechos que se produjeron, los cuales precisaban ser recogidos en paralelo a como se iban produciendo, para poder ser conocidos y analizados por los estudiosos desde diferentes puntos de la Península.

Será posible tener un conocimiento más concreto sobre el orden en el que fueron abiertos los cobres de los descubrimientos gracias a un documento fechado el 7 de noviembre de 1596 (Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, folios. 5r-5v). En éste se le descargan al platero 200 reales por “[...] el suso trauajo en abrir las láminas del Monte Valparaíso y otras cosas que el suso dicho hiço por mandado de su señoría [...]”. Es muy probable que esta anotación de 1596 esté referida a las planchas topográficas con la *Descripción del Monte y de las Cuevas*, abiertas por el maestro platero, porque coincidiría a la perfección con el pago de 50 ducados que tan sólo unos meses antes, el 21 de octubre de ese mismo año, recibiría Ambrosio de Vico, maestro mayor de las obras del arzobispado, por ocuparse del diseño de las mismas.

El 10 de enero de 1597 se le vuelve a realizar un pago a Fernández, esta vez de 400 reales por su ocupación “[...] en hazer las estampas del monte de Valparaíso [...]”. De nuevo nos encontramos una serie de apuntes fechados el 25 de abril de 1597 y el 15 de enero de 1598, donde hallamos una serie de anotaciones mucho más esclarecedoras:

Yten se le descargan cinquenta y quatro mil ocho/çientos y ocho maravedis por otros tantos que dio y pago Al/verto Fernandez platero por las estanpas y plachas de cobre y láminas del monte Valdeparaiso, que suso dicho hiço. Por quanto libranças de las cantidades hechas en esta manera:

En 25 de Abril de 1597, seiscientos y ochenta y ocho reales, los seis destos reales con que se le acabo de pagar, mill reales en que se tasaren las estanpas y pintura del monte Valdeparaiso en tres planchas de metal y los LXXXVIII (88) reales que costó el dicho metal. XXIII II CCC XC II
[Calderón] En 15 de Henero de 1598, treçientos y veinte y quatro reales por las cosas que hiço en planchas de cobre tocantes a las laminas y libros y plantas del monte Valdeparaiso XI II XVI

[Calderón] En XX del dicho febrero de dicho año, doçientos reales para en cuenta de la lamina que yba abriendo VI II DCCC
 [Calderón] En 6 de mayo seisçientos reales para en cuenta de las laminas que yba abriendo por mando de su señoria XIII II D
 [Calderón] Que montan los dichos reales como parecio por las dichas quatro libranças fechas en los ocho días con cartas de pago L IIII II DCCC VIII (Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, folio 6v).

Muy próxima a ese año se encuentra una memoria de gastos datada en 1598 (Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, sin foliar), hológrafa de don Pedro Guerrero tesorero del arzobispo Don Pedro de Castro, en la que se recoge el coste que supuso el viaje a Roma del susodicho para resolver los negocios del arzobispo en lo concerniente al descubrimiento de los huesos, las láminas y los libros. Con ello se puede cerrar aún más la cronología en la que posiblemente estuvieran ya abiertas las tres planchas topográficas con las diferentes descripciones de la ciudad, del monte y de las cavernas. Ya que entre el listado de gastos al que nos hemos referido también se contempla el pago de trece reales por la encuadernación de las estampas del Monte Santo para su Señoría. Y un poco más adelante se refiere al cargo de quinientos diecisiete reales por el envío de cartas, láminas de plomo, libro del Doctor Madera y estampas del Monte Santo. Es decir, para este año de 1598 ya estaban realizadas dichas planchas, si no estaban ya concluidas con anterioridad, aunque no hay prueba documental que así nos lo certifique.

Otro documento que ahora hemos encontrado es el referido a la entrega de las planchas a la Abadía, el 21 de enero de 1609. En esta fecha se depositan los cobres abiertos por Alberto Fernández ante el Licenciado Agustín Manrique:

[Calderón] Entreguese estos cobres al licenciado Agustín Manrique por mandado del Arçobispo mi señor.

[Calderón] 1 Una chapa de la plataforma de Granada hasta el Monte Santo

[Calderón] 2 Una escala de varas pertenecientes a esta chapa es muy pequeña

[Calderón] 3 Una chapa del monte en frontispicio a lo largo

[Calderón] 4 Una escala de estampa pequeña

[Calderón] 5 Dos chapas grandes de la estampa de las cauernas

[Calderón] 6 Dos chapas de las dos láminas de San Cecilio y San Hiscio

[Calderón] 7 Dos chapas de las láminas de San Thesiphón y San Mesitón

[Calderón] 8 Una chapa de las cubiertas del libro *Essentia Dei* otras del libro *Fundamentum Ecclesie*, y otra de un letrado de su declaración, que todas tres se estampen en un pliego

[Calderón] 9 Una chapa de las dos piedras de los libros

[Calderón] 10 Tres chapas de la estampa de los sellos. Las dos grandes y una pequeña que se imprimieron en dos pliegos

[Calderón] Parece bien que se abra la torre Turpiana, y se haga un mapa de Granada, y un retrato de su Señoría y alguna imagen de San Cecilio

[Calderón] Hágase una chapa para principio de los libros con las armas del reportero y algo de Granada

[Calderón] 1 La escala de varas numero dos se puede abrir en esta chapa y escusarla de poner por si

[Calderón] 3 La escala desta chapa se abra en ella, y borrese una tarjilla que tiene en blanco que no es menester

[Calderón] 6 Haga Alberto Fernandez en una chapa los letreros de estas dos láminas, porque es prohibida hazerlos en la imprenta, y no salen buenos

[Calderón] 7 Haga lo mismo en esta dos láminas

[Calderón] 8 Lo mismo en estas cubiertas

[Calderón] 10 En la tarja de estos sellos se escriba algún mote que no se hizo para quedarse en blanco.

(Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Colección documental de Don Pedro de Castro. Legajo 5, volumen 2, folio 653v).

Que sepamos, con la entrega de las planchas al Licenciado Manrique en 1609 se acaban los encargos al platero. Este ocaso en su actividad pudo estar motivado por el descontento que manifiesta el Arzobispo don Pedro de Castro hacia algunas de las planchas sobre las que se exigen algunas modificaciones, así como se refiere la apertura de otras nuevas ante la insuficiencia de lo presentado (Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Colección documental de Don Pedro de Castro. Legajo 5, volumen 2, folio 653v). También se debe saber que sólo un año después el Arzobispo sería trasladado a la sede Arzobispal de Sevilla, hecho que menguaría notablemente los encargos sobre el tema del Sacro Monte. Además, en esa misma fecha aparece en escena Francisco Heylan, el grabador de origen flamenco asentado en Sevilla que empezará a tener una actividad importante, no sólo en el Sacro Monte sino en Granada en general, donde finalmente se asentará, dando lugar a una verdadera época dorada del grabado en hueco en Granada.

La forma que tiene Alberto Fernández de trabajar las planchas es peculiar. La manera de batir las matrices como de aplicar la técnica de grabado se convierten en rasgos de identificación de su propia producción. Es posible defender esta idea gracias a que dichas matrices se han conservado casi en su totalidad en la Abadía del Sacro Monte y Museo Arqueológico Provincial de Granada, y se ha podido realizar un análisis del *modus operandi* del platero-grabador a través del estudio directo con ellas. Las planchas que empleó Alberto Fernández para recibir la talla, batidas por él, eran demasiado finas, pues contaban con un grosor menor de 1mm. Tan delgadas que en determinadas ocasiones la matriz se fracturaba por las líneas de grabado como consecuencia de la debilidad provocada por la escasez del soporte y la incidencia del buril que actuaba en ella eliminando aún más material del que debía. Preparación de la plancha que denota su procedencia del ámbito de la platería, donde la plancha se batía finamente, por ejemplo para cubrir un alma de madera.

Las matrices presentan cierta irregularidad en la uniformidad con la que está repartido el volumen del cobre y en las terminaciones de la plancha. Dichos perfiles, en ciertas ocasiones presentan los cantos poco redondeados, lo que puede provocar la rotura del papel durante el proceso de estampación.

La talla practicada por Fernández presenta una incisión discontinua, titubeante y con motivos iconográficos que aunque logrados, presentan formas excesivamente simples y poco pictóricas, en congruencia con el nivel de formación del que Alberto Fernández disponía. El platero tomará motivos extraídos de estampas flamencas, de las que se nutrirá para la configuración de las suyas propias, sobre todo cuando se trataba de la apertura de portadas de libro. Sin embargo, sus producciones adolecerán de fuerza y seguridad, tanto en el dibujo practicado como en la técnica de grabado calcográfico empleada. Producción que no reflejará, por consiguiente, los niveles alcanzados en la estampa flamenca.

En cuanto a las matrices de los libros plúmbeos, la dificultad con la que se va a encontrar Alberto Fernández fue la apertura en el cobre de un lenguaje que inicialmente pensamos le era ajeno, como era el árabe. Dificultad a la que se añadiría otra, como era el grabado del texto en forma especular. La apertura de estas planchas debía ser escrupulosamente secuenciada, para ello hemos encontrado que el platero empleó un sistema de identificación de las planchas a base de marcas que fueron practicadas en el reverso de ciertas matrices. Es el caso de las iniciales “Ø” y “C” en el Libro de la Misa de Santiago (grabados de los folios 6v y 1r), unas señales que aparecen en aquellas planchas que no incorporaban la paginación directa en números arábigos (figs. 6 y 7). Estas marcas indicaban el orden interno en el que las matrices debían ser colocadas, a la hora de hacer una lectura del libro plúmbeo en cuestión de derecha a izquierda. Además de servir de orientación para quienes debían realizar su estampación y encuadernación, pues dichas marcas indicarían su correcta posición.



Fig. 6. Alberto Fernández. Libro de la Misa de Santiago. Anverso de los Fol. 6v. y Fol. 1r. Grabado en hueco, buril sobre cobre, [1599-1600]. Plancha 81 x 192 mm. [Granada: s.n., 1599-1600]. © Museo Arqueológico Provincial de Granada. [MAPrGr. Inv. E 14173].



Fig. 7. Alberto Fernández. Libro de la Misa de Santiago. Reverso de los Fol. 6v. y Fol. 1r. Grabado en hueco, buril sobre cobre, [1599-1600]. Plancha 81 x 192 mm. [Granada: s.n., 1599-1600]. © Museo Arqueológico Provincial de Granada. [MAPrGr. Inv. E 14173].

Para mayor complicación algunas matrices de cobre presentan grabadas dos hojas del mismo libro, hecho que abarataba considerablemente el gasto invertido en material. Pero al ser abiertas dos hojas se observa que los grabados de los libros no se hacen siguiendo una secuencia correlativa del mismo, sino que se graban dos hojas diferentes, pero no cualquiera. Las dos hojas que se graban en la misma plancha se organizan de un modo sistemático, esto es: primera con última, segunda con penúltima, tercera con la antepenúltima, y así sucesivamente. Esta organización del grabado permitiría que tras

realizar la estampación de la plancha en una misma hoja de papel y proceder al plegado del papel por la mitad, se consiga obtener la situación concreta de las hojas del libro para su correcta lectura. Proceso complicado que tuvieron que respetar escrupulosamente para no cometer ningún error.

Un aspecto cabe destacar sobre la posible autoría de las planchas de cobre de los libros plúmbeos. A través de los pagos realizados a diferentes maestros plateros sabemos, que al menos pudieron intervenir en la apertura de las mismas hasta dos plateros más colaborando con Alberto Fernández. Uno de ellos es Luis de Beas, del cual nos llegan nuevas noticias a través de una carta de pago fechada el dos de junio de 1597, por la que se le hace una descarga de “[...] *veynte y quatro fanegas de trigo [...]*” a Ysabel Mendez, su viuda, por “[...] *la ocupacion que [como platero] tubo en las cosas que hiço del monte sancto*” (Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, folio 1r).

Junto a Luis de Beas, encontramos otro platero que posiblemente estuvo trabajando en la apertura de los libros, nos referimos al ya mencionado Juan Moço, a quien también se le descarga el 1 de diciembre de 1597 “[...] *quatro fanegas de trigo [...]*” por el trabajo que hizo para su señoría sobre el monte (Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, folio 1v).

Éstas son las únicas referencias que tenemos sobre el trabajo de estos dos plateros. De manera, que no podemos alcanzar a saber en qué pudo consistir realmente su trabajo. Pensamos que los dos plateros pudieron haber ejecutado el traslado de algunos de los plúmbeos al cobre, ya que las matrices de los libros presentan una técnica de grabado muy desigual entre unas y otras piezas. Otra posibilidad bien distinta es que fueran los encargados de batir las planchas de cobre. Venimos a apuntar estas dos posibilidades ya que se les trata de forma muy diferente a la hora de abonar su labor.

Conclusiones

La historiografía ha dado pequeños pasos hacia el conocimiento de la actividad de Alberto Fernández, que ahora hemos tratado de incrementar con el análisis de las fuentes históricas anteriores a los documentos de archivo encontrados. Su análisis permite contemplar la obra del platero desde una perspectiva fundamentalmente documental, además de contribuir en la determinación cronológica de algunas de las estampas presentadas, y cómo éstas fueron vistas, empleadas y entendidas por la historiografía.

Teniendo en cuenta la producción calcográfica catalogada de Alberto Fernández, se pone de manifiesto la inmersión del platero en un arte no aprendido como oficio propio, entendiendo el arte del grabado como una labor que precisa del conocimiento de una técnica propia y específica, que aunque próxima a la profesión de platero no es intercambiable sin presentar irregularidades importantes en su ejecución.

La presencia de grabadores calcográficos en Granada antes de la llegada de Francisco Heylan a la ciudad queda definitivamente confirmada con el trabajo realizado por el platero Alberto Fernández fundamentalmente para el Sacro Monte a pesar de que su labor haya sido calificada de circunstancial.

El ocaso de Alberto Fernández se produce como consecuencia de la participación de Francisco Heylan en la ilustración de la *Historia Eclesiástica de Granada* (Antolínez 1610), quien instaurará en

la ciudad el grabado a buril tan estimado en la Península, quedando al margen Fernández, creemos que debido a una inadecuación de su técnica y estilo.

¿Por qué no firma Alberto Fernández ninguna de sus planchas? Acaso ello se debe a una exigencia del mecenas, o es consecuencia de una falta de reconocimiento del artesano como creador de la plancha. Es decir, está en juego la consideración del artista que se desliga de una condición servil como era la de artesano, a pesar de que los plateros marcaban sus piezas, lo hacían para mantener controlada económicamente su producción, no por el reconocimiento intelectual que suponía el conocimiento de su obra. Esto se puede ver no sólo en la no aparición de la firma, sino también en la valoración que recibe por medio del pago de las planchas abiertas, respecto a lo que posteriormente ganará Francisco Heylan con las planchas y estampas de la Historia Eclesiástica de Granada, las cuales estarán altamente valoradas.

Aún nos queda por analizar la producción calcográfica realizada por Alberto Fernández, que tan sólo se ha quedado esbozada. Para ello nos proponemos hacer dos estudios, uno que aborde las singularidades de las planchas y estampas realizadas para el Sacro Monte, y otro donde se analicen pormenorizadamente todas las planchas y estampas de los libros plúmbeos.

Documentación de archivo

Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Colección documental, *Proceso de Calificación de las Reliquias*, [1595-1600], folios 437r.-437v.

Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descarga que hacen a Alberto Fernández por abir una plancha de cobre*, 15 de septiembre de 1595, folio 4v.

Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Colección documental de Don Pedro de Castro, Legajo 5, volumen 2, *Entrega de cobres abiertos por Alberto Fernández al Licenciado Agustín Manrique*, 21 de enero de 1609, folio 653v.

Archivo de la Catedral de Granada, Colección facticia, Libro de Cuentas de fábrica, Legajo 163, *Descarga de doscientos reales que se le realiza a Juan de Rueda por la plata y hechura de un sello para la Iglesia Catedral*, 29 de agosto de 1587, sin foliar.

Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Memoria de los gastos que supuso el envío a Roma de Don Pedro Guerrero thesorero de Granada para los negocios del señor D. Pedro de Castro y Quiñones Arzobispo de Granada*, 1598, sin foliar.

Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Colección documental de don Pedro de Castro, Legajo IV, I parte, *Misiva enviada por don Fernando de Mendoza al Arzobispo don Pedro de Castro agradeciéndole el envío de la relación de los descubrimientos con una de las láminas martiriales estampada*, Madrid, 29 de abril de 1595, folio 428r.

Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Pagos al platero Alberto Fernández por la apertura en cobre de las láminas martiriales y al impresor Juan René Rabut por la impresión de la relación de los hallazgos*, 22 de abril de 1595, folio 4r.

- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descarga que hacen a Ambrosio de Vico por las descripciones que hizo del monte y de sus cavernas*, a 21 de octubre de 1596, folio 8v.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descarga que hacen a Alberto Fernández, por las láminas que abrió del monte Valparaiso*, 7 de noviembre de 1596, folios. 5r.-5v.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descarga que hacen a Alberto Fernández por ocuparse de las estampas del monte Valdeparaiso*, 10 de enero de 1597, folio 9r.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descargas que hacen a Alberto Fernández, platero, por las planchas de cobre que abrió de las láminas martiriales y descripción del monte Valparaiso*, 25 de abril de 1597 y 15 de enero de 1598, folio 6v.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descarga que se hace a Isabel Méndez, viuda de Luis de Beas, platero*, 2 de junio de 1597, folio 1r.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descarga de trigo que hacen a Juan Moço, platero*, 1 de diciembre de 1597 1 de diciembre de 1597, folio 1v.
- Archivo de la Catedral de Granada, Libro de Cuentas de fábrica, Legajo 164, colección facticia, *Descarga de trece mil cuatrocientos sesenta y cuatro maravedís que se le realiza a Hernando Ortiz por la plata y hechura de un relicario de Nuestra Señora para la Iglesia Catedral*, 23 de agosto de [1602], sin foliar.
- Archivo Histórico Provincial de Granada. Comisión de Monumentos. Caja 1836, pieza 6, *Inventario de objetos encontrados en el Archivo del Museo Arqueológico de Granada.*, año 1866-70, sin foliar.
- Archivo Histórico Provincial de Granada. Comisión de Monumentos. Caja 1841, pieza 55, *Inventario de objetos de la causa contra Juan de Flores y el padre Juan de Echevarría*, año 1869, sin foliar.
- Archivo del Museo Arqueológico Provincial de Granada. Acta de la Comisión de Monumentos, *Acta de la Comisión de Monumentos, hallazgo de las planchas de Alberto Fernández.*, 30 de junio de 1901, 1901-1920, manuscrito, copia del original, sin foliar.
- Biblioteca Nacional de España, *Real Cedula con las Ordenanzas que su Magestad y su Real Junta General de Comercio y de Moneda, da a la Congregacion, Colegio y Arte de Plateros de la ciudad de Granada y su Reynado, para su buen regimen y gobierno.* Granada 1735, Mss/7554, Real Cédula, manuscrito, folios. 68.
- Biblioteca Nacional de España. Relación de los Descubrimientos. [Anadando vnos hombres buscando vn thesoro...]. [Granada]: Juan René Rabut, [1595]², Mss/6437(1).

Bibliografía

- Antolínez de Burgos, Justino. *Historia Eclesiástica de Granada*. Biblioteca del Hospital Real de Granada, caja MS-1-049 [Olim. BHR/Caja B-032], [1610].
- Bermúdez de Pedraza, Francisco. *Antigüedad y excelencias de Granada*. Madrid: Luis Sánchez, 1608.
- Barrios, Manuel. “Pedro de Castro y los Plomos del Sacromonte: invención y paradoja. Una aproximación crítica”. *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. Eds. Manuel Barrios

- Aguilera y Mercedes García-Arenal. Universidad de Valencia/Universidad de Granada/Universidad de Zaragoza, 2006, 17 -50.
- Barrios, Manuel. “Claves de la historia laminaria en la formación y edición de Vindicias Catholicas Granatenses”. *¿La historia inventada?: Los libros plúmbeos y el legado sacromontano*. Eds. Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal. Granada: Universidad de Granada; el Legado Andalusi, 2008, 347-374.
- Barrios Aguilera, Manuel. *La invención de los libros plúmbeos. Fraude, historia y mito*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2011.
- Bermúdez de Pedraza, Francisco: *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad y religion catolica de Granada*. Granada [Imprenta Real]: Andrés de Santiago, 1638.
- Bertos Herrera, María del Pilar. *Los escultores de la plata y el oro*. Granada: Universidad de Granada, 1991.
- Caro Baroja, Julio. *Los moriscos del Reino de Granada. Ensayo de historia social*. 5ª edición. Madrid: Itsmo, 2000.
- Centurión, Adán. *Información para la Historia del Sacro Monte, llamado de Valparaiso y antiguamente Illipulitano junto à Granada donde parecieron las cenizas de san Cecilio, san Thesiphon, y san Hiscio discipulos de las Españas Santiago y otros santos dicipulos dellos y sus libros escritos en láminas de plomo*. Granada: Bartolomé de Lorençana, [en el Campo del Príncipe, en las casas del Marqués a su costa], 1632.
- Domínguez Ortiz, Antonio y Bernard Vincent. *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- García-Arenal, Mercedes. “El entorno de los Plomos: historiografía y linaje”. *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. Ed. Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal. Universidad deValencia/Universidad de Granada/Universidad de Zaragoza, 2006, 51-78.
- García-Arenal, Mercedes y Fernando Rodríguez Mediano. *Un Oriente español. Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2010.
- Gómez Benito, Rafael. *Códice Plúmbeo*. Granada: Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía; Caja General de Ahorros de Granada, 2000.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. “El arte de grabar en Granada”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1900), 1-23.
- Gómez-Moreno, María Elena. *Manuel Gómez-Moreno*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1995.
- Constitvtiones Regalis Collegii Granatensis ab invictiss. Imperatoe Maximo Carolo V. Constrvcti*. Ed. Colegio Imperial de Granada. Granada: Excudebat Ioannes Regnerius [Juan René], [1594]. Archivo de la Catedral de Granada, Libro de Varios 20, folio 732r.
- Hagerty, Miguel José. *Los libros plúmbeos del Sacromonte*. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Henríquez de Jorquera, Francisco. *Anales de Granada*. Granada: Facultad de Filosofía y Letras, 1987. [Edición facsímil realizada a partir de la de 1934, a cargo de A. Marín Ocete y con el estudio preliminar de P. Gan Giménez, así como nuevos índices de L. Moreno Garzón.]
- Heredia Barnuevo, Diego Nicolás de. *Mystico ramillete historico, chronologyco, panegyrico, texido de las tres fragrantés flores del ... antiguo origen, exemplarissima vida y meribissima fam [sic] posthuma del ... Sr. Don Pedro de Castro Vaca y Quiñones*. Granada: Imprenta Real, 1741.

- Izquierdo, Francisco. *Grabadores granadinos. Siglo XVI al XVII*. Madrid: Marsiega, 1974.
- Jiménez, Rodrigo. *Sermon predicado por el Padre Fray Rodrigo Ximenez ... que en honor del glorioso S. Iacinto se celebró en el Conuento de Sancta Cruz la Real de la ciudad de Granada a seys de abril de 1595...* Granada: 1595. URI: <http://hdl.handle.net/10481/11105>
- Martínez Medina, Francisco Javier. “Los libros plúmbeos del Sacromonte de Granada”. *Jesucristo y el emperador cristiano*. Catálogo de exposición. Granada 2000. Ed. Francisco Javier Martínez Medina. Córdoba: Obra social y cultural Cajasur, 2000, 635.
- Moreno Garrido, Antonio. “El Arte del Grabado en Granada durante el siglo XVII. I la calcografía”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26-28 (1976), 1-218.
- Pérez Galdeano, Ana María. *Los descubrimientos del Sacro Monte: Nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y flamencos en Andalucía que lo hicieron posible*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Ginés Moreno Garrida, Universidad de Granada, 23 de enero de 2014.
- Royo Campos, Zótico. *Reliquias martiriales y escudo del Sacro-Monte*. Edición facsímil. Estudio preliminar por Miguel L. López Muñoz. Granada: Universidad de Granada, 1995, LXX-LXXI.
- Sánchez Ocaña, Juan. *El Sacro Monte de Granada: imaginación y realidad*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2007.
- Serna Cantoral, Diego de la. *Vindicias Catholicas Granatenses. Relacion breve de las reliquias que se hallaron en la civdad de Granada en vna torre antiqvissima en las Cauernas del Monte Illipulitano de Valparayso cerca de la ciudad: sacado del processo que cerca dello se hizieron*. León de Francia: [s.n.], 1706.

Dra. Ana María Pérez Galdeano
Facultad de Filosofía y Letras,
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada, España
ampg@ugr.es



Zusammenfassung: *Alberto Fernández. die Anfänge des Kupferstichs in Granada*

Ana María Pérez Galdeano

Das Ziel dieser Arbeit ist es, eine kritische Analyse der historischen Studien vorzulegen, die im Laufe der Zeit zu einer wahren oder verfälschten Kenntnis der Kupfersticharbeit von Alberto Fernández geführt haben. Damit sollen zwei Fragen beantwortet werden: einerseits wollen wir klären, welchen Wissensstand die Zeitgenossen über die Arbeit von Fernández besaßen, und andererseits die Richtigkeit oder Vollständigkeit der Aussagen überprüfen, die die Forschung zu seiner Arbeit als Silberschmied und Stecher vorgelegt hat. Hier wird nicht nur die Schwierigkeit deutlich, die eine Untersuchung seiner Person mit sich bringt, sondern auch die Problematik einer tiefgreifenden Analyse seiner Arbeit. Ein Unterfangen, das natürlich mit größter Gründlichkeit in zwei Teilschritten in Angriff genommen wird, zum einen in einer sorgfältigen Untersuchung der Platten und Stiche zu den Entdeckungen des Sacro Monte und zum anderen in einer zu denjenigen der Bleibücher (*libros plúmbeos*).

Die Einführung der Kupferstichkunst in Granada fand erst im späten sechzehnten Jahrhundert statt, durch eine fast unerwartete Beteiligung eines Meisters der Silberschmiedekunst, Alberto Fernández, die zum Teil durch den Mangel an Fachkräften bestimmt war und andererseits auch durch die Notwendigkeit, die Entdeckungen der Reliquien und der *libros plúmbeos* in den Höhlen des Sacro Monte in den Druck zu geben.

Woraus aber bestanden die Entdeckungen des Sacro Monte? Um das Jahr 1595 wurden einige Reliquien und Objekte eines Martyriums am Monte Valparaiso, nahe der Stadt Granada, entdeckt. Ein Ort, der bald als Sacro Monte bekannt wurde. Die Entdeckungen trugen sich in einer sehr nahe gelegenen Höhle zu, wo Reste verbrannter Knochen gefunden wurden, zusammen mit Grabsteinen, die auf das Martyrium der ersten Christen in Granada im ersten Jahrhundert nach Christus hinwiesen. Bei den Resten befanden sich einige Bleibücher, die in arabischer Sprache geschrieben waren. Sie handelten von einer Lehre, die Jesus und Maria direkt an die zwei Brüder Cecilio und Tesifón von der arabischen Halbinsel übermittelt hätten, die dann zum Christentum konvertierten und Autoren dieser Bücher waren, welche eine mögliche Versöhnung zwischen den drei Kulturen nahe legte (Zoticus Royo 1995; Sánchez Ocaña 2007, Barrios 2011; García-Arenal 2006, 51-78). Dies alles trug sich in einem spannungsgeladenen Umfeld nach der Rebellion der Alpujarras zu (Caro Baroja 2000, 175-176), bei der die Mauren 1568 die Hauptrolle gespielt hatten und schließlich am 1. November 1570

beschlossen worden war, mehr als 80.000 Mauren nach Nordafrika zu deportieren (Domínguez Ortiz/Vincent 1993, 54-55; García-Arenal/Rodríguez Mediano 2010, 72-73).

Einen Prolog zur Episode der Entdeckungen stellten die Objekten dar, die im März des Jahres 1588 gefunden wurden, als man den Turpiana Turm entfernte, ein altes Minarett, das unter den Christen als Glockenturm an der Stelle der alten großen Moschee gedient hatte, die als Hauptkirche Santa Maria de la O umfunktioniert worden war. Im Zuge der Bauarbeiten der neuen Kathedrale Unserer Lieben Frau von der Menschwerdung, entstand die Notwendigkeit, den alten Glockenturm abzureißen. Dort wurde im Bauschutt ein Pergament von Cecilio, dem ersten Bischofs von Granada, gefunden, in dem großes Unglück vorhergesagt wurde (García-Arenal/Rodríguez Mediano 2010, 24-31).

Die komplizierte Gesamtsituation verursachte einen bedeutende Debatte, an der sich die prominentesten Intellektuellen der Zeit beteiligten, die spanische Monarchie und die ganze katholische Welt, beginnend mit Rom. Der Erzbischof von Granada, Pedro de Castro y Quiñones, war ein großer Fürsprecher der Authentizität der Entdeckungen und ihr größter Gönner. Er ließ die dem Heiligen Dionysius Areopagita geweihte Stiftskirche des Sacro Monte errichten, die einen dreigeteilten Auftrag besaß: die Verwahrung der Reliquien, die in der Landessynode von Granada im Jahre 1600 als authentisch beurteilt worden waren, die Bildung junger Männer im christlichen Humanismus und die Förderung des katholischen Glaubens durch Missionierung (Barrios 2006, 17-50).

Um das Jahr 1642 erforderte die Kontroverse um die Bleibücher, sie nach Rom zu bringen, nach aufwendigen Studien durch Experten. Im Jahr 1682 wurde ihnen schließlich von den päpstlichen Behörden die Authentizität abgesprochen. Trotz dieses Beschlusses, gab es während des gesamten 17. und 18. Jahrhunderts zahlreiche Versuche von Kanonikern und Verteidigern der Sache, sich gegen den Richtspruch Roms zu widersetzen. Dies erzeugte umfangreiche Diskussionen, die als „Katholische Kriege von Granada“ in die Geschichte eingegangen sind und 1706 in Frankreich publiziert wurden (Serna Cantoral 1706; Barrios 2008, 347-374; García-Arenal/Rodríguez Mediano 2010, 42-44).

Die Kupfersticharbeit des Silberschmiedes Alberto Fernández geht auf einen Auftrag des Erzbischofs von Granada, Pedro Vaca de Castro y Quiñones, zurück, der der Notwendigkeit Rechnung trug, alle Funde zu dokumentieren, das heißt, die Grabsteine und die Bleibücher auf dem Berg von Valparaiso, deren Stiche zunächst die Berichte ergänzen sollten, um damit das Interesse, das sie in Rom und am Königshof hervorgerufen hatten, zufrieden zu stellen. Als Dokumentation dient auch die Beschreibung, die Justino Antolínez in seiner *Historia Eclesiástica de Granada* über Synodensitzungen von 1600 anfertigte, in denen die Versammlung die Authentizität der Reliquien aus dem Turpiana Turm und die Knochenreste und Asche der Märtyrer des Sacro Monte diskutierte. Auch hier wird die Notwendigkeit der Verwendung von Stichen als visuelle Hilfsmittel deutlich. Allerdings werde die Blätter noch nicht mit Alberto Fernández in Verbindung gebracht. Die Reproduzierbarkeit, die die Druckgraphik ermöglichte, erlaubte das Studium der Platten und Bleibücher, ohne dass die Stücke Granada verlassen mußten. Daher wurde die Darstellung der Funde in Kupferstichen stark gefördert und vorangetrieben.

Leider hat die Geschichtsschreibung noch keine Belege wie Tauf-, Ehe-, Todesurkunden oder Arbeitsverträge gefunden (Gómez-Moreno Martínez 1900, 9; Izquierdo 1974, 27; Moreno Garrido 1976, 53), die Kenntnis der Biographie von Alberto Fernández vermitteln könnten. Zur Zeit ist es nur möglich, die Geschichte seiner Person durch die berufliche Tätigkeit festzulegen, und auch das muß mit vielen Einschränkungen geschehen. Unsere Vorgehensweise basiert auf der Untersuchung und Auswertung der Arbeiten, die der Silberschmied und Stecher hervorgebracht hat und die ihm im Laufe der Zeit zugeschrieben wurden. Zum einen werden eine unveröffentlichte Zahlungsbelege behandelt und zum anderen ein stilistischer Vergleich der ihm zugeschriebenen Arbeiten geleistet. Es ist zu beachten, dass der chronologische Referenzrahmen zur Zeit nur an seine Arbeiten gebunden ist und einen Produktionszeitraum von 1595 bis 1610 festlegt, der mit dem für Granada bedeutenden Zeitraum der Entdeckungen der Reliquien des Sacro Monte übereinstimmt. Kurz gesagt, wir haben nur knapp fünfzehn Jahre Produktion des Silberschmied, um seine ganze Arbeit kennen zu lernen, und nur durch sie, können wir uns seiner Person annähern.

Die ersten Informationen über die Arbeit von Alberto Fernández stammen aus der Zeit, in der die Kupferplatten eingeschnitten wurden. Es sind Matrizen und Blätter, die dem Silberschmied erst im 20. Jahrhundert zugeschrieben wurden, davor hatte die Literatur die Arbeiten nicht mit dem Künstler in Verbindung gebracht. Die Geschichtsschreibung zu Alberto Fernández hat nicht einmal die reichhaltigen Informationen berücksichtigt, die aus solchen historischen Quellen extrahiert werden kann.

Wie bereits erwähnt, wurden seine Arbeiten schon ganz früh durch Justino Antolínez in der Handschrift *Historia Eclesiastica de Granada* von 1610 genannt. Der Text *Información para la Historia del Sacro Monte* von Adam Centurión, gedruckt im Jahre 1632, belegt das Vorhandensein eines Heftes mit Stichen von Alberto Fernández. Diego Nicolás Heredia Barnuevo, Kanoniker des Sacro Monte, nennt erneut das Heft mit Stichen von der Hand des Silberschmiedes. Dieser Autor ist verantwortlich für die fälschliche Zuschreibung einer der Stiche, der als Turpiana Turm bekannt wurde und eigentlich aus der Werkstatt von Francisco Heylan stammt, was wir in unserem Text angemessen verorten. Die Auswertung moderner kunsthistorischer Quellen, wie zum Beispiel die Studie von Manuel Gómez-Moreno y Martínez, der Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts seine Arbeit *El arte de grabar en Granada* vorgelegt hat (Martínez Gómez-Moreno 1900, S.8), enthalten die ersten dokumentierten Daten über die Arbeit des Silberschmied und dessen Ausflug in die Kunst der Gravur (Abb. 1). Francisco Izquierdo hat sich in seiner Forschungsarbeit *Los grabadores granadinos* (Izquierdo 1974) mit dem Thema der Druck- und Gravierkunst in Granada seit der Gründung beschäftigt und schlägt eine neue chronologische Verortung der Arbeiten von Alberto Fernández vor. Außerdem geht seine Auswertung von einem technischen und nicht von einem ästhetischen Standpunkt aus, weshalb er auch die Beteiligung anderer Stecher vorschlägt, was wir dahingehend erklären konnten, dass an einer der Matrizen eine nachträgliche Umarbeitung im 18. Jahrhundert stattgefunden hat (Abb. 2 und 3). Nicht zu vergessen ist auch die Arbeit von Antonio Garrido Moreno (Garrido Moreno 1976, 53-54), der einen kommentierten Katalog der Platten und Stiche von Alberto Fernández vorlegte und dadurch das Wissen über die dem Silberschmied und Stecher zugeschriebenen Kupferstiche ergänzte.

Die Geschichtsschreibung hat kleine Schritte auf dem Weg zur Kenntnis der Aktivität von Alberto Fernández gemacht, die hier durch Auswertung neuer historischer Quellen erweitert werden. Dies erlaubt das Werk des Silberschmiedes vor allem von Seiten der Dokumentation zu betrachten und einige Kupferstiche chronologisch zu verorten und aufzuzeigen, wie diese von der Geschichtsschreibung gesehen und eingesetzt wurden.

Bei der Betrachtung der katalogisierten Kupfersticharbeiten des Alberto Fernández wird klar, dass der Silberschmied sich auf ein Terrain begeben hat, das er nicht als eigenes Handwerk erlernt hatte, wenn man davon ausgeht, dass die Kunst des Tiefdruck eine Arbeit ist, die auch wenn sie der Silberschmiedekunst ähnlich ist, so doch die Kenntnis einer eigenen und spezifischen Technik voraussetzt, ohne diese wesentliche Unregelmäßigkeiten in der Ausführung auftreten.

Die Anwesenheit von Kupferstechern in Granada vor der Ankunft des Francisco Heylan wird durch die Arbeit zum Sacro Monte von Alberto Fernández definitiv bestätigt, auch wenn diese Arbeiten als umstandsbedingt beschrieben worden waren. Alberto Fernández verliert durch die Beteiligung von Francisco Heylan an der Illustration der *Historia Eclesiástica de Granada* (Antolínez 1610) an Bedeutung (Abb. 4), da der Flame in der Stadt definitiv den auf der ganzen Iberischen Halbinsel sehr geschätzten Kupferstich einführt. Alberto Fernández gerät dabei vermutlich aufgrund seiner Technik und seines Stils ins Hintertreffen.



Abb. 1 Alberto Fernández. Titelblatt: Die Märtyrer des Sacro Monte und die Martyriumsszene. Tiefdruck, Kupferstich, 1. Zustand [1610]. 300 x 222 mm. In: *Graphische Sammlung. Sammlung Blätter zu den Bleibüchern und Reliquien des Sacro Monte in Granada* © Bibliothek des Hospital Real von Granada. [BHR. A-023 bis 122 (11)].



Abb. 2. Alberto Fernández, [Juan Ruiz Luengo?]. Titelblatt: Die Märtyrer des Sacro Monte, Martyriumsszene und Immaculata. Umgearbeitete Kupfermatrix, 2. Zustand, [1610-1741]. 300 x 222 mm. © Archiv der Abtei des Sacro Monte, Granada. [AASM. Inv. 3165].



Abb. 3. Alberto Fernández, [Juan Ruiz Luengo?]. Titelblatt: Die Märtyrer des Sacro Monte, Martyriumsszene und Immaculata. Kupferstich, 2. Zustand [1741]. 300 x 222 mm. Loses Blatt © Archiv der Abtei des Sacro Monte, Granada. [AASM. Inv. 779].

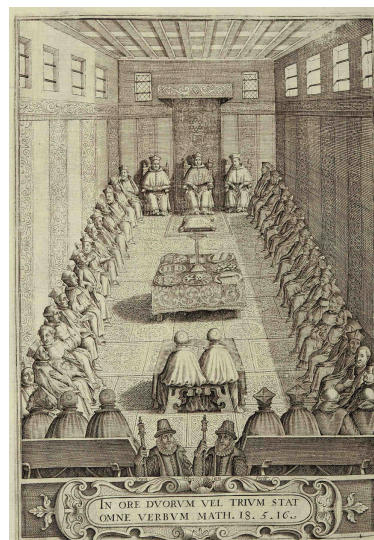


Abb. 4. Francisco Heylan. Versammlung zur Beurteilung der Reliquien: Provinzialsynode. Kupferstich [1612-1613]. 282 x 195 mm. Loses Blatt © Archiv der Abtei des Sacro Monte, Granada. [AASM. Inv. 765].

Quellenverzeichnis

- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Colección documental, *Proceso de Calificación de las Reliquias*, [1595-1600], folios 437r.-437v.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descarga que hacen a Alberto Fernández por abir una plancha de cobre*, 15 de septiembre de 1595, folio 4v.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Colección documental de Don Pedro de Castro, Legajo 5, volumen 2, *Entrega de cobres abiertos por Alberto Fernández al Licenciado Agustín Manrique*, 21 de enero de 1609, folio 653v.
- Archivo de la Catedral de Granada, Colección facticia, Libro de Cuentas de fábrica, Legajo 163, *Descarga de doscientos reales que se le realiza a Juan de Rueda por la plata y hechura de un sello para la Iglesia Catedral*, 29 de agosto de 1587, sin foliar.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Memoria de los gastos que supuso el envío a Roma de Don Pedro Guerrero thesorero de Granada para los negocios del señor D. Pedro de Castro y Quiñones Arzobispo de Granada*, 1598, sin foliar.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Colección documental de don Pedro de Castro, Legajo IV, I parte, *Misiva enviada por don Fernando de Mendoza al Arzobispo don Pedro de Castro agradeciéndole el envío de la relación de los descubrimientos con una de las láminas martiriales estampada*, Madrid, 29 de abril de 1595, folio 428r.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Pagos al platero Alberto Fernández por la apertura en cobre de las láminas martiriales y al impresor Juan René Rabut por la impresión de la relación de los hallazgos*, 22 de abril de 1595, folio 4r.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descarga que hacen a Ambrosio de Vico por las descripciones que hizo del monte y de sus cavernas*, a 21 de octubre de 1596, folio 8v.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descarga que hacen a Alberto Fernández, por las láminas que abrió del monte Valparaiso*, 7 de noviembre de 1596, folios. 5r.-5v.

- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descarga que hacen a Alberto Fernández por ocuparse de las estampas del monte Valdeparaiso*, 10 de enero de 1597, folio 9r.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descargas que hacen a Alberto Fernández, platero, por las planchas de cobre que abrió de las láminas martiriales y descripción del monte Valparaiso*, 25 de abril de 1597 y 15 de enero de 1598, folio 6v.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descarga que se hace a Isabel Méndez, viuda de Luis de Beas, platero*, 2 de junio de 1597, folio 1r.
- Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada, Legajo 268, pieza 28, *Descarga de trigo que hacen a Juan Moço, platero*, 1 de diciembre de 1597 1 de diciembre de 1597, folio 1v.
- Archivo de la Catedral de Granada, Libro de Cuentas de fábrica, Legajo 164, colección facticia, *Descarga de trece mil cuatrocientos sesenta y cuatro maravedís que se le realiza a Hernando Ortiz por la plata y hechura de un relicario de Nuestra Señora para la Iglesia Catedral*, 23 de agosto de [1602], sin foliar.
- Archivo Histórico Provincial de Granada. Comisión de Monumentos. Caja 1836, pieza 6, *Inventario de objetos encontrados en el Archivo del Museo Arqueológico de Granada.*, año 1866-70, sin foliar.
- Archivo Histórico Provincial de Granada. Comisión de Monumentos. Caja 1841, pieza 55, *Inventario de objetos de la causa contra Juan de Flores y el padre Juan de Echevarría*, año 1869, sin foliar.
- Archivo del Museo Arqueológico Provincial de Granada. Acta de la Comisión de Monumentos, *Acta de la Comisión de Monumentos, hallazgo de las planchas de Alberto Fernández.*, 30 de junio de 1901, 1901-1920, manuscrito, copia del original, sin foliar.
- Biblioteca Nacional de España, *Real Cedula con las Ordenanzas que su Magestad y su Real Junta General de Comercio y de Moneda, da a la Congregacion, Colegio y Arte de Plateros de la ciudad de Granada y su Reynado, para su buen regimen y gobierno.* Granada 1735, Mss/7554, Real Cédula, manuscrito, folios. 68.
- Biblioteca Nacional de España. Relación de los Descubrimientos. *[Anadando vnos hombres buscando vn thesoro...]*. [Granada]: Juan René Rabut, [1595]², Mss/6437(1).

Literaturverzeichnis

- Antolínez de Burgos, Justino. *Historia Eclesiástica de Granada*. Biblioteca del Hospital Real de Granada, caja MS-1-049 [Olim. BHR/Caja B-032], [1610].
- Bermúdez de Pedraza, Francisco. *Antigüedad y excelencias de Granada*. Madrid: Luis Sánchez, 1608.
- Barrios, Manuel. „Pedro de Castro y los Plomos del Sacromonte: invención y paradoja. Una aproximación crítica“. *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. Hrsg. Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal. Universidad de Valencia/Universidad de Granada/Universidad de Zaragoza, 2006, 17 -50.
- Barrios, Manuel. „Claves de la historia laminaria en la formación y edición de Vindicias Catholicas Granatenses“. *¿La historia inventada?: Los libros plúmbeos y el legado sacromontano*. Hrsg. Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal. Granada: Universidad de Granada; el Legado Andalusi, 2008, 347-374.
- Barrios Aguilera, Manuel. *La invención de los libros plúmbeos. Fraude, historia y mito*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2011.
- Bermúdez de Pedraza, Francisco: *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad y religion catolica de Granada*. Granada [Imprenta Real]: Andrés de Santiago, 1638.
- Bertos Herrera, María del Pilar. *Los escultores de la plata y el oro*. Granada: Universidad de Granada, 1991.
- Caro Baroja, Julio. *Los moriscos del Reino de Granada. Ensayo de historia social*. 5ª edición. Madrid: Itsmo, 2000.
- Centurión, Adán. *Información para la Historia del Sacro Monte, llamado de Valparaiso y antiguamente Illipulitano junto à Granada donde parecieron las cenizas de san Cecilio, san Thesiphon, y san Hiscio discipulos de las Españas Santiago y otros santos dicipulos dellos y sus*

- libros escritos en láminas de plomo*. Granada: Bartolomé de Lorençana, [en el Campo del Príncipe, en las casas del Marqués a su costa], 1632.
- Domínguez Ortiz, Antonio und Bernard Vincent. *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- García-Arenal, Mercedes. „El entorno de los Plomos: historiografía y linaje“. *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. Hrsg. Manuel Barrios Aguilera und Mercedes García-Arenal. Universidad deValencia/Universidad de Granada/Universidad de Zaragoza, 2006, 51-78.
- García-Arenal, Mercedes und Fernando Rodríguez Mediano. *Un Oriente español. Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2010.
- Gómez Benito, Rafael. *Códice Plúmbeo*. Granada: Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía; Caja General de Ahorros de Granada, 2000.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. „El arte de grabar en Granada“. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1900), 1-23.
- Gómez-Moreno, María Elena. *Manuel Gómez-Moreno*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1995.
- Constitvtiones Regalis Collegii Granatensis ab invictiss. Imperatoe Maximo Carolo V. Constrvcti*. Ed. Colegio Imperial de Granada. Granada: Excudebat Ioannes Regnerius [Juan René], [1594]. Archivo de la Catedral de Granada, Libro de Varios 20, folio 732r.
- Hagerty, Miguel José. *Los libros plúmbeos del Sacromonte*. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Henríquez de Jorquera, Francisco. *Anales de Granada*. Granada: Facultad de Filosofía y Letras, 1987. [Edición facsímil realizada a partir de la de 1934, a cargo de A. Marín Ocete y con el estudio preliminar de P. Gan Giménez, así como nuevos índices de L. Moreno Garzón.]
- Heredia Barnuevo, Diego Nicolás de. *Mystico ramillete historico, chronologyco, panegyrico, texido de las tres fragrantas flores del ... antiguo origen, exemplarissima vida y meribissima fam [sic] posthuma del ... Sr. Don Pedro de Castro Vaca y Quiñones*. Granada: Imprenta Real, 1741.
- Izquierdo, Francisco. *Grabadores granadinos. Siglo XVI al XVII*. Madrid: Marsiega, 1974.
- Jiménez, Rodrigo. *Sermon predicado por el Padre Fray Rodrigo Ximenez ... que en honor del glorioso S. Iacinto se celebró en el Conuento de Sancta Cruz la Real de la ciudad de Granada a seys de abril de 1595...* Granada: 1595. Octubre 2014. URI: <http://hdl.handle.net/10481/11105>
- Martínez Medina, Francisco Javier. „Los libros plúmbeos del Sacromonte de Granada“. *Jesucristo y el emperador cristiano*. Catálogo de exposición. Granada 2000. Ed. Francisco Javier Martínez Medina. Córdoba: Obra social y cultural Cajasur, 2000, 635.
- Moreno Garrido, Antonio. „El Arte del Grabado en Granada durante el siglo XVII. I la calcografía“. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26-28 (1976), 1-218.
- Pérez Galdeano, Ana María. *Los descubrimientos del Sacro Monte: Nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y flamencos en Andalucía que lo hicieron posible*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Ginés Moreno Garrida, Universidad de Granada, 23 de enero de 2014.
- Royo Campos, Zótico. *Reliquias martiriales y escudo del Sacro-Monte*. Edición facsímil. Estudio preliminar por Miguel L. López Muñoz. Granada: Universidad de Granada, 1995, LXX-LXXI.
- Sánchez Ocaña, Juan. *El Sacro Monte de Granada: imaginación y realidad*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2007.
- Serna Cantoral, Diego de la. *Vindicias Catholicas Granatenses. Relacion breve de las reliquias qve se hallaron en la cividad de Granada en vna torre antiqvissima en las Cauernas del Monte Illipulitano de Valparayso cerca de la ciudad: sacado del processo que cerca dello se hizieron*. León de Francia: [s.n.], 1706.

Dra. Ana María Pérez Galdeano
 Facultad de Filosofía y Letras
 Departamento de Historia del Arte
 Universidad de Granada, España
 ampg@ugr.es

*Arte, Devoción y Vida Cotidiana. La Presencia
de los Objetos artístico religiosos en el Ámbito doméstico,
Puebla de los Ángeles siglos XVI y XVII*

Montserrat Galí Boadella

Este ensayo tiene su antecedente en un trabajo que publicamos en el año 2000 cuyo objetivo era cuestionarnos acerca de la pertinencia de calificar como barrocas las formas de vida de los habitantes de Puebla en el siglo XVII. La ciudad de Puebla de los Ángeles fue fundada en 1531 como una alternativa al sistema de repartimiento de indios instaurado en las primeras décadas de la conquista. Es decir, se esperaba que sus habitantes vivieran de su propio trabajo y sólo con la ayuda de indios asalariados. Fue por lo tanto una ciudad fundada y poblada principalmente por españoles que iban a reproducir formas de vida bastante semejantes a las de sus tierras de origen. Fue así como además de las actividades agrícolas, se desarrollaron en Puebla desde el principio actividades artesanales y comerciales equiparables a las de la metrópoli (Chevalier 1947, Albi Romero 1970, Hirschberg 1981, Fernández de Echeverría y Veytia 1963).

El término barroco se ha utilizado pródigamente, no sólo para caracterizar el arte de un periodo sino también para calificar una mentalidad, un modo de vida y una época; también adjetiva ciertas expresiones de la religiosidad. A través de documentos notariales, es decir cartas de dote y testamentos, pudimos comprobar qué tan “barroca” era la existencia de los moradores de la ciudad de Puebla. Esta impresión de fastuosidad y riqueza derivaba de las crónicas de viajeros y de los mismos documentos que relataban las ceremonias, los rituales y las maneras cortesanas y aun privadas de los habitantes de la Nueva España. Así, por ejemplo, cuando se relata el paso de las procesiones por la ciudad, se dice que los vecinos colocaban aparadores y altares en las puertas de sus casas, en los que sobre tapices o telas de damasco se exhibían objetos valiosos, en donde se amontonaba la plata, lucía la cera y se rivalizaba en objetos preciosos. Los datos duros, sin embargo, arrojan una existencia más modesta, muy austera y poco “barroca”: los ajuares domésticos medios contenían en general algunas joyas, pocos muebles, contados objetos suntuarios (plata o porcelana), y escasísima ropa personal. Lo cual cuestiona el uso indiscriminado del término barroco, que no podía extenderse de forma generalizada al modo de vida observado en la Puebla de los Ángeles en los siglos XVI y XVII. El tema de los muebles —en especial la cama, la mesa y las sillas— lo analizamos también en una ponencia que permanece inédita, basada en el mismo corpus de documentos. El objetivo entonces era más bien encontrar indicios de ciertas prácticas corporales a través de la presencia de determinados muebles y de las características de los atuendos y vestimenta. Entendemos como prácticas corporales no sólo las formas de dormir o de comer —determinadas por las características de las camas o las

mesas—, sino aquellas que indican sociabilidad y formas de cortesía. Por ejemplo, las sillas se reservaban para las personas de “calidad” durante las reuniones o recepciones, mientras que las mujeres solían sentarse en cojines. Sólo las casas de alcurnia o adineradas tenían sillas, estrado o biombos, lo cual nos indica los comportamientos y la etiqueta durante los intercambios sociales. Un dato observado con frecuencia es que debido al elevado precio de la ropa, era normal que ésta se heredara y por lo mismo figurara en los protocolos notariales. Un fenómeno éste, que nos permitió acercarnos a las prácticas corporales, junto con la presencia de sillas, cojines, estrado, mesa, taburetes y camas, que condicionan posturas, gestos e intercambios.

En esta ocasión las preguntas que haremos a estos protocolos notariales son otras. Nuestra atención se va a centrar en los objetos artísticos de carácter religioso que aparecen en los documentos para conocer su circulación en el ámbito doméstico y preguntarnos acerca de devociones y expresiones de la religiosidad. La ciudad de Puebla era conocida por la gran cantidad de talleres y obrajes dedicados a la producción artesanal y artística. Eran reconocidos sus orfebres, sederos y pasamaneros, sastres y sombrereros, pintores, escultores, entalladores y carpinteros, violeros y otros tantos oficios productores de objetos suntuarios y artísticos. Además hay que tomar en cuenta una gran cantidad de mercancías que llegaban a los mercados y comercios de la ciudad, procedentes de España, y también de Oriente, a través del famoso Galeón de Manila (Yuste 1984, El Galeón de Manila 2000). Así pues, podemos decir que los habitantes de Puebla de los Ángeles contaban con una oferta variada de productos artísticos y suntuarios que obligan a los historiadores de arte a ampliar sus preguntas y extender sus horizontes. Al margen de lo que se pudiera comprar procedente de España o Filipinas, la oferta incluía además objetos procedentes de otras regiones del Virreinato, en especial de Michoacán, como son los escritorios, cajas y cofres de maque. Objetos de gran interés son la loza, la talavera y la porcelana, procedente ésta de la China y transportada en el Galeón de Manila.

Las fuentes para este trabajo, además de los protocolos notariales, son también documentos procedentes de pleitos por herencia, que involucran tanto a hombres como a mujeres, aunque para este trabajo son de especial interés las cartas de dote, ya que con ellas se puede reconstruir en gran medida el ajuar doméstico y también el consumo de objetos religiosos ligados a las devociones en el ámbito privado. Pero estos documentos no sólo nos permiten recrear las casas poblanas de los siglos XVI y XVII sino que nos obligan a repensar el sistema de producción en los talleres y obradores de la ciudad recuperando un tipo de producto artístico que, por lo general, no figura en las historias del arte: pinturas, retablos, esculturas en oro y plata, *agnus dei*, relicarios y ajuar litúrgico consumido por particulares en el ámbito doméstico. El periodo considerado abarca desde 1573 hasta el año de 1683, a partir de un corpus de 190 protocolos notariales de los que seleccionamos ocho documentos del siglo XVI y treinta y cinco del siglo XVII.*

La primera pregunta, obligada, es tratar de perfilar a los personajes que emitieron tales documentos; tener claro quienes podían otorgarlos en aquellos años, a qué grupo étnico y social pertenecían y de qué bienes o capitales estamos hablando. Se trataba de personas acomodadas que en el caso de los documentos analizados poseían entre 354 pesos (una dote modesta) y 31 mil pesos de capital, una fortuna considerable. Un caso interesante, que hemos estudiado en un par de trabajos, es el de una acaudalada dama poblana, doña Luisa Herrera Peregrina, quien dictó testamento en 1703. En su

testamento legaba 12 óleos con el tema de las Sibilas a la catedral de Puebla, un conjunto pictórico que sólo personas cultas y ricas como doña Luisa podían poseer para su disfrute particular (Galí 2013, 297-304). Pero no todos los testamentos deparan noticias de esta envergadura e importancia.

Cabe señalar que otorgar un documento notarial era caro, y que por lo tanto sólo se registraron los casos en los que el monto y la situación familiar lo ameritaban. La ciudad de Puebla de los Ángeles, segunda en tamaño e importancia en la Nueva España, era una ciudad de propietarios agrícolas, artesanos y comerciantes, muchos de ellos de origen español; sin embargo no hay que olvidar que el mestizaje fue un fenómeno frecuente y constante. En nuestros documentos, por lo que se refiere a la categoría étnica, dominan los españoles y criollos, pero también hay mestizos, indios y aun negros, como se verá en un caso por demás interesante. Para que se pudieran obtener resultados relevantes y concluyentes necesitaríamos agotar una muestra significativa de casos y documentos, recurriendo si fuera necesario a la historia cuantitativa, o por lo menos a una sistematización de los documentos que pusiera al descubierto la estructura social de la Puebla de la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. Es decir, trabajaríamos con la historia cuantitativa y con la demografía. Sin embargo, sin necesidad de entrar a este tipo de historia, creemos que la información artística encontrada en estos documentos constituye un indicio suficiente para llamar la atención de los estudiosos de la historia del arte y de la religiosidad en Puebla.

Las listas de objetos que aparecen en los protocolos estudiados son muy amplias y variadas, y van desde la cama (objeto primero, el más caro y principalísimo en estos documentos) hasta una cuchara de madera, pasando por la vestimenta, sillas, cajones y escritorios, joyas, imágenes, láminas y retablos, cruces y rosarios, objetos de plata diversos y, en menor cantidad, instrumentos musicales y libros. Pueden incluirse casas y haciendas así como esclavos. En cuanto al tipo de objetos que se registran, hay que abordarlos desde el punto de vista de la historia material, pero también de la tecnología. Los materiales con los que están confeccionados, como veremos, apuntan hacia las distintas actividades comerciales y artesanales de la ciudad, pero también nos hablan de los intercambios con otros centros productivos.

Tomando en cuenta la frecuencia y volumen en que aparecen, agrupamos los objetos artístico-religiosos en este orden: rosarios, cruces y crucifijos, *Agnus Dei*, cuadros, relicarios, láminas y retablos. Desde el punto de vista de la historia del arte estos objetos nos obligan a preguntarnos acerca de los pintores, orfebres y demás artistas activos en la ciudad (o en otras regiones del país), a pesar de que nunca va aparecer el autor e incluso el tema de la pintura o escultura se menciona de manera muy genérica; nos cuestionan acerca de los precios y el valor artístico; nos obligan a pensar en los materiales y las técnicas, finalmente abren preguntas acerca del funcionamiento del “mercado de arte” y objetos suntuarios. La valoración artística y estética no es posible, debido a la desaparición de dichos objetos, pero aún así creemos que su sola presencia es relevante para una historia del arte que tenga una comprensión más social y cultural del fenómeno artístico. Por otro lado son un claro indicativo de las devociones en la ciudad de Puebla desde finales del siglo XVI hasta fines del XVII.

El primer caso a considerar (año 1573) es el de un recibo de donación de una mujer a la persona que la crió “pues fue expuesta”; lo que puede interpretarse como un acto de gratitud hacia la madre adoptiva. En dicho recibo figuran en primer término un lienzo de la Magdalena, con valor de un

peso, y dos retablos pequeños de imágenes valuados en 4 tomines, lo que sugiere obras de escaso valor artístico; sobre todo si tomamos en cuenta que el lote incluye un rosario de 2 pesos, y joyas de 10 y hasta 14 pesos. Es difícil hacer un estudio comparativo dada la coexistencia de diversas monedas con valores de cambio muy variados. Lo más razonable es basarnos en grupos de protocolos de un mismo rango económico y cronológicamente cercanos. De acuerdo con los documentos consultados, que en ningún caso corresponden a grandes fortunas o a títulos nobiliarios, las piezas van de un peso —rosarios, pendientes— a 100 pesos en piezas complejas por sus materiales y hechura. Por pesos entendemos que serían de oro.

En contraste con este documento, en 1586 se establece el compromiso de matrimonio entre un español y una rica viuda, María de Campos, que aporta a la unión una dote de 31 340 pesos de oro común. Antes de pasar a relatar algunos de los objetos que figuran en el inventario, caben dos observaciones en torno a este documento y sus actores: el primero es que Francisco Gutiérrez, maestro de la obra de la catedral, le debe a la viuda 14 pesos, lo que constata la relación de María con el arquitecto más importante de la ciudad a finales del siglo XVI; en segundo lugar comentar que las viudas acumulaban bienes y capitales cuantiosos en virtud de su situación legal. Tal y como señala Pilar Gonzalbo, es frecuente que en la Nueva España las viudas ricas fueran muy codiciadas. Entre las dotes más cuantiosas del siglo XVI, señala Gonzalbo, se registran las de las encomenderas varias veces viudas. Y añade: “*En proporción con su caudal no fueron menos generosas las viudas de burócratas, plateros y comerciantes que contrajeron segundas y terceras nupcias en las siguientes centurias.*” (Gonzalbo, 1998, 71-72). Regresando a nuestra viuda, no registra obras de arte (pinturas o retablos) pero contaba con “*una alhaja de agnus dei de vidriera pequeña de oro con un ahogadero de perlas y corales en 20 pesos*”, así como “*un rosario de corales gruesos con 7 extremos de oro, 10 pesos*” (Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, escribano Melchor de Molina, Caja 4-29, ff. 928v-935). En definitiva, podemos decir que doña María de Campos no gustaba de las imágenes, ya que su caudal le hubiera permitido buenos lienzos y algún retablo que atestiguara un oratorio doméstico. Aunque contaba con un *Agnus Dei* ricamente ornamentado. La presencia recurrente de *Agnus* en los documentos poblanos nos obliga a extendernos en las características de este objeto religioso, del que también posee magníficos ejemplares la Capilla del Ocho de la catedral de Puebla.

Se designan con este nombre ciertas bolas o ciertos medallones de cera que tienen grabada la figura de un cordero que lleva la cruz-estandarte. En un principio se estableció la costumbre de tomar simplemente en el día de la octava de Pascuas los restos del cirio pascual, bendito el Sábado Santo del año anterior y dividirlo en pequeños fragmentos [...] En Roma en vez de servirse únicamente de los restos del cirio pascual, el arcediano bendecía, en el citado día, cera mezclada con aceite, y con esta cera modelaba medallones que llevaban la imagen del cordero [...]. (Abate Martigny 1989, 30)

En Puebla encontramos *Agnus* modestos, y también *Agnus* enmarcados suntuosamente o colocados en cajas de materiales costosos. Éste es el caso de una carta de dote que, a pesar de su relativa modestia (400 pesos), contaba con un ejemplar interesante. En efecto, además de la hechura de una imagen de

plata y un rosario de azabache la novia aportaba “*una caja entera de agnus dey de plata sobre dorada grande en 20 pesos*”. El caso resulta por demás interesante ya que la novia también aportaba al matrimonio “*un clavicordio y un minacordio en 100 pesos*” (Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, escribano Melchor Molina, Caja 4-31, f. 1634v). Objetos todos ellos que nos hablan de una persona más sofisticada que la viuda, además de ser probablemente diestra en el arte de la música y por ello esposa apetecible.

En las postrimerías del siglo (1591), nos encontramos con una dote de casi 6 mil pesos que si bien registra muebles y plata, otra vez nos sorprende por la escasez de imágenes religiosas: dos Cristos, uno de ellos probablemente de buena hechura, ya que se fija su precio en 17 pesos, y dos tablas de pintura, que junto con el segundo Cristo suman 5 pesos, lo que indicaría que se trata de piezas de poco valor artístico. Aunque el número de cartas de herencia y dote revisadas del siglo XVI (un total de 35 del corpus de 190 documentos) no es suficiente para arriesgar conclusiones, sin embargo se observa poca presencia de pintura y en general pocos objetos religiosos que permitan aventurar algún tipo de conclusión acerca del arte y la religiosidad en la Puebla del quinientos. Como hipótesis podemos pensar en una ciudad recién fundada en la que los talleres que fabricaban objetos artísticos y suntuarios serían pocos y en la que sus pobladores todavía no gozaban de una situación económica holgada como para adquirir objetos de importación.

A partir del siglo XVII los documentos son más abundantes y contienen información de mayor interés, ya que además de una gran abundancia de rosarios y *Agnus*, las imágenes, pintadas o de bulto, se vuelven comunes, lo que además permite apreciar las devociones más recurrentes entre la población de la Angelópolis, especialmente la femenina. En 1610 encontramos una carta de dote de una joven poblana fijada en 2 976 pesos de oro común. Figuran en el ajuar varias joyas, cofres y cajas, además de una “*hechura de un Cristo de oro apreciado en 45 pesos*”, una cantidad muy considerable. Pero lo más interesante de este documento es la existencia de un altar que la joven había heredado de su madre. La lectura de esta parte del documento revela los elementos que formaban parte de un altar doméstico:

Una Imagen de bulto de Nuestra Señora vestida de raso blanco. Una hechura de un Cristo de naranjo. Un niño Jesús de marfil de China pequeño. Un niño Jesús con su peana pequeño. Cinco sayas de terciopelo las tres, y otra de brocado y otra de damasco y las dos bordadas, para la dicha Imagen de Nuestra Señora. Un frontal de damasco y sus frontaleras de damasco de china y brocadete. Otro frontal de damasco blanco de China. Unos manteles de pico de perdiz con sus puntas para el dicho altar. Un pañuelo de Holanda deshilada y con sus puntas. Una cruz de palotla [...] Tres retablos de lienzo uno de la Limpia Concepción de Nuestra Señora y otro de San Miguel y un Cristo. (Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, Caja 31, f. 523, 5 de marzo de 1610.)

Hay varias cosas digna de comentar en este documento: en primer lugar la presencia de un niño Jesús de marfil; se trata de un objeto devocional que se vuelve frecuente y atestigua la llegada regular de mercancías de carácter artístico-religioso a través del comercio con Filipinas. Las figuras del niño

Jesús de marfil serán especialmente apreciadas por el elemento femenino, fueran monjas o seglares. Por otro lado tenemos la descripción de los elementos necesarios para sostener un altar doméstico con decoro. Finalmente encontramos dos advocaciones, la Inmaculada Concepción y el Arcángel San Miguel, patronos de la catedral y de la ciudad respectivamente, que serán frecuentes en los protocolos poblanos.

De 1614 es un documento en el que se detalla la existencia de “*cuatro retablos de cuadros finos*”, sin especificar a qué santo o devoción estaban dedicados. Cabe señalar que se trata de un documento en el que por testamento se hace inventario y división de bienes. La otorgante del testamento debía ser una mujer muy creyente, pero también adinerada, ya que establece una capellanía para ella y su marido dotándola de 3 mil pesos. Y podríamos añadir otra cualidad a dicha dama, la de culta, ya que el testamento incluye “*diez cuadros viejos del emperador romano*” (Archivo Histórico Judicial de Puebla-INAH, doc. 952, 1614). Un año después María de Anzures, viuda, testaba dejando “*Un ornamento, con todo lo perteneciente a la Capilla*” (Archivo Histórico Judicial INAH-Puebla, documento 966, f.11). Doña María legaba también la estancia de Amalucan, próxima a la ciudad, con caballerías, carretas, aperos y trabajadores agrícolas, por lo que podríamos inferir que se trata del ajuar litúrgico perteneciente a la capilla de esta propiedad. Documentos como éste corroboran que las personas adineradas dotaban sus haciendas con capilla, con retablo y ajuar litúrgico, algo que se puede ver todavía en la actualidad; también muchas casas en la ciudad tenían su altar y a veces incluso una capilla.

De este mismo año de 1616 tenemos un testamento e inventario de Rodrigo García, regidor de la ciudad, en el que figuran dos cuadros grandes de tema religioso (sólo dice “de niño”), además de “*un retrato de San José, y otro retrato de San Agustín y otro retrato mediano de Niño Jesús [...] una madalena, una imagen de Nuestra Señora mediano, un Cristo grande crucificado, un san Jacinto de busto moderno, y otro crucifijo mediano*”; finalmente “*un tabernáculo con una imagen de busto de Nuestra Señora*” (Archivo Histórico Judicial de Puebla-INAH, doc. 987, 1616). Un año después una dama registraba entre sus bienes tres escudos de plata (San Francisco, la Virgen del Carmen y Nuestra Señora); dos objetos hechos por monjas: una imagen de Nuestra Señora con perlas y un Corazón; dos santos de bulto (Santa Catalina y San Francisco); dos Niños Jesús de bulto, un lienzo de San Diego sin marco y una Cruz de plata. Además registra otros dos objetos religiosos que pueden interpretarse de dos maneras. El documento dice: “*Tres imágenes de Nuestra Señora de palo, la una con dos puertas; una imagen de Nuestra Señora de madera, con sus puertas*” (Archivo Histórico Judicial de Puebla-INAH, doc. 1007, f. 1617). Podría tratarse de un pequeño retablo que se cerraba con puertas, o bien de una imagen de bulto que pudiera contener reliquias. No es raro que las imágenes de bulto, sobre todo las de la Virgen, estén colocadas en un tabernáculo o se haga referencia a puertas, lo que indica un tipo de contenedor a modo de caja o nicho. Pudo ser de madera, pintado, dorado o con ornamentación de otros materiales, cantoneras de latón o bronce por ejemplo, o bien incrustaciones.

En un testamento de 1616, además del rosario, que nunca falta, se registraron cuatro cuadros, con los temas de Cristo, Nuestra Señora y San José, San Nicolás Tolentino y San José. Otro testamento, pero de 1624, sugiere un matrimonio bastante piadoso y seguramente acomodado, por la cantidad de objetos religiosos de valor que se registran. Así, tenemos tres *Agnus Dei*, uno de oro y otro

de cristal y el tercero guarnecido de plata sobredorado; un niño Jesús de oro, y una Cruz, también de oro con piedras blancas, además del consabido rosario “de China” (probablemente de marfil) ensartado de canutillas de oro. En cuanto a imágenes, láminas y cuadros, hay variedad y cantidad: dos imágenes de oro de Nuestra Señora de la Concepción, un crucifijo de marfil y otro Niño Jesús. Se registran seis láminas, tres cuadros pequeños de santos; seis láminas (no sabemos el tema), dos lienzos grandes de Santa Lucía y San Nicolás y ocho cuadros viejos de “montería” de Flandes, para terminar anotando “*cuarenta cuadros de santos chicos y grandes viejos los más*” (Archivo Histórico Judicial de Puebla-INAH, doc. 1280, 12 de junio de 1624). Desde luego llaman la atención el término “montería de Flandes” (modalidad de caza mayor que se realiza con perros), así como los 40 cuadros, aunque se registran como pequeños y viejos. Aunque no se trata de pintura religiosa me ha parecido interesante anotar el tema de los cuadros de montería, por ser de Flandes y por tratarse de un tema que no ha sobrevivido y que indicaría, quizás, los gustos del señor de la casa. En todo caso registra la existencia de temas profanos (Galí 2008), cuya presencia ha sido minimizada a veces por los historiadores del arte. A la vista de los documentos que conservan los archivos poblanos, consideramos que los temas profanos estaban presentes en las casas poblanas, aunque su mismo carácter profano los colocaba en desventaja a la hora de su preservación: las pinturas religiosas y otros objetos devocionales se conservaban aun en un estado de deterioro, no así las obras profanas, que eran desechadas si el deterioro era muy avanzado.

A partir de la segunda década del siglo XVII la presencia de las imágenes de la Inmaculada Concepción son la regla, sea cual sea el soporte —medallas, figuras de bulto, láminas o lienzos— coincidiendo plenamente con la consolidación del culto inmaculista en la ciudad de Puebla (Zerón Zapata 1945). No olvidemos que entre 1614 y 1615 se había formado en Sevilla una Real Junta para estudiar y defender el culto inmaculista, que se convertirá para la corona española en una verdadera razón de estado. A lo largo de las dos primeras décadas del siglo XVII se juró a la Inmaculada en casi todas las ciudades novohispanas, así como en la Universidad de México, siendo éste un requisito para acceder a determinados cargos (Bastero 1990). La gran cantidad de imágenes de la Inmaculada Concepción en los ajuares domésticos, sin embargo, indicaría que no se trató solamente de una imposición de carácter político de la monarquía sino que la devoción arraigó profundamente entre los americanos.

Ejemplo de ello sería una carta de dote de 1624 en la que la novia (una viuda de nombre Francisca de Zúñiga Maldonado, perteneciente a una familia de notables) traía a su segundo matrimonio bienes considerables, entre ellos objetos de devoción más que regulares: una imagen de oro y esmeraldas de Nuestra Señora de la Concepción, un *Agnus Dei*, tres rosarios (uno de plata y el tercero con cruz de oro), catorce cuadros de un Apostolado y 15 cuadros de diferentes santos, además de un baulillo de plata con una imagen de Nuestra Señora de la Concepción de plata, probablemente repujada. La presencia del Apostolado permite suponer la existencia de un oratorio o capilla doméstica, ya sea en la ciudad o en alguna hacienda. (Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, caja 48, ff. 734-735). Rivalizando con esta dama tenemos a otra viuda, doña Inés de Esquivel, que en el mismo año, a raíz de su muerte, dejaba una gran cantidad de cuadros, cruces, imágenes y cuadros de plata, una cruz de vidrio, además de un objeto que debía ser muy rico y vistoso: una imagen de oro

de Nuestra Señora de la Concepción adornada de jacintos (Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, caja 48, ff. 1427-1432).

Para terminar con este interesante conjunto de documentos de 1624, me parece interesante el registro para remate en almoneda de los bienes que poseía Francisco Osorio: un lienzo de la Limpia Concepción y otro de San Diego; otro cuadro con Nuestra Señora, San Nicolás y San Diego; dos cuadros, uno de ellos grande, representando a San Francisco; tres cuadros de ánimas del Purgatorio y cuatro cuadros pequeños hechos por indios. Finalmente se registra un cuadro en el que aparece San Francisco y a sus pies el retrato de Francisco Osorio y del Rey. Por la fecha podríamos pensar que se tratará de Felipe III, que había fallecido en 1621. De lo que no cabe duda es de la devoción del fallecido a la Virgen, a San Diego y a San Francisco, su santo patrono, así como de la presencia de los patrocinios en el ámbito de la pintura doméstica.

Los objetos en los que aparece la imagen de la Concepción pueden ser muy variados. Por ejemplo una novia, con una dote considerable de 1 269 pesos, poseía dos imágenes pintadas de la Inmaculada, pero además su rosario también llevaba una imagen de la Concepción con perlas. En un testamento de 1625 se registra una Inmaculada con un niño en los brazos (una forma frecuente en el siglo XVI y aun a principios del siglo XVII) y otra “*imagen de Nuestra Señora de la Limpia Concepción con jacintos y unos zarcillos con piedras azules todo de oro que está empeñada en 40 pesos y son del regidor don Antonio de Aguilar*” (Archivo Histórico Judicial de Puebla- INAH, doc. 1309, 1625). Nuestro último caso de esta tercera década del siglo XVII se refiere a una rica viuda que aporta una dote de 7 504 pesos de oro común, muebles y joyas así como objetos religiosos tales como dos *Agnus Dei* de oro, un escudo de oro de Nuestra Señora del Carmen, un San Nicolás y un Niño Jesús de bulto, una Cruz de ébano con el Cristo esculpido y un cuadro de San Francisco; una advocación muy arraigada en la ciudad, cuyo primer convento, ligado a la fundación de Puebla, lleva el nombre de Las Llagas de San Francisco (Vetancurt 1961, III, 130).

La década de los treinta nos ofrece un panorama más variado en cuanto a objetos artísticos en general, tanto por los temas como por la procedencia y también los materiales: cuadros “de Flandes”; países (o sea paisajes), uno de ellos “de batalla”; objetos esmaltados, de concha, de bronce y de ámbar. La Inmaculada Concepción seguirá siendo la imagen de devoción más constante. Así en su testamento un poblano declaraba objetos de orfebrería muy interesantes: “*Un Cristo de oro con tres pinzantes en cruz de oro y a la vuelta una imagen de la Limpia Concepción de Nuestra Señora; Item un viril de oro con la Pasión adentro y 4 pinjantes de perlas; Item una serpiente hechura de corazón de oro con su viril y dentro un Cristo de madera; Item una imagen de la Limpia Concepción de oro con 16 piedras blancas [...] Una cruz de rosario guarnecida de oro.*” (Archivo Histórico Judicial de Puebla-INAH, doc. 1591, 1630). Este personaje, aunque muy aficionado a los objetos caros, era un buen cristiano que leía literatura piadosa como *El arte del buen morir*, *Esclavos de Nuestra Señora* y *Destierro de inocencias*, entre otros libros que declara. En el siglo XV aparecieron dos textos en latín, titulados *Ars moriendi*, que en los siglos siguientes dieron pie a traducciones, nuevas versiones y ampliaciones, con consejos y recomendaciones para morir de manera ejemplar y cristiana (Rueda Ramírez 2005). Muchos de ellos se acompañaban de xilografías, más o menos valiosas, según el tipo de edición. En la mayoría de embarques de libros hacia las Indias encontramos ejemplares que se registraban con el

nombre genérico de *El arte del bien morir*. El poblano mencionado contaba con numeroso cuadros, no sólo “de Flandes” (cuatro) sino al parecer de autores españoles o locales. La lista es bastante copiosa: San Jerónimo, Nuestra Señora, San Juan y San Francisco, María y José, etc. Además de un Niño Jesús de la tierra y un *Agnus Dei* en forma de corazón dentro de su caja.

Un tema de gran interés, pero en realidad poco trabajado en los estudios de arte novohispano, es el que se refiere a los materiales. Los objetos elaborados en concha son escasos, por lo menos en los testamentos que hemos revisado, pero tenemos el caso de un San José de concha perteneciente a una dama poblana que testó en 1630. Esta dama poseía además dos cruces de oro esmaltadas de verde y abundantes joyas. El gusto por las joyas no impedía que fuera devota y amante del arte religioso, como lo demuestra el registro de un colateral con un Niño Jesús de bronce (de 3 cuartas de alto) y cuatro cuadros: San Ildefonso, Nuestra Señora de los Reyes, Nuestra Señora de la Concepción y La Trinidad, todos ellos con su marco. Este último lo registra como “de la tierra”, es decir, pintura novohispana, un dato que no siempre se consigna.

En 1635 se abrió el testamento de un español vecino de la ciudad de Puebla, pero fallecido en Guatemala, que dejaba a sus hijos un lote importante de lienzos con tema religioso: se trata de doce cuadros, seis grandes (sin especificar tema) y seis pequeños de diferentes santos con sus marcos. Además de tres rosarios, dos *Agnus Dei*, una imagen de la Concepción en su caja, dos imágenes pequeñas de la Madre Luisa Carrión y de la Concepción, así como una hechura de papel de la Virgen del Carmen en un cuadro (sic). Para la época es una herencia bastante notable, en cuanto reúne una cantidad alta de lienzos, tres imágenes de bulto y un grabado. Por lo tanto se trataría de una persona de un alto nivel adquisitivo y cultural.

En 1650 un espadero y dorador apareció como albacea de su esposa para poder testar y en el registro que acompañaba el documento aparecen algunos items interesantes. Además de joyas, cajones y un escritorio, la señora poseía “Una imagen de Nuestra Señora de bulto con su vestido de raso de China colorado con su tabernáculo de madera; cinco cuadros pequeños de pintura de la hechura de Santo Domingo Soriano, San Miguel, Santa Lucía, San Andrés y San Gerónimo; además tres quadritos pequeños con un país de batalla” (Archivo General de Notarías del Estado de Puebla). No sabemos si se trataría de una batalla bíblica, es decir de Historia Sagrada, en todo caso se trata de paisaje, una temática que como hemos podido observar no era tan rara en los ajuares domésticos. En cuanto a la batalla, para el caso de Puebla, sólo conocemos los dos lienzos con tema de batalla pintados por Juan Tinoco en el siglo XVII (Rodríguez Míajá 2000). Entonces se podría hablar de una temática presente en los gustos de la ciudad en esta época.

Hasta aquí hemos descrito brevemente algunos de los documentos que nos parecen relevantes para tener un panorama de lo que poseían los vecinos de la ciudad de Puebla en los primeros tiempos después de la fundación de la ciudad. Creemos que es suficiente para elaborar algunas ideas generales y proponer algunas hipótesis sobre la producción, el mercado y el consumo de objetos de arte religiosos. Pero antes queremos mencionar un dato que consideramos importante, tratándose del arte mexicano, y es la presencia de la imagen de la Virgen de Guadalupe en Puebla. Hasta la mitad del siglo XVII no hemos encontrado ninguna Guadalupana. Sólo a partir de los años 60 se mencionan unas pocas veces. Reconocemos que las muestras que trabajamos no son tan sistemáticas a partir de

esta fecha, pero tenemos un grupo de dotes del año de 1683, en las que empieza a ser frecuente que la novia lleve entre sus bienes la célebre Virgen mexicana. Así, por ejemplo, una novia con una dote modesta de 354 pesos declaraba “*Item quatro lienços de pinsel pequeños, el uno de Santa Rosa y otro de la Virgen de Guadalupe [...]*” (Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, 16 de abril de 1683). Recordemos que en el siglo XVII Santa Rosa de Lima (canonizada en 1671) fue declarada patrona de las Américas, lo que explicaría también su presencia entre las devociones de la novia. Por su lado, un documento de finales del mismo año de 1683, a propósito de una dote de 1 173 pesos, registra una gran cantidad de láminas, unas iluminadas, otras embutidas y con vitelas, además de “*quatro quadros de vara y quarta de largo con sus marcos negros, el uno de Ntra Señora de Guadalupe, otro de San Lorenzo, otro de la Encarnación y el otro de la Visitación [...]*” (Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, 16 de diciembre de 1683). Aunque no se ha realizado ningún estudio preciso acerca del culto y devoción de la Virgen de Guadalupe en la ciudad de Puebla, los datos surgidos en archivos poblanos, en especial el Cabildo de la Catedral de Puebla, corroboran lo que muestran los protocolos notariales: que el culto fue introduciéndose paulatinamente a lo largo del siglo XVII, se lo consideraba una devoción local de la ciudad de México y que los canónigos poblanos no se mostraban muy partidarios de su difusión en la diócesis, acaso por considerar que se trataba de una aparición dudosa, que algunos consideraban apócrifa. Sólo una investigación puntual, sin embargo, podrá responder a estas hipótesis.

Lo que hemos visto hasta el momento nos permite establecer unas primeras hipótesis. Los primeros testamentos y cartas de dote, correspondientes al siglo XVI, son modestos en cuanto a la cantidad y riqueza de los objetos de devoción. Estamos hablando de una ciudad que aunque crece rápidamente y permite reunir algunas fortunas, no forma ajuares domésticos que destaquen por su variedad y riqueza. Los objetos de arte religioso debían ser caros y escasos y muy dependientes de la importación. Por el contrario, no bien iniciado el siglo XVII, los ajuares domésticos, incluso en los casos de fortunas medianas y aun modestas, se caracterizan por poseer, casi sin excepción, imágenes de bulto y cuadros de santos, así como cruces, contenedores de *Agnus Dei*, escudos y rosarios de plata, oro, marfil, azabache, vidrio, coral y otros materiales ricos. Estamos ante una sociedad no sólo más rica, culta y sofisticada, sino también ante una religiosidad “barroca” que necesita adornar sus casas y promover sus ejercicios devocionales con objetos que estimulen sus sentidos. El culto dentro de las iglesias así como las fiestas religiosas que transcurrían en espacios abiertos y públicos, se caracterizaban por un derroche de sonidos (la música y la palabra de los predicadores, pero también campanas y fuegos artificiales), imágenes e incluso olores (cera, incienso, flores y pólvora) destinado a envolver a los fieles y propiciar un estado de arrobamiento e incluso alienación *quasi* mística. Efectos bien empleados por todas las religiones, pero muy conocidos y aprovechados en el caso de la religiosidad barroca.

En términos numéricos y comparativos podemos decir que en el siglo XVI se registran 26 rosarios, en su mayoría de coral y azabache, en tanto que el número de rosarios en documentos del siglo XVII solo llega a 15, aunque un solo protocolo registra 3 ejemplares. Su valor promedio, 10 pesos. Los *Agnus Dei*, suman 7 en el siglo XVI y 15 en el siglo XVII, aunque un solo documento registra 5 *Agnus Dei*. Cabe señalar que los *Agnus Dei* eran más caros y más apreciados que los rosarios o

las cruces, aunque éstas fueran de oro o de plata. Hemos encontrado un *Agnus Dei* de oro valuado en 60 pesos, un precio altísimo para la época, que indica que se trataría de un *Agnus* originario de Roma y probablemente con certificado de procedencia.

Algunas cruces se registran como objetos aislados, sin embargo en muchos casos penden de un collar, un rosario o una cadena. Suelen ser de plata o de oro. Cuando son exentas se registran en general como crucifijos y debían llevar la figura de Cristo sacrificado. Son bastante frecuentes, como hemos podido observar en los documentos que se han comentado. El caso de los relicarios es interesante ya que esperábamos encontrar más ejemplos, dado el enorme valor devocional que tenían en esta época. Hemos detectado 5 ejemplares en el siglo XVI y 2 en el XVII. Una explicación de su escasa presencia en los ajuares domésticos pudiera ser su alto costo o cierto control que la Iglesia va a ejercer sobre el comercio de reliquias después del Concilio de Trento.

La devoción y la práctica del rosario que se exhibe en nuestros documentos necesita contextualizarse y confrontarse con los datos históricos de su difusión y práctica en la Nueva España y en Puebla en particular. A tenor de lo que estos documentos arrojan, hay mayor presencia de rosarios en el siglo XVI que en el siglo XVII lo cual debe tomarse como indicio (y no necesariamente prueba concluyente) de que esta devoción estaba muy presente en la vida cotidiana de la Puebla del último tercio del siglo XVI. No hay que desechar la idea, por otro lado, de que en el contexto del ajuar femenino el rosario fuera una muestra de religiosidad externa y ritual más que una prueba de devoción y práctica profunda. Creemos que sólo se registraban los rosarios realizados con materiales de valor, que podían equipararse a las joyas, y que los rosarios en madera corriente o materiales baratos no se contabilizaban en los documentos notariales.

En el siglo XVI las láminas y cuadros no son frecuentes, lo cual permitiría plantear la hipótesis, aplicada ya a otros objetos religiosos, de que habría pocos talleres locales y las pinturas de importación tendrían un costo elevado. Entendemos que cuando se habla de láminas pintadas se trataría de pintura sobre cobre o metal. Los documentos no indican si se trata de obras importadas o locales; en cuanto a los lienzos, salvo casos excepcionales, tampoco se indica si son de factura americana o europea. La norma parece ser que este dato sólo se registra cuando se quiere hacer la diferencia en el conjunto de piezas de un lote. Así, cuando todos los cuadros son europeos y uno es local, a este se le añade “de la tierra”. En contraparte, seguramente debido a su alto valor artístico y monetario, siempre se anota la procedencia flamenca o castellana de las obras, excepcionalmente se califican de “romanas”, concepto que se refiere al estilo, no a la procedencia.

En el caso de los protocolos matrimoniales resulta particularmente interesante conocer el oficio del novio, así como el monto de la dote que aporta la novia. Un ejemplo de acuerdo matrimonial es el de un maestro cantero que recibe de la novia muchos muebles y loza de valor (porcelanas de China y talavera) joyas y “*un relicario de oro de hechura de calvario, en 20 pesos*”. La presencia de porcelana china y loza poblana del tipo llamado talavera apunta a un matrimonio entre personas acomodadas. La porcelana china corrobora el hecho de que con frecuencia los objetos embarcados en la Nao de Manila se quedaban en la Nueva España y alimentaban los prósperos mercados de la capital, Puebla y Jalapa.

Consideramos que para un estudio sistemático y amplio de este tipo de documentos, sería necesario analizar los objetos religiosos del ajuar doméstico con relación al nivel social y económico del o de la otorgante, así como en el conjunto de objetos registrados: muebles, ropa, joyas, enseres de mesa y cocina, libros e incluso esclavos, además de propiedades urbanas o rurales. Uno de los documentos más completos, en este sentido, se remonta al año de 1591, referido a una dote interesante por la presencia de pintura, tan escasa en el siglo XVI. La dote (5,869 pesos) registra, además de propiedades y joyas, la hechura de un Cristo, un crucifijo y dos tablas de pintura. El documento arroja además la posesión de dos platos de China y una porcelana; consigna también “*un retablo, un Cristo y otras imágenes de Castilla; una verónica y un agnus dei guarnecido de palo dorado; dos imágenes: una de Ntra. Sra. y otra de un Cristo con dos Niños Jesús, finalmente, una imagen de Nuestra Señora de la Concepción*” un dato, que como ya vimos resulta relevante en cuanto a las devociones poblanas. Al final, se refiere el documento a la estancia de San Cosme con sus casas y 14 fuertes de tierra. Con esto suponemos que el origen de la dote de la novia procede del sector agrícola.

El análisis de los documentos de la primera mitad del siglo XVII nos informa también de una gran cantidad de “imágenes”, que por su precio, y por no declarar el material, deducimos que podrían clasificarse como “santitos” de madera, quizás pintada, producto de talleres locales. Podemos barajar varias hipótesis, una de ellas sería que se trata de imágenes producidas para un mercado popular y que, por el precio, no llevaban trabajo de estofado. Otra hipótesis es que los carpinteros invadieran el ámbito de los escultores y talladores, y produjeran este tipo de imágenes económicas. Así el caso de un protocolo que registra una hechura de unas imágenes y un Niño Jesús, en solamente 3 pesos. En contraste, en una dote de 1610 leemos que se aporta “*una hechura de un Cristo de oro apreciado en 45 pesos*” (Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, caja 31, f. 513); es decir los dos extremos: imágenes modestas, seguramente de corte popular, en contraste con hechuras surgidas de talleres de orfebres valoradas en cantidades muy respetables. Esta dote presenta un dato sumamente interesante para la historia del arte religioso y es la presencia de un altar, heredado por la madre de la novia, que ya comentamos más arriba, por el hecho de que la descripción era muy pormenorizada y permite conocer los elementos que constituían el altar doméstico.

Un asunto que deberá desarrollarse más ampliamente, en tanto implica un acercamiento cuantitativo al tema del mercado y los precios, son los datos sobre el valor monetario de las piezas. Algo se conoce de este asunto a través del estudio de inventarios de personas notables —nobles, funcionarios y altas dignidades eclesiásticas— pero los bienes que poseían estos personajes solían estar muy alejados de la realidad económica del novohispano medio que nosotros estudiamos. Un caso especial es el de las viudas, que podían llegar a acumular bienes cuantiosos a través de los enlaces. Como vimos arriba, de 1624 se registran dos inventarios de viudas al momento de contraer su segundo matrimonio. Destaca la riqueza del ajuar, la cantidad de joyas, pero también los objetos religiosos de valor de doña Francisca de Zúñiga Maldonado, de los que ahora queremos reseñar los precios: un *agnus* grande guarnecido de abalorio, en 50 pesos, otro en 23 pesos, y muchos cuadros e imágenes: “*15 cuadros de diferentes santos cada uno a 7 pesos*”, que contrastan con los 14 cuadros del apostolado que sólo costaban 2 pesos. “*Una Imagen de oro y esmeraldas de Ntra. Señora de la Concepción en 30 pesos*” y “*un baulillo de plata con una imagen de Ntra. Señora de la Concepción*”

de plata en 12 pesos” (Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, libro 48, f. 734f) La otra viuda, Inés de Esquivel, aportó, entre otros valiosos objetos: “*Una imagen de oro hechura de Ntra. Señora de la Concepción con sus jacintos apreciada en 10 pesos*”, dos imágenes de plata (sin tema) 7 cuadros pequeños de plata (sin motivo), una Santa Verónica (10 pesos) una cruz de vidrieras y 7 cuadros grandes con sus marcos. (Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, libro 48, f. 1439)

Queremos señalar que del corpus de 190 documentos que hemos revisado, la pieza religiosa más costosa se registra en un documento notarial de 1626, dado por el capitán Pedro Delgado, donde una Concepción de oro con esmeraldas y perlas perteneciente a su hija, estaba valuada en 80 pesos. Para que comparemos, otras piezas de orfebrería ya mencionadas en este trabajo van de los 45 a los 60 pesos. Cabe señalar que don Pedro Delgado debía ser un personaje amante de las joyas costosas, porque en el mismo documento se registra “*un apretador de claveles y plumero de diamantes finos en 123 pesos*”. (Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Escribano Gómez de Prado, Caja 3-51, ff. 3317v-3318)

Otro de los temas que estos documentos permiten estudiar es el de la aparición de ciertas devociones. Entre las advocaciones que registran los documentos encontramos la Magdalena (ya desde el siglo XVI) además de Cristo, el Niño Jesús y diversas Vírgenes (a veces sin especificar la advocación), San Miguel, San Agustín, San Juan, Santa Teresa de Jesús, San Joseph, San Nicolás Tolentino, Santa Catalina, San Antonio, Santa Gertrudis, Ntra. Sra. Del Carmen. A partir de la primera mitad del siglo XVII encontramos con inusitada frecuencia la Limpia Concepción de María y por su gran valor imágenes de la Inmaculada en oro, con perlas y esmeraldas, que nos hace pensar en una “moda” entre las mujeres adineradas de la ciudad.

Un caso aislado, por el momento, lo constituye el testamento de Marta Rodríguez, negra, libre y vecina de la ciudad (1633). El documento registra “*cuatro retablos que la dicha difunta manda a el hospital de nuestra señora; seis retablos viejos, cuadros pequeñitos, cinco imágenes de bulto y una hechura de un Cristo*” (Archivo Histórico Judicial de Puebla-INAH, doc. 1622, 1633). El caso es realmente interesante, ya que nos indica la religiosidad y piedad de una antigua esclava negra, que sin embargo posee bienes artístico-religiosos en cantidades notables. Este documento debería estudiarse en el contexto más amplio de la presencia de esclavos negros en la ciudad de Puebla, un tema relevante también en el campo de las fiestas y la música, sin olvidar, claro está, su papel en la economía poblana (Paredes Martínez y Lara Tenorio 1994).

Desde el punto de vista de la frecuencia y permanencia de las advocaciones, es notable el número de imágenes de la Concepción, a las que siguen las de San Miguel y San Francisco, todas ellas ligadas a la propia ciudad de Puebla. En el caso de la Inmaculada Concepción, además de tratarse de un tema de gran relevancia para la monarquía hispánica, como se dijo más arriba, la Inmaculada era la patrona de la catedral de Puebla, en tanto que San Miguel lo era de la ciudad; la devoción a San Francisco se justifica por tratarse del primer templo de la ciudad, levantado por los franciscanos que la fundaron. Ya vimos como la imagen de Santa Rosa puede relacionarse con la beatificación y posterior canonización de esta santa peruana, y con las fiestas que con tal motivo se celebraron en Puebla. En el año de 1671 registramos una Santa Rosa de Lima en un documento notarial, coincidiendo con su

canonización este mismo año. Cabe señalar que esta presencia es paralela a las grandes fiestas que se celebraron en la ciudad de Puebla, motivando que incluso en la fachada principal de la catedral se le dedicara un hermoso relieve.

Un tema que no se agota, pero sobre el que los documentos proporcionan información digna de tomar en cuenta, son los materiales e incluso las técnicas en las que están ejecutados estos objetos. Vamos a exponer algunos ejemplos. Respecto de los grabados a veces se precisa que se trata de “estampas de madera”, es decir, xilografías; no es el caso del grabado en metal, que hasta el momento no aparece especificado en ningún protocolo. En una carta de dote de 1626 se registra una imagen de carey de Santa Gertrudis, una advocación interesante para el caso de Puebla, tal y como lo señalan Bieñko y Rubial; en otro documento de 1640 encontramos de nuevo una figura de carey, pero esta vez de San Nicolás. De 1633 procede un documento de partición de bienes de un escribano, en el que figura una imagen de Nuestra Señora, elaborada en cera. La escasez de figuras de cera nos sorprende hasta cierto punto, ya que sabemos que las imágenes elaboradas en cera eran una tradición arraigadísima en Puebla, hasta avanzado el siglo XIX (Esparza Liberal 1994), aunque la supervivencia de estas piezas sea azarosa, debido a su fragilidad. Como ya se dijo, las piezas esmaltadas aparecen con cierta profusión en la primera mitad del siglo XVII, no antes.

Por todo lo dicho resulta evidente que el análisis de esta índole de documentos nos hablan de las prácticas religiosas y las devociones de la ciudad de Puebla durante la dominación española, pero nos obligan también a pensar la producción artística en otros términos que no son los de las grandes obras, realizadas por los grandes artistas en talleres importantes y reconocidos. La documentación de los archivos trabajados, el Judicial pero sobre todo el de Notarías, permite inferir una nómina enorme, interminable, de artesanos que parecería, de acuerdo con la Alta Historia del Arte, que no tienen mercado ni compradores. La existencia de esta documentación puede generar estudios en los que se establezcan cuadrículas o entramados que conecten los productores, los consumidores, el mercado de materias primas, la práctica de ciertas técnicas y uso de materiales, las modas y los usos tanto devocionales como ornamentales de ciertos objetos. En este trabajo solamente hemos querido poner en evidencia la riqueza de estos documentos para la historia del arte de la región de Puebla. Apenas hemos podido registrar algunas evidencias sobre ciertos temas, como puede ser la aparición cronológica de ciertas advocaciones relevantes, especialmente la Inmaculada Concepción y la Virgen de Guadalupe. En todo caso, el estudio de estos documentos es una veta todavía por explorar en el apasionante panorama del arte del Nuevo Mundo. Documentos que son una ventana a través de la cual observar la vida del novohispano medio, con sus prácticas religiosas, sus gustos suntuarios y probablemente los objetos que lo exhibían como un hombre con éxito social.

Archivos

Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notarías virreinales siglos XVI-XVII

Archivo Histórico Judicial de Puebla-INAH, siglos XVI-XVII

Bibliografía

- Albi Romero, Guadalupe. "La sociedad de Puebla de los Ángeles en el siglo XVI". *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*. Ed. Richard Konetzke y Hermann Kellenbenz. Band 7. Köln: Böhlau Verlag, 1970. 76-145.
- Bastero, Juan Luis. "El juramento inmaculista de la real y pontificia universidad de México (1619). Edición del texto y comentario". *Evangelización y teología en América (siglo XVI): X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*. Ed. Josep Ignasi Saranyana, Primitivo Tineo, Antón M. Pazos, Miguel Lluch-Baixaulli y María Pilar Ferrer. Vol. 2. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990. 1089-1109. URL <http://hdl.handle.net/10171/4848>, 21.09.2014.
- Bieñko de Peralta, Doris y Antonio Rubial García. "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de Santa Gertrudis en la Nueva España". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol. XXV, núm. 83 (2003): 5-54.
- Chevalier, François. "Signification sociale de la fondation de Puebla de los Ángeles". *Revista de Historia de América* 23 (junio de 1947): 105-130.
- Curiel, Gustavo. *Los bienes del mayorazgo de los Cortés del Rey en 1729*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de Puebla, 1993.
- Esparza Liberal, María José. *La cera en México. Arte e historia*. México: Fomento Cultural Banamex, 1994.
- Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles*. Edición, prólogo y notas de E. Castro Morales. 2 vols. Puebla, Editorial Altiplano, 1963.
- Galí Boadella, Montserrat. "Ornato y vida cotidiana en Puebla en el siglo XVII". *Arte y cultura del barroco en Puebla*. Ed. Montserrat Galí Boadella. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Arzobispado de Puebla, 2000, 74-97.
- Galí Boadella, Montserrat. *La estampa popular novohispana*. México: Museo de la Estampa-CONACULTA, Fundación Alfredo Harp Helú, IAGO, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2008.
- Galí Boadella, Montserrat. "Noticia sobre la existencia de unas sibilas en la catedral de Puebla (siglo XVIII)". *Profecía y triunfo. La Casa del Deán Tomás de la Plaza. Facetas plurivalentes*. Ed. Helga von Kügelgen. Frankfurt/ Madrid/ México: Vervuert/Iberoamericana/Bonilla Artigas Editores, 2013, 297-304.
- El Galeón de Manila*. Catálogo de Exposición. Hospital de los Venerables, Sevilla; Museo Franz Mayer, México D.F.; Museo Histórico de Acapulco Fuerte de San Diego, Acapulco 2000. Eds. Ana Cela y Mariano Alfonso Mola, Sevilla/México: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, CONACULTA y Museo Franz Mayer, 2000.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Familia y orden colonial*. México: El Colegio de México, 1998.
- Hirschberg, Julia. *La fundación de Puebla de los Ángeles*. Puebla: H. Ayuntamiento de Puebla, 1981.
- Martigny, Abate. *Diccionario de Antigüedades Cristianas*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1894.

- Paredes Martínez, Carlos y Blanca Lara Tenorio “La población negra en los valles centrales de Puebla: orígenes y desarrollo hasta 1681”. *Presencia africana en México*. Ed. Luz Ma. Martínez Montiel. México: CONACULTA, 1994, 19-78.
- Rodríguez Miaja, Fernando. *Juan Tinoco: gloria de pintura poblana*. México: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2000.
- Rueda Ramírez, Pedro. “El libro religioso: de los comentaristas bíblicos a la devoción”. *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*. Ed. Pedro Rueda Ramírez. Sevilla: Diputación de Sevilla, Universidad de Sevilla, CSIC, 2005.
- Sánchez Navarro de Pintado, Beatriz. *Marfiles cristianos del Oriente en México*. México: Fomento Cultural Banamex A.C., 1985.
- Vetancurt, Agustín de. *Teatro mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares de la Nueva-España en el Nuevo Mundo Occidental de las Indias*. 4 vols. México: J. Porrúa Turanzas 1960/61.
- Yuste, Carmen. *El Comercio de la Nueva España con Filipinas, 1590-1785*. México: INAH, 1984.
- Zerón Zapata, Miguel. *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII*. México: Editorial Patria, 1945.

Dra. Montserrat Galí Boadella

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vález Pliego"
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), Puebla, México
gali.moti@gmail.com

* Parte de estos protocolos proceden de un proyecto de investigación titulado “Documentos para la historia del arte en Puebla” en el que participaron Joel Peña Espinosa, Rosa María Palestino, Elisa Garzón y Juan Manuel Blanco, estudiantes del Posgrado en Historia de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Zusammenfassung: Kunst, Andacht und Alltag. Objekte der Sakralkunst im häuslichen Bereich, Puebla de los Ángeles 16.-17. Jahrhundert

Montserrat Galí Boadella

Diesem Aufsatz ist eine Arbeit aus dem Jahr 2000 vorausgegangen, deren Zielsetzung war die „barocken“ Formen des Alltags in der Stadt Puebla zu untersuchen. Puebla de los Ángeles wurde 1531 gegründet, die Bewohner sollten von der eigenen Arbeit leben, nur unterstützt von bezahlten Indios; das erklärt die rasche Ansiedelung von Handwerkern und Händlern, die Lebensformen nachbildeten, die denen des Mutterlandes äußerst ähnlich waren (Chevalier 1947, Albi Romero 1970, Hirschberg 1981, Fernández de Echeverría y Veytia 1963).

Der Begriff Barock ist sehr verschwenderisch eingesetzt worden, nicht nur um die Kunst einer Zeit zu benennen, sondern auch um eine Mentalität und eine Lebensart zu beschreiben sowie als Adjektiv für bestimmte religiöse Ausdrucksformen. Durch Mitgiftbriefe und Testamente konnte gezeigt werden, wie „barock“ die Existenz der Bewohner der Stadt Puebla tatsächlich war.

Der Eindruck von Prunk und Reichtum stammte aus den Chroniken Reisender und aus Dokumenten, die Festakte, Rituale sowie die höfische und auch private Manier der Bewohner Neuspaniens schilderten. Die harten Fakten verweisen allerdings auf eine bescheidenere Existenz, sehr schlicht und wenig „barock“: die häusliche Ausstattung des Mittelstandes bestand normalerweise aus einigen Schmuckstücken, wenigen Möbeln, gezählten Luxusobjekten (Silber und Porzellan) und äußerst wenig persönlicher Kleidung.

Bei der Durchsicht der Notariatsprotokolle lag der Schwerpunkt auf den Objekten der Sakralkunst, mit dem Ziel ihren Umlauf im häuslichen Bereich zu beschreiben und Fragen zu den Andachtspraktiken und dem Ausdruck von Religiosität aufzuwerfen. Es muß davon ausgegangen werden, dass die Bewohner der Stadt Puebla de los Ángeles, neben den lokalen Produkten auch Zugriff auf ein vielgestaltiges Angebot an Waren aus anderen Regionen Mexikos, aus Europa und aus Asien hatten, weshalb wir Historiker verpflichtet sind, unseren Fragenkatalog zu vergrößern und unseren Horizont zu erweitern, wenn wir uns mit der Kunst Neuspaniens befassen.

Mitgiftbriefe sind ein besonders attraktiver Forschungsgegenstand, da sich durch sie die häusliche Ausstattung am besten rekonstruieren läßt, weil Gemälde, Retabel, Gold- und Silberskulpturen, Agnus Dei, Reliquiare und liturgische Ausstattung aufgelistet ist, all das, was für den

häuslichen Bereich bestimmt war. Der untersuchte Zeitraum umfasst die Jahre 1573 bis 1683, basierend auf einem Korpus von 190 Notariatsprotokollen, von denen acht Dokumente des 16. und 35 des 17. Jahrhunderts ausgewählt wurden. Die Besitzer der untersuchten Objekte gehörten der Mittelschicht an, deren Kapital sich im Rahmen von 400 und 31 000 Pesos bewegte. Zu den wohlhabenden Personen zählten mehrere Witwen, die oft nicht nur Macht besaßen, sondern auch Kultur und guten Geschmack bewiesen. Anzumerken gilt, dass es teuer war ein Notariatsdokument aufzusetzen und dass deshalb nur diejenigen Fälle erfasst wurden, bei denen es der Betrag und die Familiensituation verdienten. Hinsichtlich der ethnischen Zugehörigkeit herrschen Spanier und Kreolen vor, aber es werden auch Mestizen, Indios und sogar Schwarze genannt, wie es der Fall einer Frau afrikanischer Abstammung zeigt, die einen Altar mit Retabel vermachte.

Die äußerst umfangreichen und verschiedenartigen Objektlisten, die den untersuchten Protokollen beigelegt sind, vermerken Besitztümer von einem Bett (dem ersten Objekt, dem teuersten und allerwichtigsten dieser Dokumente) bis zu einem Holzlöffel, über Kleidung, Stühle, Truhen und Schreibtische, Schmuckstücke, Bilder, Bildtafeln und Retabel, Kreuze und Rosenkränze, verschiedene Silberobjekte und, in geringerem Umfang, Musikinstrumente und Bücher. Häuser und Haciendas sowie Sklaven können mit einbezogen werden. Was die Art der registrierten Objekte betrifft, so sollten sie vom Gesichtspunkt der Materialgeschichte aus betrachtet werden, aber auch von Seiten der Technik. Die Materialien aus denen sie bestehen, verweisen, wie gezeigt wird, auf die verschiedenen Handels- und Handwerksaktivitäten der Stadt, aber sie geben auch Zeugnis vom Austausch mit anderen Produktionszentren.

Ausgehend von Häufigkeit der Auflistung und Menge können die Sakralkunstobjekte in folgende Reihenfolge gebracht werden: Rosenkränze, Kreuze und Kruzifixe, Agnus Dei, Gemälde, Reliquiare, Bildtafeln und Retabel. Aus dem Blickwinkel der Kunstgeschichte heraus verpflichten uns die Objekte, Fragen zu den Malern, Gold- und Silberschmieden und anderen in der Stadt (oder in anderen Regionen des Landes) aktiven Künstlern zu stellen; sie werfen die Frage nach dem Preis und dem künstlerischen Wert auf; sie zwingen uns, die Materialien und Techniken im Auge zu haben, schließendlich erlauben sie Fragestellungen zum Funktionieren des „Kunstmarktes“ und zu den Luxusobjekten. Eine künstlerische und ästhetische Auswertung ist nicht möglich, da besagte Objekte verschwunden sind, aber trotzdem denken wir, dass ihr simples Vorhandensein relevant für eine Kunstgeschichte ist, die das Kunstphänomen eher aus einer sozialen und kulturellen Perspektive betrachtet. Auf der anderen Seite sind sie ein klares Indiz für die Andachtspraxis in Puebla zwischen Ende des 16. und Ende des 17. Jahrhunderts.

Reliquiare sind selten, regelmäßig findet man aber sogenannte Agnus Dei, Wachsmedaillons mit eingraviertem Osterlamm mit Kreuz, hergestellt aus den Wachsresten der Osterkerze; wenn sie aus Rom kamen, besaßen sie einen höheren Wert. Diese Medaillons wurden in kostbaren Behältnissen aufbewahrt oder durch fein gearbeitete Rahmen aus teuren Materialien geschützt, daher ihr künstlerischer Wert. Ölgemälde scheinen aufgrund ihres Preises keine große Qualität besessen zu haben, hingegen wurden normalerweise Silberobjekte und diejenigen aus vergoldetem Silber mit Edelsteinen am meisten geschätzt. Im 17. Jahrhundert kann man beobachten, dass mehr Gemälde vorhanden sind und auch Skulpturen kommen häufig vor. Ein Beispiel aus der Gruppe der

untersuchten Mitgiftbriefe ist sehr repräsentativ, außerdem weist es eine Besonderheit auf, die nicht weniger nennenswert ist, die Braut bringt nämlich einen Altar in die Ehe mit, den sie von ihrer Mutter geerbt hat, mit allen für einen Hausaltar nötigen Elementen:

Eine Vollplastik Unserer Herrin, bekleidet mit weißem Satin. Ein Christus aus Orangerholz. Ein kleines Jesuskind aus Elfenbein aus China. Ein kleines Jesuskind mit kleiner Peane. Fünf Kleiderröcke, drei davon aus Samt einer aus Brokat und einer aus Damast, beide bestickt, für das genannte Marienbild. Ein Antependium aus weißem Damast aus China und *brocatel*. Noch ein Antependium aus weißem Damast aus China. Einige Altartücher der Art *pico de perdiz* mit Spitze für den genannten Altar. Ein Taschentuch aus Holland mit Hohlsaum und Spitze. Ein Kreuz aus Palotla [...] Drei Retabel auf Leinwand, einer der unbefleckten Empfängnis unserer Herrin und einer des Hl. Michael und ein Christus. (AGNP, Carta de Dote, Caja 3-31, folio 523, 5 de marzo de 1610.)

Mehrere Sachverhalte in diesem Dokument lohnen sich zu erläutern: erstens das Vorhandensein eines Jesuskindes aus Elfenbein; es handelt sich um ein Andachtsobjekt, das immer häufiger auftritt und die regelmäßige Ankunft von künstlerisch-religiöser Ware aus dem Handel mit den Philippinen bezeugt. Die Jesuskinder aus Elfenbein werden vor allem von der weiblichen Bevölkerung geschätzt, seien es Nonnen oder Laien. Auf der anderen Seite findet man Beschreibungen der nötigen Elemente, um einen Hausaltar mit dem geforderten Dekorament zu versehen. Schließlich haben wir es mit zwei Heiligenverehrungen zu tun, mit der Immaculata, Schutzpatronin der Kathedrale, und dem Erzengel Michael, Schutzpatron der Stadt, die in den Protokollen aus Puebla häufig zu finden sein werden.

Wenn auch religiöse Thematik überwiegt, darf nicht vergessen werden, dass in einigen der ausgewerteten Testamente und Mitgiftbriefe profane Themen vorkommen, so die Geschichte der Antike (zum Beispiel Szenen der römischen Kaiser) oder Landschaften, sogar Schlachtenbilder. Die religiösen Bilder und Objekte ihrerseits erlauben zwei Marienverehrungen zu bemessen, denen in Neuspanien und allgemein in der hispanischen Welt große Bedeutung zukam: die Unbefleckte Empfängnis und die Jungfrau von Guadalupe. Die Skulpturen der Immaculata sind im Fall Pueblas dadurch gekennzeichnet, dass sie aus kostspieligen Materialien hergestellt sind, im Allgemeinen aus vergoldetem Silber, und hohe Preise haben. Maria Immaculata war Schutzpatronin der Kathedrale von Puebla und ihre unbefleckte Empfängnis wurde ab dem Moment zur Staatsangelegenheit, als die spanische Monarchie sich zur Verteidigerin ihres Mysteriums berief. Im Gegensatz dazu, immer gemäß unserer Quellen, dauerte es, bis sich die Verehrung der Jungfrau von Guadalupe in Puebla durchsetzte, da die Kanoniker der Kathedrale der Meinung waren, dass ihre Erscheinungen nicht ausreichend bewiesen waren.

Ein anderes interessantes Diskussionsthema ist das der Materialien, die von Elfenbein, Perlmutter, Schildpatt und verschiedenen Steinarten bis zu einer großen Vielfalt von Textilien, Koralle, Gold, Silber, verschiedenen Edelhölzern, zum Beispiel Ebenholz, etc. reichen. Das bezeugt sowohl einen sehr regen Handel als auch sehr fähige Handwerker. Die Dokumente lassen an lokale Malerei denken, aus den Vizekönigreichen, aber auch an spanische und sogar flämische, allerdings gibt es

keine Angaben über die Größe der Werke und ob sie signiert waren. Zu keinem Zeitpunkt wird von signierten Werke gesprochen.

Das bis hierher Gesehene erlaubt erste Hypothesen. Die ersten Testamente und Mitgiftbriefe, aus dem 16. Jahrhundert, sind bescheiden was Anzahl und Reichtum der Devotionalien angeht. Wir haben es mit einer Stadt zu tun, die obwohl sie rasch wächst und einigen Personen erlaubt Vermögen anzusammeln, keine häuslichen Ausstattungen ausbildet, die durch Vielfalt und Reichtum herausstechen würden. Objekte der Sakralkunst müssen teuer und selten gewesen sein und sehr abhängig vom Import. Im Gegensatz dazu kennzeichnen sich die häuslichen Ausstattungen gleich zu Beginn des 17. Jahrhunderts, selbst in den Fällen von mittleren und sogar bescheidenen Vermögen, dadurch, dass sie fast ohne Ausnahme Skulpturen und Heiligenbilder aufweisen, sowie Kreuze, Behältnisse mit Agnus Dei, Wappen und Rosenkränze aus Silber, Gold, Elfenbein, Gagat, Glas, Koralle und anderen reichen Materialien. Es handelt sich um eine Gesellschaft, die nicht nur reicher, kultivierter und vornehmer ist, sondern auch um eine „barocke“ Religiosität, die ihre Häuser schmücken und die Andachtsübungen mit Objekten fördern will, die die Sinne stimulieren.

Aufgrund all dessen wird klar, dass die Auswertung dieser Art von Quellen Aufschluß über die religiösen Praktiken und die Devotion der Stadt Puebla unter spanischer Herrschaft gibt, aber sie zwingt uns auch über die Kunstproduktion in anderen Begriffen zu reflektieren, nämlich in solchen, die nicht die der großen Werke sind, die von den großen Künstlern in bedeutenden und anerkannten Werkstätten hergestellt wurden. Die Dokumentation in den bearbeiteten Archiven, dem Justizarchiv, aber vor allem dem Notariatsarchiv, erlaubt eine riesige, schier unendliche Liste von Handwerkern aufzustellen, die gemäß der Hohen Kunstgeschichte keinen Markt und keine Käufer zu haben scheinen. Diese Art von Dokumentation kann Untersuchungen begünstigen, die Raster und Verflechtungsmuster erarbeiten, die die Produzenten und Konsumenten, den Rohstoffmarkt, die Ausübung bestimmter Techniken und den Einsatz von Materialien, die Moden sowie den Gebrauch bestimmter Objekte zur Andacht oder Zierde verbinden. Hier war nur das Ziel, den Reichtum dieser Quellen für die Kunstgeschichte der Region Puebla aufzuzeigen. Die Auswertung dieser Dokumente stellt auf jeden Fall eine noch zu erschließende Ader im faszinierenden Panorama der Kunst in der Neuen Welt dar. Es handelt sich um Dokumente, die als Fenster dienen, durch die das Leben des Durchschnittsneuspanier beobachtet werden kann, mit seinen religiösen Praktiken, seinen Luxusvorlieben und wahrscheinlich denjenigen Objekten, die ihn als eine erfolgreiche Person auswiesen.

Archivos

Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notarías virreinales siglos XVI-XVII
Archivo Histórico Judicial de Puebla-INAH, siglos XVI-XVII

Bibliografía

- Albi Romero, Guadalupe. "La sociedad de Puebla de los Ángeles en el siglo XVI". *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*. Hrsg. Richard Konetzke und Hermann Kellenbenz. Band 7. Köln: Böhlau Verlag, 1970. 76-145.
- Bastero, Juan Luis. „El juramento inmaculista de la real y pontificia universidad de México (1619). Edición del texto y comentario“. *Evangelización y teología en América (siglo XVI): X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*. Hrsg. Josep Ignasi Saranyana, Primitivo Tineo, Antón M. Pazos, Miguel Lluch-Baixaulli und María Pilar Ferrer. Bd. 2. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990. 1089-1109. URL <http://hdl.handle.net/10171/4848>, 21.09.2014.
- Bieňko de Peralta, Doris y Antonio Rubial García. „La más amada de Cristo. Iconografía y culto de Santa Gertrudis en la Nueva España“. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Bd. XXV, Nr. 83 (2003): 5-54.
- Chevalier, François. „Signification sociale de la fondation de Puebla de los Ángeles“. *Revista de Historia de América* 23 (juni 1947): 105-130.
- Curiel, Gustavo. *Los bienes del mayorazgo de los Cortés del Rey en 1729*. Mexiko: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de Puebla, 1993.
- Esparza Liberal, María José. *La cera en México. Arte e historia*. Mexiko: Fomento Cultural Banamex, 1994.
- Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles*. Edición, prólogo y notas de E. Castro Morales. 2 Bände. Puebla, Editorial Atilplano, 1963.
- Galí Boadella, Montserrat. „Ornato y vida cotidiana en Puebla en el siglo XVII“. *Arte y cultura del barroco en Puebla*. Hrsg. Montserrat Galí Boadella. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Arzobispado de Puebla, 2000, 74-97.
- Galí Boadella, Montserrat. *La estampa popular novohispana*. México: Museo de la Estampa-CONACULTA, Fundación Alfredo Harp Helú, IAGO, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2008.
- Galí Boadella, Montserrat. „Noticia sobre la existencia de unas sibilas en la catedral de Puebla (siglo XVIII)“. *Profecía y triunfo. La Casa del Deán Tomás de la Plaza. Facetas plurivalentes*. Hrsg. Helga von Kügelgen. Frankfurt/Madrid/Mexiko: Vervuert/Iberoamericana/Bonilla Artigas Editores, 2013, 297-304.
- El Galeón de Manila*. Ausstellungskatalog. Hospital de los Venerables, Sevilla; Museo Franz Mayer, México D.F.; Museo Histórico de Acapulco Fuerte de San Diego, Acapulco 2000. Hrsg. Ana Cela und Mariano Alfonso Mola, Sevilla/Mexico: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, CONACULTA y Museo Franz Mayer, 2000.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Familia y orden colonial*. México: El Colegio de México, 1998.
- Hirschberg, Julia. *La fundación de Puebla de los Ángeles*. Puebla: H. Ayuntamiento de Puebla, 1981.
- Martigny, Abate. *Diccionario de Antigüedades Cristianas*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1894.
- Paredes Martínez, Carlos und Blanca Lara Tenorio „La población negra en los valles centrales de Puebla: orígenes y desarrollo hasta 1681“. *Presencia africana en México*. Hrsg. Luz Ma. Martínez Montiel. Mexiko: CONACULTA, 1994, 19-78.
- Rodríguez Miaja, Fernando. *Juan Tinoco: gloria de pintura poblana*. Mexiko: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2000.
- Rueda Ramírez, Pedro. „El libro religioso: de los comentaristas bíblicos a la devoción“. *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*. Hrsg. Pedro Rueda Ramírez. Sevilla: Diputación de Sevilla, Universidad de Sevilla, CSIC, 2005.
- Sánchez Navarro de Pintado, Beatriz. *Marfiles cristianos del Oriente en México*. Mexiko: Fomento Cultural Banamex A.C., 1985.

Vetancurt, Agustín de. *Teatro mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares de la Nueva-España en el Nuevo Mundo Occidental de las Indias*. 4 Bände. Mexiko: J. Porrúa Turanzas 1960/61.

Yuste, Carmen. *El Comercio de la Nueva España con Filipinas, 1590-1785*. Mexiko: INAH, 1984.

Zerón Zapata, Miguel. *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII*. Mexiko: Editorial Patria, 1945.

Dra. Montserrat Galí Boadella

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades „Alfonso Vález Pliego“

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), México

gali.moti@gmail.com

*Ein kolonialzeitliches Feder-Antependium im
Kulturaustausch. Federkunst für die Missionierung.
Versuch einer Annäherung*

Friederike Sophie Berlekamp

Federn und ihre Verwendung haben bei indigenen Gruppen Amerikas immer eine wichtige kulturelle Rolle eingenommen, und zwar aufgrund ihrer mythischen, magischen und kultischen Bedeutungen sowie wegen ihrer ästhetischen Wirkung. Bereits seit den frühen Begegnungen zwischen Indigenen und Europäern gelangten sowohl Berichte als auch Exemplare dieser indigenen Tradition in die Alte Welt.

Vornehmlich aufgrund der großen Bewunderung seitens der Europäer, aber auch wegen ihrer zentralen Bedeutung für indigene Gruppen, wurden die Herstellung und Benutzung von Federarbeiten in Amerika auch im kolonial geprägten Umfeld fortgesetzt, allerdings – soweit bekannt ist – vorwiegend als Bilder mit christlichen Inhalten oder aber auch als Modeaccessoires. Aus dieser Zeit sind vor allem neu-spanische Fertigungen gut bekannt. Es handelt sich dabei um Marienbildnisse und Heiligendarstellungen. Sie sind umfassend erforscht (Castelló Yturbe 1993; Russo 1998; Russo 2002; Muñoz 2006; *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* 2006). Aus Südamerika sind kolonialzeitliche religiöse Federmosaiken hingegen weitestgehend unbekannt. In schriftlichen Berichten aus dem 18. Jahrhundert wird allerdings ein reiches Repertoire genannt. Diese Informationen stammen hauptsächlich aus verschiedenen Missionsgebieten der Jesuiten. Im Unterschied zu beispielsweise Musik, Tanz, Architektur und Schnitzerei, wurde die Federkunst innerhalb dieses Rahmens der Indigenenmissionierung allerdings noch nicht untersucht (Hoffmann 1979; Querejazu 1995; Bollini 2007). Dies könnte vor allem auf die schlechte und disperse Quellenlage zurückzuführen sein. Überhaupt wurde die kolonialzeitliche Federkunst Südamerikas an sich bislang nur sehr punktuell betrachtet, häufig eingebettet in Darstellungen zur modernen amazonischen Federkunst oder in Ausstellungskatalogen zur kolonialzeitlichen Gesellschaft und Kunst (Feest 1986; Varela Torrecilla 1993), ohne dabei die spezifischen Ausprägungen der Objekte zu analysieren oder auch dem interkulturellen Charakter solcher Arbeiten in seiner Komplexität gerecht zu werden.

Im Museo de América in Madrid (Spanien) befindet sich ein seltener Vertreter der kolonialzeitlichen religiösen Federkunst Südamerikas. Informationen zu diesem Stück sind nur in sehr geringem Maße vorhanden. Im Inventar des Museums ist es als Antependium, als Verzierung des Altarunterbaus (Museo de América, Inventarnummer: 12346), aufgeführt (Abb. 1). Seine Herstellung ist in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts datiert und in Peru lokalisiert. Vor allem aufgrund der lückenhaften Dokumentation gestaltete sich seine bisherige Erforschung sehr schwierig. Über seine

Ankunft in den Madrider Museen sowie über seine vormuseale Geschichte ist nichts bekannt; eine kulturelle Zuordnung der Federarbeit wurde daher nur grob mit Vizekönigreich Peru vorgenommen (Museo de América 2013).

In der Sammlung des Museo de América befinden sich drei weitere Federmosaiken (Museo de América, Inventarnummer: 15403, 15404, 70476), die materielle, technische und stilistische Gemeinsamkeiten mit dem Antependium vorweisen. Eine ensembleartige Zusammengehörigkeit dieser vier Stücke ist daher wahrscheinlich. Ein weiteres Mosaik (Museo de América, Inventarnummer: 13010) ist im Hinblick auf das verwendete Material und die angewandte Technik diesen Stücken ähnlich, doch zeichnet es sich durch eine eigene ikonografische Gestaltung aus. Das Antependium ist die einzige Federarbeit des Madrider Korpus, deren Thematik und Funktion eindeutig bestimmbar ist.



Abb. 1. Mosaik 12346. Foto: Museo de América, 2008.

Der folgende Artikel widmet sich diesem Feder-Antependium, dessen Wirkung als ein zentrales liturgisches Objekt sich mit großer Wahrscheinlichkeit innerhalb der Indigenenmissionierung entfaltet hat. Seine vielschichtigen Bedeutungen und vielfältigen kommunikativen Möglichkeiten stehen ebenso im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit wie auch die beteiligten Akteure, die ein solches Stück entworfen, hergestellt, betrachtet und benutzt haben, sowie deren Zusammenwirken in den verschiedenen Phasen. Die Untersuchung des Antependiums kann helfen, bisherige Lücken bei der Erforschung der südamerikanischen Federkunst zu füllen, beziehungsweise die Sicht auf die jesuitische Missionskunst zu bereichern. Darüber hinaus kann die Kombination der Objektanalyse mit zeitgenössischen schriftlichen Berichten Erkenntnisse zu den Möglichkeiten und Schwierigkeiten interkultureller Begegnungen und Kommunikationen, und speziell der Akkommodationsmethode der Jesuiten bei ihrer Missionsarbeit herausstellen.

Doch zunächst zu den materiellen, technischen und ikonografischen Charakteristika des Feder-Antependiums: Es ist rechteckig und misst in seiner Höhe 105 Zentimeter und in seiner Breite 192/195,4 Zentimeter. Die verwendeten Materialien sind verholztes Material sowie Baumwolle und Federn. Die Meinungen über das verwendete verholzte Material sind allerdings bislang gespalten. Die

Restauratorinnen des Museo de América bezeichnen die Leisten als Rohr (persönliches Gespräch 2009), die Restauratoren der Restaurierungswerkstatt *artelán* identifizierten das Material hingegen als Holz des *Serjania clematidifolia* Cambess von der Familie der Seifenbaumgewächse (Sapindaceae) (Artelán 2007, Kap. III: o. S.).



Abb. 2. Detail (Mosaik 12346). Foto: Friederike Sophie Berlekamp, 2009.

Die Stäbe des verholzten Materials liegen senkrecht und sind in der Regel wie bei einer einfachen Leinwandbindung gleichmäßig mit den Baumwollfäden eng verwebt. Sie bilden die Kette, während der Schuss aus dem Baumwollfaden besteht (Abb. 2). Bei dem Webvorgang wurden mehrere Fäden verwendet, deren Eintrag häufig nicht über die gesamte Objektbreite verläuft. Er ist zum Teil bandartig; eine nachträgliche Zusammensetzung vorbereiteter Teile ist wahrscheinlich. In die sich bildenden Schlaufen des Baumwolleintrags sind Federn mit ihren Kielen so hineingesteckt, dass die Federfahnen nach oben zeigen. Die Fahnen überlappen sich einander und bedecken die Oberfläche des Gewebes gleichmäßig. Sie bilden auf diese Weise

die flächige bildliche Gestaltung des Objekts (Abb. 3); die Technik kann daher als Federmosaik näher charakterisiert werden. Entsprechend der bildlichen Darstellung sind die Fahnen abschließend in die gewünschte Form geschnitten.

Der Zustand der Federarbeit ist sehr schlecht. Nur wenige Federn sind erhalten, dadurch ist nicht nur das Untergrundgewebe gut erkennbar, sondern zudem auch die Vorzeichnungen der Konturen. Die verwendeten beziehungsweise erhaltenen Federn sind weiß, gelb, rot-orangefarben, dunkelbraun mit grünem Schimmer, metallic-blau und grau-hellbraun. Zudem ist eine flächige farbliche Nachzeichnung zu sehen. Sie wurde nachträglich, vermutlich bei einer restauratorischen Maßnahme in den 1960er/70er Jahren, vorgenommen.



Abb. 3. Detail (Mosaik 12346). Foto: Friederike Sophie Berlekamp, 2009.

Der Material- und Arbeitsaufwand für die Herstellung des Federbilds war enorm. Am Mosaik sind mehr als 360 Leisten beziehungsweise Leistenteile verarbeitet, und die Anzahl der benutzten Federn wird auf über 18.000 geschätzt. Das zur Verfügung stehende Material, aus dem die geeigneten Elemente ausgesucht wurden, muss diese Mengen um ein Vielfaches überstiegen haben. Dieser große Bedarf an Rohmaterial, die Maße des Stücks, die höchstwahrscheinliche Herstellung weiterer Federmosaiken sowie die technische Ausführung verweisen darauf, dass in der Federverarbeitung

sicherlich eine Vielzahl an Personen beteiligt war. Diese waren eventuell Spezialisten in ihren jeweiligen Arbeitsbereichen oder zumindest sehr erfahren.

Neben diesen materiellen und technischen Beobachtungen und Überlegungen liefert der Blick auf das Vergleichsmaterial interessante Ergebnisse. In dem breiten Repertoire, das für eine Gegenüberstellung zur Verfügung stand, sind technisch ähnliche Fertigungen nicht zu finden. Die Technik des Untergrundgewebes ist zwar weit verbreitet, doch ein Beleg mit flächiger Federgestaltung war nicht darunter. Allerdings sind in kolonialzeitlichen schriftlichen Berichten aus der Cuzco-Region (SO-Peru) und aus der Mojos-Ebene (O-Bolivien) Objekte überliefert, die als Schilde bezeichnet werden. Den Quellen zufolge bestanden deren Trägerstrukturen aus einem Mischgewebe aus Palmenleisten beziehungsweise Rohr und Baumwolle, und sogar Verzierungen mit Federstoffen beziehungsweise mit angehefteten Federn sind erwähnt (Cobo um 1653/1956, Bd. II, 254; Orellana 1704, Kap. VI, o. S.; Altamirano 1715/1891, 109/110). Eine mosaikartige Federverzierung ist wahrscheinlich, doch sind die Berichte nicht eindeutig, auch die angewandte Technik ist nicht erläutert. Unter der Berücksichtigung technischer Kriterien ist eine Anbindung des Feder-Antependiums an indigene Traditionen somit nicht gänzlich auszuschließen; anhand des Vergleichsmaterials kann eine eindeutige Zuordnung jedoch nicht vollzogen werden.

Die bildliche Gestaltung des Mosaiks (Abb. 1) liefert weitere interessante Informationen zu seiner Herstellung und noch mehr zu den beteiligten Akteuren. Zum Ersten basiert der Entwurf eindeutig auf europäischen Traditionen. Dies betrifft ebenso die kompositorischen und motivischen sowie zum Teil auch die farblichen Ausführungen wie auch deren symbolischen Gehalt. Zum Zweiten ist der Inhalt der Gestaltung eindeutig als christlich-emblematisch zu bezeichnen. Im Zentrum befindet sich das Christusmonogramm I H S, das reich von floralen und dekorativen Elementen umrahmt ist. Um das Zentralfeld herum ist eine schmale Abschlussleiste und ein Rahmen zu sehen; sie sind rechteckig und unten offen. Die Verzierung der Abschlussleiste erinnert an Salomosäulen, und der äußere Rahmen zeigt wie das Zentralfeld stilisierte florale Motive, die hier aber durch eine Ranke miteinander verbunden sind.

In der Gestaltung des Mosaiks sind zwei Aspekte besonders auffallend. Zum Ersten das zentrale Emblem (Abb. 4): Es besteht aus den roten Buchstaben I H S, die von einem roten annähernd runden Rahmen eingefasst sind. Auf dem mittleren Buchstaben ist ein rotes Kreuz zu sehen. Als Gestaltung des unteren Emblemereichs sind nicht wie sonst häufig üblich drei Nägel oder ein Herz mit drei Nägeln zu sehen, sondern die blauen Konturen einer weißen Blüte mit fünf Blättern im Profil. Ob diese Änderung auf das Unverständnis dieses Emblems zurückzuführen ist und/oder mit Absicht erfolgte, kann nicht eindeutig gesagt werden. Zum Zweiten orientiert sich die farbliche Gestaltung insbesondere der vegetabilen Motive weder an der natürlichen Farbgebung noch am natürlichen Blütenaufbau. Vielmehr ist hierbei zum einen ein Einfluss durch die christliche Farbsymbolik zu erkennen. Zum anderen scheint es, als ob die ausführenden Personen nur zum Teil die Motivik des Federbilds verstanden haben. In der Gestaltung des Mosaiks ist somit deutlich erkennbar, dass bei der Herstellung Personen beteiligt waren, die auf einen jeweils verschiedenen Erfahrungs- und Kenntnisschatz zurückgriffen, sowohl fundiertes Wissen über christliche Symbolik als auch

Unverständnis gegenüber dem Dargestellten und gegenüber plastischen Gestaltungsweisen im Zwei- und Dreidimensionalen kommen zum Ausdruck.



Abb. 4. Detail (Mosaik 12346). Foto: Friederike Sophie Berlekamp, 2009.

Mit seiner bildlichen Darstellung ist das Feder-Antependium keine Einzelercheinung. Vorbilder für seine Gestaltung können sehr wahrscheinlich in Silber-Antependien aus dem 18. Jahrhundert aus der Cuzco-Region (SO-Peru) gefunden werden; formale und motivische Gemeinsamkeiten lassen dies vermuten. Als gemeinsame Merkmale sind zu nennen: die dreiseitige Rahmung mit einer schmalen plastisch wirkenden inneren Abschlussleiste, das zentrale Emblem mit christlichem Symbol sowie das Auftreten von einer Vielzahl an vegetabilen und dekorativen Elementen. Die Ausführungen der floralen Motive und der Voluten unterstreichen diese Deutung, denn sie imitieren eindeutig dreidimensionale Formen. Der Einfluss von Silber-Antependien aus dem Cuzco-Gebiet ist offensichtlich; motivische, ästhetische und kompositorische Elemente wurden auf stark reduzierte Weise übernommen. Die Silber-Antependien dienten jedoch nicht als direkte Vorlage; das Federmosaik ist vielmehr als eine Nachempfindung solcher Altarverzierungen und seine Gestaltung als eine Zusammenfügung verbreiteter Motive zu bewerten.

Als Federverzierung einer zentralen liturgischen Struktur, des Altars, erscheint unter Berücksichtigung seiner südamerikanischen kolonialzeitlichen Herkunft die Entstehung und Benutzung des Mosaiks in einem missionarischen Kontext als denkbar. Diese Interpretation wird durch schriftliche Zeugnisse aus Missionsgebieten der Jesuiten in Südamerika, aus der Maynas-Mission (N-Peru/O-Ecuador), aus der Mojos- und Chiquitos-Mission (O-Bolivien) sowie aus der Guaraní-Mission (SO-Paraguay/NO-Argentinien/SO-Brasilien), gestützt. In ihren Chroniken berichteten die Missionare von vielfältigen Fertigungen: Heiligenbilder, Altardecken und -schmuck, Antependien, Kostüme von Heiligenfiguren, Rahmen für sakrale Bilder sowie Decken, Sonnenschutz, Federhüte und nicht näher erläuteter Schmuck für Straßen und Häuser sind erwähnt (Fernández 1726/1895, Bd. I, 141; Uriarte 1771/1986, 486, 519; Eder um 1772/1985, 320; Silvestre 1789/1950,

26; Unanue/Sobreviela 1791/1963, 63; Davie 1796-1798/1805, 145/146). Typologisch fügt sich das Madrider Antependium damit in das überlieferte Repertoire kolonialzeitlicher Federarbeiten ein.

Das Lebens- und Wirtschaftssystem in den jesuitischen Missionen sowie die missionarischen Praktiken der Jesuiten und insbesondere die von ihnen praktizierte Akkommodationsmethode bekräftigen eine Einordnung des Federmosaiks in diesen Rahmen. Ein anderer wichtiger Aspekt für die weitere rituelle Nutzung der Federkunst in einem christlichen Zusammenhang ist die große Abgeschlossenheit der jesuitischen Missionssiedlungen. Die Entstehung und Benutzung von Federarbeiten für die Verzierung des liturgischen Zeremoniells sind vor allem außerhalb der Zentren vorstellbar, fern von weltlichen und kirchlichen Kontrollinstanzen; denn es darf nicht vergessen werden, dass aufgrund politischer und/oder religiöser Vorbehalte der Benutzung von Federn seit Beginn der Missionierung in Südamerika auch der Idolatrie-Verdacht anhaftete. Federarbeiten wurden mitunter nicht nur misstrauisch betrachtet, sondern auch zerstört. In Zentren, wo verschiedene kirchliche Institutionen angesiedelt waren, wäre durch die vorherrschende Konkurrenz und die umfassende gegenseitige Kontrolle eine Benutzung solcher Fertigungen für liturgische Feiern aufgrund des Idolatrie-Verdachts wohl kaum möglich.

Die Bewertung von Federarbeiten blieb in der Tat während der gesamten Kolonialzeit und auch speziell unter den jesuitischen Missionaren uneinig und wechselhaft. Bemühungen, die Tradition der Federverarbeitung zu beenden, sind in Ausführungen sowohl kirchlicher Autoritäten als auch aktiver Indigenenmissionare zu erfahren (Pérez Bocanegra 1631, fol. 133r; Peña Montenegro um 1668/1771, 191; Techo 1673/1897, Bd. I, 272; Knogler 2. Hälfte 18. Jh./1970, 336, 339). Die Abgeschlossenheit der Missionssiedlungen erlaubte den positiv eingestellten Missionaren indes, Mittel anzuwenden, die den offiziellen Richtlinien und Empfehlungen nicht folgten oder ihnen sogar widersprachen. Das Feder-Antependium legt dafür auf eindruckliche Weise Zeugnis ab. Die positive Haltung jesuitischer Missionare gegenüber Federarbeiten und insbesondere gegenüber sogenannten Federschilden wird speziell in den Berichten aus den Regionen der Maynas-Mission (N-Peru/O-Ecuador) und der Mojos-/Chiquitos-Mission (O-Bolivien) deutlich. In ihnen sind die Federarbeiten mit reichem und sehr positivem Vokabular als künstlerisch und aufwendig gestaltete Objekte erwähnt (Orellana 1704, Kap. VI, o. S.; Altamirano 1715/1891, 107, 109/110; Fernández 1726/1895, Bd. II, 73; Beingolea um 1763/2005, 188; Eder um 1772/1985, 288, 320).

Die Zuordnung zu den Jesuiten-Missionen lässt sich eventuell weiter konkretisieren. Auch wenn eindeutiges Vergleichsmaterial nicht zur Verfügung stand, so könnte die angewandte Technik möglicherweise mit den Feder-„schilden“ mit Mischgewebe im Zusammenhang stehen, die aus der Region der Mojos-Mission (O-Bolivien) belegt sind (Orellana 1704, Kap. VI, o. S.; Altamirano 1715/1891, 107, 109/110). Folgende Punkte unterstreichen diese Überlegung: Die Mojos-Ebene und die Cuzco-Region (SO-Peru) beziehungsweise die Silber verarbeitenden Gebiete sind geografisch nicht weit voneinander entfernt. Darüber hinaus ist auch eine enge institutionelle und personelle Verbindung zwischen der Mojos-Mission und jesuitischen Einrichtungen in der Cuzco-Region dokumentiert (Altamirano 1715/1891, 90; Beingolea um 1763/2005, 181; Barnadas/Plaza 2005 a, 131, Barnadas/Plaza 2005 b, 184 [Anm. 28], 190 [Anm. 47]). Kompositorische Ähnlichkeiten der Federarbeit zu Silber-Antependien aus der Cuzco-Region und stilistische Anleihen bei Silberarbeiten

ließen sich somit begründen. Durch Informationen des Missionars Franz Xaver Eder (um 1772/1985, 320) lässt sich die geographische Angabe weiter eingrenzen. Den größten Teil seines Aufenthalts in Südamerika verbrachte der Jesuit in der Missionssiedlung San Martín in der Baure-Region im Osten der Mojos-Ebene. Seine Berichte beziehen sich daher wohl hauptsächlich auf dieses Gebiet. Sie bezeugen die Existenz von Feder-„schilden“ und ihre Adaption sowie die fortwährende Benutzung von traditionellen Objekten und deren Weiterentwicklung mit christlichem Inhalt unter der Anleitung der Missionare. Das Feder-Antependium könnte somit in der Baure-Region entstanden sein.

Nach dieser kurzen Präsentation des Stücks, seiner Kontextualisierung im Rahmen der jesuitischen Missionen sowie seiner Lokalisierung im Gebiet der Baure im Osten der Mojos-Ebene (O-Bolivien) müssen nun zwei Aspekte erläutert werden, um die Besonderheit zum einen des Objekts selbst und zum anderen seiner Entstehungs- und Benutzungssituation verstehen zu können. Wichtige Züge der indigenen Federkunst sowie der Missionsarbeit der Jesuiten werden dafür kurz erläutert. Für eine nähere Charakterisierung der kolonialzeitlichen Federkunst sind deren Bedeutung für die indigene Bevölkerung sowie die Rezeption durch die Europäer von großem Interesse.

Auf dem gesamten amerikanischen Doppelkontinent und speziell in Südamerika ist die Federkunst ein Charakteristikum vieler indigener Gruppen. Die Verarbeitung und Verwendung von Federn ist an der peruanischen Küste seit dem Formativum belegt (Grieder 1988, 73-75). Für die östlichen Gebiete der Anden wird ebenfalls eine weit in prähistorische Zeiten zurückreichende Tradition angenommen, doch fehlen für diese Regionen bislang materielle Belege (Giuntini 2006, o.S.). Sowohl für die vorspanische als auch für die kolonialzeitliche und die moderne Epoche können sowohl Kopf- und Körperschmuck – darunter auch Federkleidungen – als auch Objektverzierungen – mitunter große Federtextilien – zusammenfassend als traditionelle Typen genannt werden. In ihren Ausprägungen sind die Federarbeiten mannigfaltig und spezifisch.

Neben traditionellen Formen sind aus der Kolonialzeit Objekte dokumentiert beziehungsweise erhalten, die eindeutig auf Begegnungen zwischen Europäern und Indigenen verweisen. Es handelt sich gleichfalls um Personen- und Objektverzierungen, zum großen Teil um Mode- und Wohnaccessoires, wie beispielsweise Federbausche, Federhüte, Federblumenarrangements oder auch mit Federn gestaltete Hängematten (Zerries 1980, 93 [N° 362, N° 363], 259 [N° 378]; Musée d'Ethnographie/Museum National d'Histoire Naturelle 1985, 124, 126; Varela Torrecilla 1993, 64-71 [N° 1 - 16], 100/101 [N° 51 - 53]). Wie das Antependium oder auch schriftliche Berichte belegen, gehören zu dem kolonialzeitlichen Repertoire aber auch Fertigungen mit ritueller Funktion.

Eine Differenzierung zwischen Federarbeiten als reine Verzierung auf der einen Seite und als rituelle Objekte auf der anderen Seite ist in den indigenen Traditionen für keine der Epochen zu beobachten. Für die moderne Zeit ist hierbei allerdings von solchen Fertigungen abzusehen, die speziell für den Tourismus hergestellt werden. Sie bilden zwar traditionelle Objekte nach, haben aber keinen rituellen, symbolischen Gehalt mehr. Traditionell waren und sind Federarbeiten für indigene Gruppen jedoch nie ein alltägliches Accessoire ohne symbolischem Wert. Sie sind Insignien, Ausdruck der Identität des Trägers und verweisen auf dessen Position in der natürlichen und übernatürlichen Umwelt (Techo 1673/1897, Bd I, 272; Castillo 1676/1906, 325; Eder um 1772/1985, 196, 286; Veigl 1768/2006, 108, 224); sie materialisieren die Verbindung und Kommunikation

zwischen Träger und Kosmos. Die Grundlagen für die Bedeutungsschwere sind ebenso mannigfaltig wie die Gestaltungen des spezifischen Federschmucks. Für die Wahl der Federn als Material von Objekten mit großem symbolischen Gehalt sind insbesondere die Flugfähigkeit von Vögeln, die vielfältigen Ausprägungen ihres Erscheinungsbilds sowie die Spezifika ihres Verhaltens und ihrer Eigenschaften von besonderer Bedeutung. Die Imaginationen, die in solche Fertigungen projiziert werden, können sich auf (Ur-)Ahnen, Kulturheroen oder auch auf Schutzgeister und Himmelskörper beziehen, die mit bestimmten Vögeln, Federn und deren Farben oder mit bestimmten Federschmuckformen assoziiert werden. Mythische, legendäre, animistische Vorstellungen spielen hier mit hinein. Des Weiteren erlaubt der Federschmuck seinem Träger, die Eigenschaften und Fähigkeiten des Vogels oder des mit ihm verbundenen übernatürlichen Wesens zu übernehmen. Ihre Bedeutung entfalten Federn und Federverzierungen daher vor allem in rituellen und magischen Handlungen der Gemeinschaft (Marbán/Baraza/Castillo 1676/1898, 148/149; Eder um 1772/ 1985, 196, 286; Veigl 1768/2006, 108, 224). Für die Entwicklung und Entstehung des Feder-Antependiums war die indigene Tradition der Federverarbeitung und -nutzung grundlegend.

Die zeitgenössische Rezeption der Federkunst durch die Europäer war, wie bereits gesehen, gespalten. Die Bewunderung der Europäer gegenüber solchen Fertigungen bildete für die Fortsetzung dieser indigenen Tradition und darüber hinaus für ihre Weiterentwicklung in einer kolonial geprägten Gemeinschaft eine weitere Grundlage. Das Staunen der Europäer basierte auf der Vielfalt, der Farbenpracht sowie auf den technisch anspruchsvollen Ausführungen der Federarbeiten, aber auch auf der exotisch anmutenden Benutzung von Federn. Die ersten Sendungen aus der Neuen Welt, sowohl aus Zentral- als auch aus Südamerika, nach Europa beinhalteten Federobjekte (Cabello Carro 1989, 24; Hussak von Velthem 1995, 107; Martínez de Alegría Bilbao 2002, 16); Federschmuck wurde zum Zeichen Amerikas und seiner indigenen Bevölkerung sowie ein weit verbreiteter Topos in den kolonialzeitlichen Berichten.

Das Feder-Antependium und die Berichte zeigen, dass diese indigene Tradition neben der reinen, distanzierten und distanzierenden Bewunderung auch die Fantasie und Kreativität der Europäer inspirierte, sodass neue Objekttypen mit neuen Gestaltungsformen und neuen Inhalten geschaffen wurden. Die Fortsetzung beziehungsweise die Übernahme der Federkunst kann auf vielfältige Überlegungen zurückgehen. Zum Ersten ist die besondere ästhetische Wirkung der Federn zu würdigen. Zum Zweiten wurde mit der Herstellung der Federarbeit an indigene Federschmucktraditionen angeknüpft, um diese für die Missionsarbeit zu nutzen. Und zum Dritten konnte bei der Herstellung auf die Fähigkeiten und Erfahrungen der Indigenen zurückgegriffen werden. Dies war insbesondere mit Blick auf die Abgeschlossenheit und die angestrebten Autarkie der Missionssiedlungen von großer Bedeutung.

Im Falle des Antependiums wurde bewusst eine indigene Tradition mit hohem symbolischen und rituellen Wert übernommen, um für die Missionierung ein Element zu verwenden, das den Neophyten vertraut und insbesondere bedeutend war. Den eigenen, christlichen Strukturen sollte auf diese Weise eine ähnliche Symbolik zukommen. Dieses Vorgehen, die Übernahme indigener Traditionen für die Verbreitung europäisch-christlicher Lebens- und Glaubensweisen und ihre Einbindung in das christliche Zeremoniell, war ein zentraler Bestandteil der jesuitischen

Missionsarbeit. Den indigenen Neophyten wurden vertraute Elemente zur Verfügung gestellt, damit sie diese als Orientierungshilfe im neuen System nutzen konnten. Darüber hinaus sollten die bekannten Formen auch die Attraktivität der neuen Lebens- und Glaubensweise steigern. Auf diese Weise, so die Überlegung, sollten sich die Indigenen leichter in die neuen Gegebenheiten einfügen können.

Die Übernahme indigener Elemente und ihre Abwandlungen waren selektiv und erfolgten im Einklang mit den europäisch-christlichen Ideen und Werten. Tatsächlich stellt die rituelle Benutzung von Federn keinen Widerspruch zum christlichen Symbol- und Wertesystem dar, denn in der christlichen Tradition versinnbildlichen Federn zentrale Elemente einer christlichen Lebensweise; sie symbolisieren Kontemplation und Glauben (Cooper 1986, 54). In diesem Zusammenhang dürfen die Lieferanten des verwendeten Materials, die Vögel, nicht vergessen werden. In der europäisch-christlichen Tradition kommt auch ihnen eine wichtige symbolische Bedeutung zu, gelten sie doch aufgrund ihres Flugvermögens als Mittler zwischen Himmel und Erde, zwischen der göttlichen und der menschlichen Sphäre. Seit dem Mittelalter werden sie auch mit den geflügelten Seelen sowie mit Engeln, mit göttlichen Boten in Verbindung gesetzt (Cooper 1986, 205/206; S. Dittrich/L. Dittrich 2004, 99).

Im Sinne der Missionierung durch Annäherung begrenzten sich der symbolische Wert des Feder-Antependiums und sein integratives Moment nicht allein auf die Benutzung von Federn und auf den Vorgang der Betrachtung als Teil der visuellen Katechese. Durch die Nutzung indigener Fertigkeiten erhielt die symbolische Bedeutung zusätzlich eine partizipative Komponente, denn an der Herstellung des Mosaiks waren Indigene, Mitglieder aus der Gruppe der Adressaten, aktiv beteiligt. Diese Beteiligung ist parallel zu der angestrebten aktiven Teilnahme und Teilhabe der indigenen Neophyten an der Vollendung der göttlichen Botschaft zu sehen. Die Herstellung der Federarbeit war somit Teil der gelebten Katechese, die das gesamte Gemeinwesen in der Mission mit seiner spezifischen Lebensweise bestimmte.

Dem Feder-Antependium des Museo de América wurde demnach eine hochgradig vielschichtige Symbolik zugesprochen. Seine Wirkkraft basierte für die beteiligten Gruppen allerdings auf sehr verschiedenen Auffassungen, Erfahrungen, Intentionen und Erwartungen. Daher soll abschließend die Frage gestellt werden, inwiefern das Feder-Antependium als Medium der Evangelisierung sowie der Annäherung an die indigenen Neophyten überhaupt wirken konnte. Die Betrachtung der zeitgenössischen Rezeption des Mosaiks sowohl durch die Initiatoren als auch durch die Adressaten liefert für diese Frage wichtige Informationen. Die Berücksichtigung sowohl der bildlichen als auch der materiellen Gestaltung ist dafür ebenso von Belang wie auch der Herstellungsvorgang und die Benutzungssituation.

Aufgrund verschiedener Erfahrungen, Intentionen und Erwartungen fiel die Wahrnehmung der bildlichen Darstellungen für die Initiatoren und die Adressaten sehr unterschiedlich aus. Auf dem Antependium sind Motive zu sehen, die stark stilisiert sind und vielfältige symbolische Ausdrucksebenen in sich vereinen. Für Personen, die durch eigene langjährige Erfahrungen beziehungsweise durch umfassende Einführungen mit der europäischen Kunst sowie mit ihren Gestaltungsweisen und mit ihrer Symbolik vertraut sind, war das Dargestellte erkennbar; der tiefere

Gehalt war ihnen bekannt. Die abweichenden Gestaltungen verbreiteter Motive verweisen aber darauf, dass die ausführenden Personen, die indigenen Federkünstler, sowohl deren Formen als auch deren Sinn nicht in ihrer Gänze verstanden. Die Federkünstler erhielten für ihre Arbeit zwar sicherlich besondere Instruktionen, doch waren diese entweder nur sehr oberflächlich oder für ein hinreichendes Verständnis der bildlichen Gestaltung inadäquat. Des Weiteren verdeutlichen diese Abweichungen aber auch, dass die Federkünstler keiner sehr strikten Überwachung unterlagen, vielmehr konnten sie ihre eigenen Interpretationen in die bildliche Gestaltung des Antependiums mit einfließen lassen und taten dies offenbar sogar bei dem zentralen Christusmonogramm. Für die übrige indigene Bevölkerung, die Betrachter und Benutzer des Federbilds, war die Ikonografie des Mosaiks und dessen Botschaft aller Wahrscheinlichkeit nach noch weniger verständlich. Einführungen in die christliche Glaubenslehre und Lebensweise wurden zwar für die gesamte Missionsgemeinschaft angestrebt, doch waren diese Erläuterungen sicherlich weniger umfassend und auf die alltäglichen Notwendigkeiten abgestimmt. Der Erfolg, über die stark symbolische und stilisierte Darstellung des Antependiums christliche Inhalte zu vermitteln, war daher wohl eher gering.

Durch die Verwendung von Federn für die Gestaltung des Antependiums vermehrten sich die Rezeptionsmöglichkeiten zusätzlich um ein Vielfaches, denn für die indigenen Betrachter und Benutzer entfaltete das Mosaik seine Wirkkraft auch beziehungsweise insbesondere über das verwendete Material. Dem liegt die spezifische Materialauffassung der Adressaten zu Grunde. Federn sind in Amerika kein beliebiger Rohstoff; für indigene Gruppen gehören sie vielmehr zu den wesentlichsten Ausdrucksmitteln im Kontakt mit ihrer natürlichen und übernatürlichen Umwelt. Sie haben kultisch-magische Bedeutungen. Im deutlichen Unterschied dazu waren Federn im europäischen Verständnis im 17./18. Jahrhundert ein rein modisches beziehungsweise nützliches Element und ein dekoratives Gestaltungsmaterial (Marperger 1717, 272, 279, 304; Diderot 1772, Bd. XII, 800), symbolische Bedeutungen mit religiösem Hintergrund spielten bei der Verwendung von Federn in Mitteleuropa zu dieser Zeit keine Rolle.

Die Wirkkraft des Feder-Antependiums als Medium in einer interkulturellen Kommunikation entfaltete sich somit über zwei verschiedene Träger. Für die Initiatoren erfolgte die Vermittlung ihrer Botschaft vor allem über das bildlich Dargestellte. Für die indigenen Adressaten hingegen entfaltete sich der symbolische Gehalt des Mosaiks aufgrund ihres eigenen Erfahrungsschatzes im Wesentlichen über das Darstellende, die Federn. Beide Elemente waren jeweils mit dem spezifischen Nicht-Darstellbaren verbunden. Aufgrund der verschiedenen Bild- und Materialauffassungen sowie der engen Verbindung des Feder-Antependiums mit religiösen und magischen Vorstellungen trafen bei seiner Betrachtung zwei Traditionen mit ihren spezifischen Assoziationen aufeinander. Dieses Zusammentreffen musste insbesondere für die indigenen Adressaten dazu führen, dass sich bei der Betrachtung und Benutzung die verschiedenen Ideen miteinander verbanden, sich ergänzten oder auch überlagerten. Für die Initiatoren war mit Blick auf die Federarbeit die interkulturelle Erfahrung mit ihren spezifischen Aneignungsprozessen und kulturellen Neubestimmungen eher weniger ausgeprägt, denn die Missionare verstanden die Federn nicht als eine inhaltliche Bereicherung beziehungsweise Ergänzung ihrer Botschaft.

Die bewusste oder unbewusste mehrdeutige Rezeptionsmöglichkeit des Antependiums wurde weiterhin gesteigert, indem das Federbild seine Wirkung wie in vorspanischer Zeit innerhalb des gleichen Rahmens entwickeln konnte, und zwar im Ritual. Mit der Benutzung eines Feder-Antependiums für die Verzierung der Liturgie und auch für die Verbreitung christlicher Inhalte knüpften die Missionare an die indigene Tradition an, bedeutende Orte, Personen und Objekte in besonderen Momenten mit Federn zu schmücken. Im Falle dieses Federbilds handelt es sich um die Verzierungen des Altars, des zentralen Elements für die Eucharistiefeier und damit der für die christliche Gemeinschaft zentralen liturgischen Struktur. Der Altarschmuck dient der Ausgestaltung der Messe sowie allgemeiner des rituell genutzten Raums. Damit wurden nicht nur indigene Fertigungen übernommen, sondern auch in abgewandelter Form die Funktion traditioneller Federobjekte und deren Bezugsrahmen. Das christliche Zeremoniell, bei dem Federarbeiten benutzt wurden, füllten die Indigenen gemäß ihrem traditionellen Wissen und ihrer bisherigen Erfahrungen gleichfalls mit eigenen Sinngehalten. Die zwar abgewandelte, aber doch fortgesetzte rituelle Verwendung von traditionell signifikanten Elementen, wie zum Beispiel auch der Musik, förderte sicherlich die Akzeptanz des Zeremoniells, aber auch das Entstehen besonderer, synkretistischer Ausprägungen. Formale Abwandlungen des christlichen Ritus nahmen die Missionare im Sinne ihrer praktizierten Akkommodationsmethode in Kauf. Die Reflexionen und die Aneignungsleistungen der indigenen Neophyten konnten sie dabei aber kaum einschätzen oder kontrollieren.

Die hochgradig mehrdeutige Rezeption beschränkte sich jedoch nicht auf die Betrachtung und Benutzung des Antependiums während liturgischer Feiern. Sie betraf ebenso den Herstellungsvorgang. In Übereinstimmung mit den sehr unterschiedlichen Materialauffassungen war auch der Verarbeitungsprozess sehr verschieden konnotiert. Während das Federschmücken in Europa im 17./18. Jahrhundert ein gängiges Handwerk war (Marperger 1717, 272, 283, 298, 304; Diderot 1772, Bd. XII, 798, 800), ist in Amerika bereits die Verarbeitung von Federn in rituelle Handlungen eingebettet. Für das erfolgreiche Erlegen von Vögeln war das Wohlwollen der Schutzgeister von großer Bedeutung; deren freundliche Gesinnung wurde durch Rituale erbeten. Den rituellen Charakter erhielt das Feder-Antependium somit bereits vor seiner eigentlichen Herstellung mit der Jagd beziehungsweise mit der Besorgung der benötigten Rohstoffe. Und auch die Verarbeitung solch symbolischen Materials sowie die Herstellung ritueller Objekte waren gleichfalls mit Ritualen verbunden und bildeten einen kommunikativen Akt zwischen den Federkünstlern und ihrer natürlichen und übernatürlichen Umwelt.

Mit der magischen und rituellen Bedeutung von Federn und Federarbeiten kommt den Federkünstlern eine sehr wichtige Rolle zu. In diesem Zusammenhang ist besonders interessant, was für Personen es waren, die das Antependium hergestellt haben. Aufgrund des großen symbolischen Gehalts von Federn und von Federarbeiten sowie aufgrund ihrer engen Verbindung mit rituellen Handlungen waren in den Herstellungsprozess traditionell kundige und fähige Personen involviert beziehungsweise für diesen verantwortlich, Personen, die eine besondere Verbindung zur natürlichen und übernatürlichen Umwelt haben. Es handelte sich daher wohl vor allem um Schamanen beziehungsweise Oberhäupter. Aufgrund ihrer rituellen Funktionen und auch ihrer sozialen Position

hatten insbesondere sie sich der Verarbeitung von Federn gewidmet und dadurch spezielle Fertigkeiten entwickelt.

Für die Herstellung von Federobjekten in den Missionen bedeutete dies Folgendes. Die Missionare konnten auf Erfahrungen der Indigenen zurückgreifen. Für ihre Werkstätten wählten sie sicherlich die Fähigsten aus. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass frühere Oberhäupter und Schamanen als Federkünstler der Missionssiedlungen ernannt wurden. Diese konnten somit auch noch innerhalb der Missionsgemeinschaft ihren traditionell hervorgehobenen sozialen Status mit seinem magischen und rituellen Charakter behalten. Darüber hinaus war es den Federkünstlern möglich, die traditionelle Kommunikation mithilfe der Federarbeiten fortzusetzen, denn sie konnten weiterhin mit ihrem traditionellen Material, den Federn, eigene Sinngehalte in ihre Arbeiten hineinlegen; der eigene rituelle Komplex, der mit den Federarbeiten verbunden war, konnte bestehen bleiben. Mit ihrer aktiven Beteiligung, ihrem Wissen und ihren manuellen, aber vor allem ihren magischen Fähigkeiten wurden die Hersteller des Feder-Antependiums auch zu dessen Autoren. Diese Position, die ursprünglich den Initiatoren, den Missionaren, zukam, war somit doppelt besetzt. Diese aktive direkte Einwirkung auf die Kommunikation war den Missionaren sicherlich nicht bewusst. An einer solch zentralen Stelle, wie es das Antependium ist, hätten sie eine Ergänzung und Abwandlung ihrer eigenen Botschaft und eine Einflussnahme durch die indigenen Federkünstler wohl kaum geduldet.

Die Betrachtung des Feder-Antependiums verdeutlicht, dass speziell mit Blick auf die Federkunst ein umfassendes gegenseitiges Verständnis und eventuell auch das gegenseitige Verstehen-Wollen in dieser interkulturellen Begegnung nicht erreicht wurde. Die vielschichtigen Bedeutungen sowohl der Federarbeiten selbst als auch ihrer Herstellung und der Federkünstler waren den Missionaren wohl kaum bewusst. Ausgehend von ihrem eigenen Erfahrungsschatz fiel es ihnen schwer, die vielschichtige symbolische Tragweite der Federarbeiten und der beteiligten Akteure zu erkennen. Außerdem haben die Indigenen die komplexen Bedeutungsebenen der Federkunst den Missionaren anscheinend auch nicht offenbart, denn in den Chroniken der Jesuiten sind neben kurzen Nennungen und sehr oberflächlichen Beschreibungen kaum Informationen zu Federn, Federnutzung und -verarbeitung sowie zu den ideellen Bedeutungen von Vögeln zu finden.

Die Bereitschaft der gegenseitigen Annäherung, die auf gegenseitiges Verstehen und Verständnis beruht, war demnach nicht nur auf beiden Seiten unterschiedlich ausgeprägt, sondern zudem selektiv. Bei den punktuellen Übernahmen und Aneignungen mussten zudem Abwandlungen erfolgen, die von der jeweils anderen Gruppe nicht gänzlich kontrolliert werden konnten.

Aufgrund ihrer komplexen Konnotationen war die Federkunst als Vehikel der Akkommodation und der gezielten Evangelisierung kaum geeignet. Da die Missionsarbeit der Jesuiten vergleichsweise nur sehr kurzlebig war und abrupt beendet wurde, lässt sich jedoch nicht sagen, inwieweit eine Annäherung über die Federkunst doch möglich gewesen wäre. Moderne Federarbeiten mit christlichen Inhalten sind aus Südamerika und speziell aus der Baure-Region nicht bekannt.

Zusammenfassung

Die Betrachtung des Feder-Antependiums des Museo de América in Madrid erbringt nuancierte Einblicke in das Phänomen des Kulturkontakts und Kulturaustauschs in der Kolonialzeit in Südamerika; die Skizzierung eines differenziert beschreibbaren Szenariums einer interkulturellen Begegnung ist möglich. Die Vielschichtigkeit von Kulturkontakt wird ebenso deutlich wie dessen Voraussetzungen, Möglichkeiten, Schwierigkeiten und Grenzen. Detaillierte Untersuchungen der Materialien und Techniken sowie der Ikonografie des Mosaiks, der Vergleich mit anderen südamerikanischen Federobjekten sowie die Kombination der Analyseergebnisse mit schriftlichen Informationen ermöglichten diesen Kenntniszugewinn.

An dem Feder-Antependium sind sowohl südamerikanisch-indigene als auch europäische Traditionen erkennbar. Mit seinen materiellen und technischen Eigenschaften lässt es sich zwar in südamerikanische Traditionen einordnen, der Vergleich mit anderen südamerikanischen Fertigungen zeigte jedoch, dass eine direkte Verbindung mit indigenen Formen zunächst nicht eindeutig nachweisbar ist. Mithilfe schriftlicher Überlieferungen kann das Federbild aber eventuell mit traditionellen Federobjekten in Beziehung gesetzt werden.

Mit Sicherheit kann jedoch gesagt werden, dass die indigene Tradition des Federschmückens eine Grundbedingung für das Entstehen der Federarbeit war. Eine weitere bestand darin, dass Federkunst auch unter europäisch-kolonialem Einfluss hergestellt worden ist, und speziell in den Missionssiedlungen der Jesuiten. Das Federmosaik lässt sich möglicherweise in diesen Rahmen in der Baure-Region in der Mojos-Mission (O-Bolivien) einordnen. Typologisch passt es in das Repertoire kolonialzeitlicher Federarbeiten, das die zeitgenössischen Chroniken aus diesem Gebiet dokumentieren.

Die Rezeption des Antependiums ist aufgrund verschiedener Auffassungen, Erfahrungen, Intentionen und Erwartungen sowohl europäisch als auch indigen geprägt; sie ist komplex und mehrdeutig. Sowohl die Bildinhalte als auch die verwendeten Federn führen daher zu mehrdeutigen Erklärungen des Gehalts. Die Mehrdeutigkeit der Federarbeit steigert sich auf vielfältigen Ebenen, da sich ihre Wirkkraft als Kommunikationsmittel zwischen Akteuren mit verschiedenem kulturellen Hintergrund im Besonderen im Performativen entfaltet, und zwar sowohl während der Betrachtung und Benutzung als auch während der Vorbereitung und Herstellung. Das Mosaik dokumentiert somit ein Spannungsfeld der Kommunikation, das in der multiplen Rollenverteilung sowie in der verschiedenen Rezeption von Objekt, Bild, Material, Performanz und Akteur begründet ist. Sicherlich war das Antependium ursprünglich für die visuelle und gelebte Katechese vorgesehen, aber mit seinen kommunikativen Möglichkeiten und seinem symbolischen Gehalt konnte es weit darüber hinaus wirken. Die Nutzung paralleler Strukturen war für ein Verstehen des neuen Bezugssystems eventuell förderlich, doch konnte das Verständnis der beteiligten Akteursgruppen zumindest innerhalb des betrachteten zeitlichen Rahmens nicht das gleiche sein. Aufgrund spezifischer Referenzsysteme sind vielmehr stets vielfältige Interpretationsmöglichkeiten gegeben. Zudem erlaubte die Beteiligung von Indigenen an der Herstellung des Antependiums, eigene Kommunikationslinien und eigene Ideen zu

gestalten und zu erhalten. Die Inhalte und Formen der Evangelisierung wurden so von beiden Seiten vielfach abgewandelt, ergänzt, ja sogar ersetzt.

Das Mosaik kann interessante Informationen für mikrohistorische Untersuchungen zur Kolonialzeit in Südamerika liefern; es verdeutlicht die hochgradige Komplexität interkultureller Begegnungen. Beziehungen zwischen verschiedenen Personengruppen sind auf dem Federbild auf umfassende Weise zu erkennen. Ihre Interaktionen und Kommunikationen können näher charakterisiert werden. Anhand des Antependiums kann zudem aufgezeigt werden, dass im Kulturkontakt, auch wenn er mit friedlichen und schöpferischen Mitteln erfolgte, Behinderungen und Einschränkungen als bewusste Strategien nicht ausgeschlossen waren. Ferner unterstreicht es, wie die spezifischen Erfahrungen, Vorstellungen, Auffassungen, Intentionen und Erwartungen jede Kontaktsituation besonders prägen.

Das Federmosaik ist eine historische Quelle, die Forschungen zu Kulturkontakt und Kulturtransfer bereichert, denn es ermöglicht einen Zugang zur kolonialzeitlichen Geschichte, der nur selten geboten wird. Die schriftlichen Zeugnisse aus der Kolonialzeit stammen zum großen Teil von Europäern beziehungsweise europäisch geprägten Personen. Ihre Perspektive spiegelt sich in den Quellen wider. Diese bilden daher die wesentliche Grundlage für historische Forschungen. Der indigene Blickwinkel ist in den Überlieferungen hingegen zumeist nicht repräsentiert und in den Forschungen weniger berücksichtigt. Durch die direkte aktive Beteiligung beider Gruppen an der Herstellung des Feder-Antependiums gelangt das reziproke Moment von Aushandlungsprozessen stärker in den Mittelpunkt; die Untersuchung der Federarbeit kann damit ihren Akzent auch auf interkulturelle und zwischenmenschliche Beziehungen setzen. Sie ist weniger ereignisorientiert, als es die schriftlichen Quellen sind. Dank ihrer besonderen Perspektive kann sie somit die historische Forschung auf lohnende Weise ergänzen.

Inventarien, Museumsdokumentation

Artelán Restauración S.L.: *Memoria final de la restauración de diversos bienes muebles pertenecientes al Museo de América de Madrid*, 2007.

Museo de América: *Catálogo*. 2013. März 2013 URL: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>.

Literaturverzeichnis

Altamirano, Diego Francisco. *Historia de la misión de los Mojos* (1715). Hrsg. Manuel V. Ballivian. La Paz: Impr. de „El Comercio“, 1891.

Barnadas, Josep María und Manuel Plaza. „Introducción“. *Mojos. Seis relaciones jesuíticas. Geografía – Etnografía – Evangelización 1670 - 1763*. Hrsg. Josep María Barnadas und Manuel Plaza. Cochabamba: Historia Boliviana, 2005a, 131-133.

- Barnadas, Josep María und Manuel Plaza. „Introducción“. *Mojos. Seis relaciones jesuíticas. Geografía – Etnografía – Evangelización 1670-1763*. Hrsg. Josep María Barnadas und Manuel Plaza. Cochabamba: Historia Boliviana, 2005b, 163-166.
- Beingolea, Juan de. „Noticia de las misiones de Mojos“ (um 1763). *Mojos. Seis relaciones jesuíticas. Geografía – Etnografía – Evangelización 1670-1763*. Hrsg. Josep María Barnadas und Manuel Plaza. Cochabamba: Historia Boliviana, 2005, 167-194.
- Bollini, Horacio. *Arte en las Misiones Jesuíticas. Los espejos del Mundo Jesuítico-Guaraní*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Cabello Carro, María Paz. *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Madrid: Edición de Cultura Hispánica, 1989.
- Castelló Yturbide, Teresa (Hrsg.). *El arte plumaria en México*. México D. F.: Fomento Cultural Banamex, 1993.
- Castillo, Joseph del. „Relación de la Provincia de Mojos“ (1676). *Documentos para la Historia Geográfica de la República Bolivia*, Bd. I. Hrsg. Manuel V. Ballivián. La Paz: Gamara, 295-395.
- Cobo, Bernabé: *Obras* (um 1653). Hrsg. Francisco Mateos. Madrid: Ediciones Atlas, 1956.
- Cooper, J. C.: *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*. Wiesbaden: Drei Lilien Verlag, 1986.
- Davie, John Constance. *Letters from Paraguay: Describing the settlements of Monte Video and Buenos Ayres; The presidencies of Rioja Minor, Nombre de Dios, St. Mary and St. John, etc. etc. with the manners, customs, religious ceremonies, etc. of the inhabitants. Written during a Residence of seventeen Months in that Country (1796 - 1798)*. London: G. Robinson, Paternoster-Row, 1805.
- Diderot, Denis. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Mis en ordre & publié par M. Diderot ... & quant a la partie mathématique, par M. d'Alembert. Bd. 12, 25. Geneve [Paris & Neufchastel]: o. A., 1772; 1754-72. 28 vols. *The Making of the Modern World*. Gale 2011. Gale, Cengage Learning. Verbundzentrale des GBV (VZG). Oktober 2014 URL:
<http://find.galegroup.com/mome/infomark.do?&source=gale&prodId=MOME&userGroupName=hsociety&tabID=T001&docId=U101564080&type=multipage&contentSet=MOMEArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>
- Dittrich, Sigrid und Lothar Dittrich. *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. - 17. Jahrhunderts*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2004.
- Eder, Franz Xaver. *Breve descripción de las reducciones de Mojos* (um 1772). Hrsg. Josep María Barnadas. Cochabamba: Historia Boliviana, 1985.
- Feest, Christian F. *Gold und Macht. Spanien in der Neuen Welt*. Wien: Kremayr & Scheriau, 1986.
- Fernández, Juan Patricio. *Relación historial de las misiones de Indios Chiquitos, que están de cargo de los Padres de la Compañía de Jesús de la Provincia del Paraguay* (1726). Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1895.
- Giuntini, Christine. „Precolumbian and Ethnographic Featherwork from the Andes and Amazon in the Metropolitan Museum of Art“. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios. 2006. Mai 2011 URL: <http://nuevomundo.revues.org/1457>.

- Grieder, Terence. *La Galgada, Peru. A preceramic culture in transition*. Austin: University of Texas Press, 1988.
- Hoffmann, Werner. *Las misiones jesuíticas entre los Chiquitanos*. Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1979.
- Hussak van Velthem, Lucia. „Arte plumaria indígena“. *Artesanía de América* 46/47. (1995): 105-116.
- Knogler, Julian. „Inhalt und Beschreibung der Missionen deren Chiquiten“ (2. Hälfte 18. Jh.). Julian Knogler S. J. und die Reduktionen der Chiquitano in Ost-bolivien. Hrsg. Jürgen Riester. *Archivum Historicum Societatis Iesu* 39. (1970): 268-348.
- Marbán, Pedro, Cipriano Baraza und Joseph del Castillo. „Relación de la Provincia de la Virgen del Pilar de Mojos“ (1676), Hrsg. Manuel V. Ballivián. *Boletín de la Sociedad Geográfica de la Paz* 1. 2 (1898): 135-161.
- Marperger, Paul Jacob. *Ausführliche beschreibung des haar und feder-handels und denen aus diesen beyden materialien verfertigten manufactures da dann zugleich von unterschiedlichen darinn arbeitenden handwerckern, vornemlich von denen peruquenmachern federschmückern kürschnern zeugwebern bürstenbindern sattlern und andern dahin gehörigen professionen und deren recht gehandelt wird. Ingleichen auch zur conservation und verbesserung der hapt-haar viel schöne experimenta*. Leipzig: o. A., 1717. The Making of the Modern World. Gale 2011. Gale, Cengage Learning. Verbundzentrale des GBV (VZG). Oktober 2014. URL: <http://find.galegroup.com/mome/infomark.do?&source=gale&prodId=MOME&userGroupName=hsociety&tabID=T001&docId=U3610695683&type=multipage&contentSet=MOMEArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>
- Martínez de Alegría Bilbao, Fernando. *Plumaria Amazónica*. Madrid: Museo Nacional de Antropología, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- Muñoz, Santiago. „El 'arte plumario' y sus múltiples dimensiones de significación. La misa de San Gregorio, virreinato de la Nueva España, 1539“. *Historia crítica* 31. (2006): 121-149.
- Musée d'Ethnographie/Muséum National d'Histoire Naturelle. *L'art de la plume: Indiens du Brésil*. Genève/Paris: Musée d'Ethnographie/Muséum National d'Histoire Naturelle, 1985.
- Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Coloquios*. 2006. Mai 2011 URL: <http://nuevomundo.revues.org/1234#newyork>.
- Orellana, Antonio de. *Relación sumaria de la vida, y dichosa muerte del U. P. Cypriano Baraze de la Compañía de Jesus. muerto á manos de barbaros en la Mission de los Moxos de la Provincia del Perú*. Lima: Imprenta Real de Joseph de Contreras, 1704.
- Peña Montenegro, Alonso de. *Itinerario para Parrocos de Indios, en que se tratan las materias mas particulares tocantes à ellos para su buen Administración* (um 1668). Madrid: Pedro Marín, 1771.
- Querejazu, Pedro (Hrsg.). *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*. La Paz: Fundación BHN Línea Editorial, La Papelera S.A., 1995.
- Russo, Alessandra. „Plumes of sacrifice. Transformations in sixteenth-century Mexican feather art“. *Rest. Anthropology and Aesthetics* 42. (2002): 226-250.
- Russo, Alessandra. „El encuentro de dos mundos artísticos en el arte plumario mexicano del Siglo XVI“. *Prohistoria* 2. 2 (1998): 63 - 93.

Silvestre, Francisco. *Descripción del Reyno de Santa Fe de Bogotá* (1789). Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1950.

Techo, Nicolás del. *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús* (1673). Hrsg. Manuel Serrano y Sanz. Madrid – Asunción: A. de Uribe y Compañía, 1897.

Unanue, Hipolito und Manuel Sobreviela. *Historia de las misiones de Caxamarquilla* (1791). Hrsg. Fidel de Lejarza. Madrid: Ediciones José Porrua Turanzas, 1963.

Uriarte, Manuel Joaquín. *Diario de un misionero de Maynas* (1771). Iquitos: IIAP-CETA, 1986.

Varela Torrecilla, Carmen. *Arte Plumario Amazónico*. Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura, 1993.

Veigl, Francisco Javier. *Noticias detalladas sobre el estado de la Provincia de Maynas en América Meridional hasta el año de 1768*. Iquitos: CETA, 2006.

Zerris, Otto. *Unter Indianern Brasiliens. Sammlung Spix und Martius 1817-1820*. Innsbruck: Pinguin-Verlag, 1980.

Dr. Friederike Sophie Berlekamp

r.adelbert-w@posteo.de



Resumen: *Un Frontal plumario de altar de la época colonial en intercambio cultural. Arte plumario para la evangelización: un acercamiento*

Friederike Sophie Belekamp

La presente participación versa acerca de un representante excepcional del arte colonial de Sudamérica. Se trata de un mosaico de plumas, cuya particularidad reside en el hecho de que su función puede determinarse explícitamente como litúrgica; se trata de un frontal de altar. En razón de su creación en el virreinato del Perú y su datación en el siglo XVIII, así como por sus características materiales e iconográficas es claramente un producto de un encuentro en Sudamérica entre indígenas y europeos o personas con marcadas influencias europeas. Gracias al frontal de altar es posible describir este contacto intercultural de una manera más detallada. La atención está especialmente orientada a las percepciones complejas de la pieza respecto a su contexto histórico, así como en la ambigüedad de significados de su elaboración y uso. La base de su interpretación constituye tanto el análisis de los materiales empleados, de las técnicas usadas y de la iconografía, como también de la consideración del material comparativo y de las fuentes escritas de la época.

A causa de sus significados míticos, mágicos y culturales, así como por su impacto estético, las plumas y su uso siempre han jugado un papel importante para los grupos indígenas de América. Las plumas y los trabajos plumarios se utilizaron en los momentos de importancia especial para el individuo y la comunidad; son expresión de la identidad de su portador e indican su posición en el contexto natural y sobrenatural. En la categoría de trabajos plumarios tradicionales pueden agruparse tanto los adornos de cabeza y cuerpo, incluyendo los ropajes plumarios, así como los objetos ornamentados, en éstos los textiles plumarios de gran tamaño.

Por gozar de gran admiración por parte de los europeos, pero también por su significado central para los grupos indígenas, la producción y el uso de los trabajos plumarios se mantuvo en las comunidades de índole colonial. No obstante -hasta donde sabemos- primordialmente en forma de imágenes de contenido cristiano, pero también como accesorios de moda. De la época colonial se conoce sobre todo el arte plumario religioso del virreinato de la Nueva España, que gira en torno de imágenes marianas y representaciones de santos, existiendo una gran cantidad de investigaciones acerca de esta temática. De Sudamérica, sin embargo, trabajos de plumaria religiosa poco se conocen. Los informes escritos del siglo XVIII, no obstante, hacen referencia a un rico repertorio de este arte.

En éstos se mencionan imágenes de santos, manteles, frontales y ajuar para los altares, vestidos de santos, marcos para imágenes devocionales. Esta información procede en su mayoría de las misiones de los jesuitas. A diferencia de, por ejemplo, la música, danza, arquitectura y escultura, el arte plumario no ha sido investigado en este contexto de las misiones. En general, el arte plumario de Sudamérica ha sido tratado sólo de manera puntual hasta ahora, por lo regular inscrito en presentaciones del arte plumario moderno del Amazonas o en catálogos de exposición acerca de la sociedad y del arte colonial, sin que se hayan analizado las características específicas de los objetos o que se haya hecho justicia a la complejidad del carácter intercultural de tales manifestaciones.

En el Museo de América de Madrid (España) se encuentra uno de los representantes singulares del arte plumario colonial de Sudamérica, sin embargo, contando sólo con información escasa de esta pieza. El inventario del museo lo registra como frontal de altar, es decir, como adorno de la parte baja de un altar (Número de inventario: 12346). La elaboración de este objeto plumario fue datada en la primera mitad del siglo XVIII y ubicada en el Perú (Museo de América 2013).

El antependio plumario consiste de material lignificado, algodón y plumas. Los listoncillos del material lignificado están dispuestos de manera vertical, generalmente, entrecruzados de manera homogénea y estrecha con hilos de algodón, al igual que con un sencillo ligamento tafetán. En los lazos resultantes de la trama de algodón se insertaron los cálamos de las plumas, de tal manera que sus estandartes apuntan hacia arriba, traslapándose y cubriendo la superficie del tejido de manera homogénea de modo que las plumas configuran la imagen representada; por esta razón la técnica puede ser definida como mosaico plumario.

El diseño del frontal de altar muestra en el área central el monograma de Cristo I H S, enmarcado ricamente por elementos florales y decorativos. Alrededor de este espacio se encuentran representados un delgado listel y un marco exterior; ambos son rectangulares y abiertos hacia abajo. El adorno del listel recuerda columnas salomónicas y en el recuadro exterior están representados motivos florales estilizados, igual que en el espacio central, aunque aquí enlazados con un zarzillo.

Principalmente en razón de las lagunas en la documentación, la investigación de este trabajo plumario ha sido muy complicada. No se sabe nada acerca de su llegada a los museos de Madrid ni acerca de su historia pre-museal; por tanto ha sido atribuido sólo de manera muy general al ámbito cultural del virreinato del Perú (Museo de América 2013).

Gracias a las investigaciones detalladas de los materiales usados, las técnicas empleadas y al estudio iconográfico, a la comparación con objetos plumarios sudamericanos y con frontales de altar coloniales, así como a la compaginación de los resultados de los análisis con información escrita fue posible obtener conocimientos en dos sentidos. Por una parte, es posible determinar de manera más concreta el contexto histórico y cultural de este trabajo plumario. Por la otra, el análisis del mosaico aporta información acerca del fenómeno del contacto e intercambio cultural durante la época colonial sudamericana, tanto en sus distintos niveles como desde perspectivas diversas.

En el frontal de altar se perciben tanto las tradiciones indígenas sudamericanas como las europeas. Por sus características materiales y técnicas se ubica en las tradiciones sudamericanas. La comparación con otros trabajos plumarios de Sudamérica muestra, sin embargo, que a primera instancia no es posible comprobar de manera certera una relación directa con formas indígenas. Con la

ayuda de testimonios escritos de la época colonial la imagen plumaria eventualmente puede relacionarse con las elaboraciones tradicionales de escudos plumarios, de las cuales hay constancia de la región de Cuzco (en el sureste del Perú actual) y de los Llanos de Moxos (en el este de hoy Bolivia). Aunque hasta el momento es imposible asignar inequívocamente a una cultura y tradición plumaria indígena específica, es indudable que la tradición indígena de adornar a personas y objetos con plumas en momentos especiales, constituía una condición fundamental para la creación del frontal de altar. Otra consistía en el interés de seguir produciendo y usando el arte plumario bajo la influencia europea-colonial. Esta condición se manifiesta sobre todo en la configuración del antependio, dado que su diseño se basa claramente en tradiciones europeas. Esto aplica a la composición, los motivos y los colores, así como al contenido cristiano y emblemático del trabajo plumario. Además el acabado de la imagen indica que en su elaboración participaron personas con experiencias y conocimientos específicos. Tanto el conocimiento profundo de las técnicas europeas de representación y de la simbología cristiana, como el desconocimiento o bien la incompreensión de lo representado se manifiestan en el frontal de altar.

Este tipo de encuentros con personas con diferentes trasfondos culturales, que conduce a la elaboración y al uso de un objeto litúrgico de esta índole, hay que ubicar con gran probabilidad en las misiones jesuíticas. No sólo los testimonios escritos apoyan esta contextualización, también la lejanía de los asentamientos de las misiones, el sistema de vida y la economía, así como las prácticas evangelizadoras de los jesuitas, especialmente los métodos de acomodación practicados por ellos, refuerzan esta clasificación. Gracias a los testimonios escritos el origen del frontal de altar puede determinarse aún con más precisión. Con gran probabilidad hay que fijar su elaboración en la región Baure en la parte oriental de las misiones en Moxos, ubicadas en el este de hoy Bolivia. Informes de la región mencionan tejidos mixtos así como los materiales empleados. También del punto de vista tipológico el frontal de altar se integra en el repertorio de trabajos plumarios de la época colonial, referido en las crónicas contemporáneas de esta zona. La configuración de la imagen así mismo fundamenta esta interpretación. En lo que toca al carácter de los motivos, del estilo y de la composición es muy probable que los antependios de plata originarios de la región de Cuzco en el sureste del Perú actual hayan servido de modelos para la elaboración de este trabajo plumario. La cercanía geográfica, así como las relaciones institucionales y personales entre la Llanura de los Moxos y Cuzco apoyan esta localización.

No sólo hay que considerar el frontal de altar realizado en plumaria como un producto de un encuentro intercultural y de una cooperación de personas con distintos trasfondos culturales, sino también como medio de intercambio cultural, especialmente en la evangelización de los indígenas. Su uso estaba destinado al adorno de ceremonias litúrgicas y a la transmisión de contenidos cristianos. La adaptación de tradiciones indígenas para la promoción de estilos de vida y de prácticas devocionales europeos y cristianos y su incorporación en el ceremonial cristiano eran partes fundamentales del trabajo evangelizador de los jesuitas. A los indígenas neófitos se les proporcionaban elementos familiares, para que les pudieran servir de guía en el nuevo sistema. Además, las formas conocidas deberían aumentar el atractivo de los nuevos estilos de vida y devoción.

A causa de las diferentes concepciones, experiencias, intenciones y expectativas el impacto de

la imagen plumaria, sin embargo, se efectuaba de maneras muy diversas. Eso no sólo aplica a la percepción y comprensión de la imagen representada. Haber utilizado plumas para crear el frontal de altar potenciaba el significado ambiguo del impacto, dado que según la concepción europea de los siglos XVII y XVIII las plumas eran elementos puramente elegantes o útiles y herramientas decorativas, para los indígenas constituían un medio de expresión esencial en el momento de relacionarse con su contexto natural y sobrenatural. La fuerza del frontal plumario como medio se desarrolla, por ende, a través de dos portadores distintos. Para los emisores la transmisión del mensaje se efectuaba sobre todo a través de lo representado en la imagen, para los destinatarios indígenas, en cambio, el contenido simbólico del mosaico se desplegaba esencialmente a través de las plumas. Los dos elementos estaban relacionados con lo no representable. La posibilidad intencionada o no intencionada de una percepción ambigua del frontal de altar se aumentaba aún, porque la imagen plumaria podía desplegar su impacto en el mismo marco que durante la época prehispánica, es decir en el ritual. Los indígenas llenaban la ceremonia cristiana, donde se usaba el trabajo plumario, con sus propios significados, según su conocimiento tradicional y sus experiencias precedentes. La percepción altamente ambigua no se limitaba a la contemplación y uso del frontal durante las celebraciones litúrgicas. También atañía al proceso de elaboración. Conforme a las concepciones muy distintas del material, también el proceso de elaboración tenía implicaciones distintas. Para los europeos adornar con plumas era un oficio común, para los indígenas, en cambio, toda la preparación y elaboración ya estaban inscritos en rituales, que constituían un acto comunicativo entre los artistas plumarios y su contexto natural y sobrenatural.

En razón de esta concepción diferente del alcance simbólico del arte plumario la valoración del artista plumaria era muy distinta. Para los misioneros eran artesanos hábiles, sin embargo para los indígenas representaban la conexión con su cosmos, con el pasado, presente y futuro. También en el nuevo sistema de las misiones los artistas plumarios mantuvieron esta posición destacada. Fue posible que mantuvieran la comunicación tradicional y depositar significados propios en sus obras, a través del material tradicional. De esta manera el propio complejo ritual podía pervivir. La autoría original por parte de los misioneros y su mensaje fueron traslapados y reemplazados.

El mosaico documenta un área conflictiva en la comunicación, que se origina en la concepción distinta del objeto, de la imagen, del material, de lo performativo y del actor, así como en las distribuciones múltiples de los roles de los actores. Pensado originalmente como un medio para la catequesis visual y viva, el frontal de altar surtía efecto mucho más allá. En concordancia con el método de acomodación, el uso de estructuras paralelas se estimaba favorable para la comprensión de un nuevo sistema de referencia. Pero en razón de los sistemas de referencia específicos siempre resultaban interpretaciones múltiples.

El mosaico plumario aporta información interesante para las investigaciones microhistóricas acerca de la época colonial en Sudamérica. Las relaciones entre los diferentes grupos de personas se vislumbran extensamente en la imagen plumaria, permite caracterizar sus interacciones y comunicaciones. La imagen plumaria evidencia la alta complejidad de encuentros interculturales. Mediante el frontal de altar se puede mostrar que en el contacto cultural, aunque se realice con medios pacíficos y creativos, no se pueden excluir los obstáculos y las limitaciones como estrategia

consciente. Además recalca la manera en que las experiencias, ideas, concepciones, intenciones y expectativas específicas determinan cada situación de contacto de modo particular.

El mosaico plumario es una fuente histórica, que enriquece las investigaciones acerca del contacto y del intercambio cultural, pues brinda una de las escasas puertas a la historia colonial. Los testimonios escritos contemporáneos fueron elaborados en su mayoría por europeos o personas con marcada influencia europea. Su punto de vista se refleja en las fuentes. Constituyen la base esencial para investigaciones históricas. El punto de vista indígena generalmente no suele estar representado en las fuentes y pocas veces es tomado en cuenta en la investigación. Por la participación directa y activa de ambos grupos en la elaboración del frontal de altar, la reciprocidad de los procesos de negociación adquiere mayor protagonismo, por ende, la investigación del trabajo plumario puede enfocarse también hacia las relaciones interculturales e interpersonales. Ésta se rige en menor medida por los acontecimientos específicos que las fuentes escritas, por tanto permite complementar y enriquecer la investigación histórica, gracias a su perspectiva particular.



Fig. 1. Mosaico 12346. Fotografía: Museo de América, 2008.

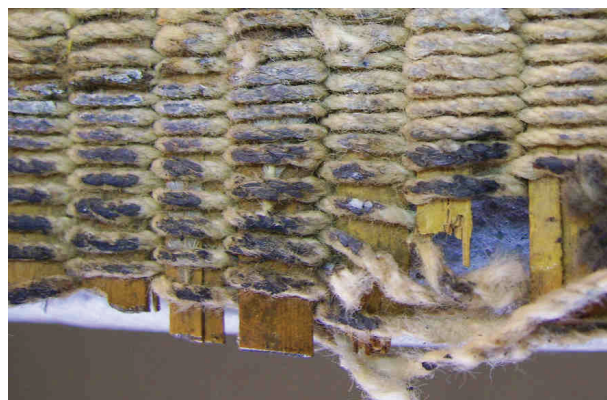


Fig. 2. Detalle (Mosaico 12346). Fotografía: Friederike Sophie Berlekamp, 2009.



Fig. 3. Detalle (Mosaico 12346). Fotografía: Friederike Sophie Berlekamp, 2009.



Fig. 4. Detalle (Mosaico 12346). Fotografía: Friederike Sophie Berlekamp, 2009.

Inventarios, Documentación de museos

- Artelán Restauración S.L.: *Memoria final de la restauración de diversos bienes muebles pertenecientes al Museo de América de Madrid*, 2007.
- Museo de América: *Catálogo*. 2013. Marzo 2013 URL: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>.

Bibliografía

- Altamirano, Diego Francisco. *Historia de la misión de los Mojos* (1715). Ed. Manuel V. Ballivian. La Paz: Impr. de "El Comercio", 1891.
- Barnadas, Josep María und Manuel Plaza. "Introducción". *Mojos. Seis relaciones jesuíticas. Geografía – Etnografía – Evangelización 1670 - 1763*. Ed. Josep María Barnadas und Manuel Plaza. Cochabamba: Historia Boliviana, 2005a, 131-133.
- Barnadas, Josep María und Manuel Plaza. "Introducción". *Mojos. Seis relaciones jesuíticas. Geografía – Etnografía – Evangelización 1670-1763*. Ed. Josep María Barnadas und Manuel Plaza. Cochabamba: Historia Boliviana, 2005b, 163-166.
- Beingolea, Juan de. "Noticia de las misiones de Mojos" (um 1763). *Mojos. Seis relaciones jesuíticas. Geografía – Etnografía – Evangelización 1670-1763*. Ed. Josep María Barnadas und Manuel Plaza. Cochabamba: Historia Boliviana, 2005, 167-194.
- Bollini, Horacio. *Arte en las Misiones Jesuíticas. Los espejos del Mundo Jesuítico-Guaraní*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Cabello Carro, María Paz. *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Madrid: Edición de Cultura Hispánica, 1989.
- Castelló Yturbide, Teresa (Ed.). *El arte plumario en México*. México D. F.: Fomento Cultural Banamex, 1993.
- Castillo, Joseph del. "Relación de la Provincia de Mojos" (1676). *Documentos para la Historia Geográfica de la República Bolivia*, Bd. I. Ed. Manuel V. Ballivián. La Paz: Gamara, 295-395.
- Cobo, Bernabé: *Obras* (um 1653). Ed. Francisco Mateos. Madrid: Ediciones Atlas, 1956.
- Cooper, J. C.: *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*. Wiesbaden: Drei Lilien Verlag, 1986.
- Davie, John Constance. *Letters from Paraguay: Describing the settlements of Monte Video and Buenos Ayres; The presidencies of Rioja Minor, Nombre de Dios, St. Mary and St. John, etc. etc. with the manners, customs, religious ceremonies, etc. of the inhabitants. Written during a Residence of seventeen Months in that Country* (1796 - 1798). London: G. Robinson, Paternoster-Row, 1805.
- Diderot, Denis. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Mis en ordre & publié par M. Diderot ... & quant a la partie mathématique, par M. d'Alembert. Bd. 12, 25. Geneve [Paris & Neufchastel]: o. A., 1772; 1754-72. 28 vols. The Making of the Modern World. Gale 2011. Gale, Cengage Learning. Verbundzentrale des GBV (VZG). Oktober 2014 URL:<http://find.galegroup.com/mome/infomark.do?&source=gale&prodId=MOME&userGroupName=hsociety&tabID=T001&docId=U101564080&type=multipage&contentSet=MOMEArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>
- Dittrich, Sigrid und Lothar Dittrich. *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. - 17. Jahrhunderts*. Petersberg: Michal Imhof Verlag, 2004.
- Eder, Franz Xaver. *Breve descripción de las reducciones de Mojos* (um 1772). Ed. Josep María Barnadas. Cochabamba: Historia Boliviana, 1985.
- Feest, Christian F. *Gold und Macht. Spanien in der Neuen Welt*. Viena: Kremayr & Scheriau, 1986.
- Fernández, Juan Patricio. *Relación historial de las misiones de Indios Chiquitos, que están de cargo de los Padres de la Compañía de Jesús de la Provincia del Paraguay* (1726). Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1895.

- Giuntini, Christine. "Precolumbian and Ethnographic Featherwork from the Andes and Amazon in the Metropolitan Museum of Art". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios. 2006. Mayo 2011 URL: <http://nuevomundo.revues.org/1457>.
- Grieder, Terence. *La Galgada, Peru. A preceramic culture in transition*. Austin: University of Texas Press, 1988.
- Hoffmann, Werner. *Las misiones jesuíticas entre los Chiquitanos*. Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1979.
- Hussak van Velthem, Lucia. "Arte plumaria indígena". *Artesanía de América* 46/47. (1995): 105-116.
- Knogler, Julian. "Inhalt und Beschreibung der Missionen deren Chiquiten" (2. Hälfte 18. Jh.). Julian Knogler S. J. und die Reduktionen der Chiquitano in Ost-bolivien. Ed. Jürgen Riester. *Archivum Historicum Societatis Iesu* 39. (1970): 268-348.
- Marbán, Pedro, Cipriano Baraza und Joseph del Castillo. "Relación de la Provincia de la Virgen del Pilar de Mojos" (1676), Ed. Manuel V. Ballivián. *Boletín de la Sociedad Geográfica de la Paz* 1. 2 (1898): 135-161.
- Marperger, Paul Jacob. *Ausführliche beschreibung des haar und feder-handels und denen aus diesen beyden materialien verfertigten manufactures da dann zugleich von unterschiedlichen darinn arbeitenden handwerckern, vornemlich von denen peruquenmachern federschmückern kürschnern zeugwebern bürstenbindern sattlern und andern dahin gehörigen professionen und deren recht gehandelt wird. Ingleichen auch zur conservation und verbesserung der hapt-haar viel schöne experimenta*. Leipzig: o. A., 1717. The Making of the Modern World. Gale 2011. Gale, Cengage Learning. Verbundzentrale des GBV (VZG). Oktober 2014. URL: <http://find.galegroup.com/mome/infomark.do?&source=gale&prodId=MOME&userGroupName=hsociety&tabID=T001&docId=U3610695683&type=multipage&contentSet=MOMEArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>
- Martínez de Alegría Bilbao, Fernando. *Plumaria Amazónica*. Madrid: Museo Nacional de Antropología, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- Muñoz, Santiago. "El 'arte plumario' y sus múltiples dimensiones de significación. La misa de San Gregorio, virreinato de la Nueva España, 1539". *Historia crítica* 31. (2006): 121-149.
- Musée d'Ethnographie/Muséum National d'Histoire Naturelle. *L'art de la plume: Indiens du Brésil*. Genève/Paris: Musée d'Ethnographie/Muséum National d'Histoire Naturelle, 1985.
- Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Coloquios*. 2006. Mayo 2011 URL: <http://nuevomundo.revues.org/1234#newyork>.
- Orellana, Antonio de. *Relación sumaria de la vida, y dichosa muerte del U. P. Cypriano Baraze de la Compañía de Jesus. muerto á manos de barbaros en la Mission de los Moxos de la Provincia del Perú*. Lima: Imprenta Real de Joseph de Contreras, 1704.
- Peña Montenegro, Alonso de. *Itinerario para Parrocos de Indios, en que se tratan las materias mas particulares tocantes à ellos para su buen Administración* (al rededor 1668). Madrid: Pedro Marín, 1771.
- Querejazu, Pedro (Ed.). *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*. La Paz: Fundación BHN Línea Editorial, La Papelera S.A., 1995.
- Russo, Alessandra. "Plumes of sacrifice. Transformations in sixteenth-century Mexican feather art". *Rest. Anthropology and Aesthetics* 42. (2002): 226-250.
- Russo, Alessandra. "El encuentro de dos mundos artísticos en el arte plumario mexicano del Siglo XVI". *Prohistoria* 2. 2 (1998): 63 - 93.
- Silvestre, Francisco. *Descripción del Reyno de Santa Fe de Bogotá* (1789). Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1950.
- Techo, Nicolás del. *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús* (1673). Ed. Manuel Serrano y Sanz. Madrid – Asunción: A. de Uribe y Compañía, 1897.
- Unanue, Hipólito und Manuel Sobreviela. *Historia de las misiones de Caxamarquilla* (1791). Ed. Fidel de Lejarza. Madrid: Ediciones José Porrua Turanzas, 1963.
- Uriarte, Manuel Joaquín. *Diario de un misionero de Maynas* (1771). Iquitos: IIAP-CETA, 1986.
- Varela Torrecilla, Carmen. *Arte Plumario Amazónico*. Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura, 1993.

Veigl, Francisco Javier. *Noticias detalladas sobre el estado de la Provincia de Maynas en América Meridional hasta el año de 1768*. Iquitos: CETA, 2006.

Zerris, Otto. *Unter Indianern Brasiliens. Sammlung Spix und Martius 1817-1820*. Innsbruck: Pinguin-Verlag, 1980.

Dr. Friederike Sophie Berlekamp

r.adelbert-w@posteo.de

*Società Unione Operai Italiani.
Die Architektur von Virginio Colombo in
der Blütephase von Buenos Aires*

Bianca Schäfer

Mit der Ernennung von Buenos Aires zur föderalisierten Hauptstadt Argentiniens im Jahr 1880 begann die Suche nach einer national-argentinischen Identität (Buschiazzo 1971, 30). Mit diesem Jahr setzte die Phase des Liberalismo ein, der sich in der Architektur durch einen starken Individualismus auszeichnet und besonders zum Ausdrucksmittel der Einwanderer wurde (Mantero 1968, 34/35; Ortiz 1968, 111/112). Im Stadtbild vermitteln heute die symbolträchtigsten und imposantesten Gebäude, die zwischen europäischen Traditionen und lokalen Innovationen gebaut wurden, die Suche nach einer Identität.

Der Architekt Benedetto Pannunzi wurde im Jahr 1884 beauftragt, die Società Unione Operai Italiani als Gesellschaftshaus der italienischstämmigen Handwerker zu errichten. Zu dieser Zeit hatte etwa ein Viertel der Einwohner von Buenos Aires einen italienischen Migrationshintergrund (Bernasconi 2009, 19). Das Gebäude umfasste einen zweigeschossigen Festsaal sowie Schul- und Nebenräume. Die Fassade zeigte eine klare, an den norditalienischen Spätklassizismus erinnernde Gliederung (Archivo General de la Nación, Documento fotográfico, Inventario 213.642, 4.368). 1911 bis 1913 wurde das Gebäude unter der Leitung des mailändischen Architekten Virginio Colombo und des Ingenieurs David Graffigna umgestaltet und erweitert. Es entstand ein fünfgeschossiges Mietshaus mit Ladenlokalen und einer repräsentativen Eingangszone. Der Saal wurde dabei um einen Bühnenraum erweitert. Die Fassade wurde überreich in eklektizistischer Manier mit figürlichem und vegetabilem Schmuck sowie Details des lombardisch-neoromanischen Liberty-Stils dekoriert (Annali 1913). Der historische Bestand des am 17.07.2008 (Gesetz Nummer 2.797) unter Denkmalschutz gestellten, zuletzt leer stehenden Gebäudes wurde durch Vandalismus, Brand und einen inneren Teileinsturz erheblich beeinträchtigt. Nachdem der bereits geplante Abriss abgewendet werden konnte, soll es bis 2015 einer Sanierung und Restaurierung unterzogen werden.

Die Archivalien der Società Unione Operai Italiani werden in der Vereinigung Società Italiana di Mutuo Soccorso ed Istruzione Unione e Benevolenza (im Folgenden: Unione e Benevolenza), die sich in der Parallelstraße auf gleicher Höhe befindet, aufbewahrt. Es wurde mir nicht ermöglicht selbige Dokumente im Rahmen der Forschungsarbeit einzusehen, aus Furcht, dass illegale Aktivitäten oder Diebstähle aufgedeckt werden könnten. In Argentiniens öffentlichen Bibliotheken und Archiven konnte über die Historie des Bauwerks sowie über die Personen Benedetto Pannunzi und David Graffigna bisher kein Hinweis gefunden werden. In den kurzen Textpassagen, die in den letzten

Jahrzehnten über Virginio Colombo veröffentlicht wurden, zitieren die argentinischen Autoren die wenigen, aber wichtigen, Eckdaten wiederholt falsch, darunter beispielsweise das Geburts- und Todesjahr. Ein seriöses Verzeichnis seiner Werke existiert in der Forschungsliteratur nicht. Auf dem Gebiet der historischen Fotografie gibt es in den Institutionen nur wenig Material, das erst seit einigen Jahren aufgearbeitet wird (Alexander 2007, 5). Generell finden Untersuchungen und Dokumentationen seit den 1960er Jahren statt (Böhm 2005, 7). Kunsthistorische Analysen wurden größtenteils von den Fassaden angefertigt, wobei der Ikonographie sowie den Grund- beziehungsweise Aufrissen nur wenig Beachtung geschenkt wurde.

In Anbetracht dessen konnte in der europäischen Sekundärliteratur über die spezifische Thematik der Società Unione Operai Italiani keine weiterführende Erkenntnis gezogen werden. Da die Geschichte der Kunst jenes Gebäudes letztlich ein Teil der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte ist, konnte mithilfe eines DAAD-Stipendiums 2013 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eine Magisterarbeit zur Aufarbeitung der Forschungslücke eingereicht werden. Diese liegt dem vorliegenden Aufsatz zugrunde und bildet die Basis für eine laufende Dissertation an der TU Dresden unter der Leitung von Herrn Professor Doktor Henrik Karge. Hier werden Werk und Wirkung des Architekten Virginio Colombo (22.07.1884 in Mailand, Italien - 22.07.1927 in Buenos Aires, Argentinien) untersucht.

Im Folgenden sollen die Auswirkungen eines Bruchs mit dem europäischen Kanon des konventionalisierten Formenrepertoires untersucht werden. Um die daraus resultierenden Spannungen einer Identitätssuche zwischen europäischen Traditionen und lokalen Innovationen im Kontext der Blütephase von Buenos Aires nachvollziehen zu können, wird zunächst der Transfer von Italien nach Argentinien hervorgehoben. Im folgenden Abschnitt werden die Funktionsbereiche Schule, Saal und Mietswohnungen sowie die Fassade der Società Unione Operai Italiani im Vergleich mit europäischen und lokalen Vorbildern betrachtet. Im letzten Abschnitt werden aktuelle Fragen als Resultat der bisherigen Untersuchungen aufgeworfen.

Transfer von Europa nach Lateinamerika

Für den Untersuchungsgegenstand der Società Unione Operai Italiani stehen die italienischen Vorbilder im Vordergrund. Dort wurden bis ins 20. Jahrhundert historistische und eklektizistische Formen bevorzugt. Die ästhetische Bewegung von 1890 bis 1915 wird als Liberty bezeichnet (Bossaglia 1987, 10; Etlin 1991, 41), die namentlich auf Arthur Lasenby Liberty zurückzuführen ist. Er eröffnete 1875 in London ein Geschäft und handelte in Italien mit gefragten Textilien, Möbeln und Modeartikeln (Böhm 2005, 29). Unter den Neureichen wurde der Liberty zum Stil einer merkantilen Klasse, die sich in eigenen Symbolen und Allegorien vertreten sehen wollte (Kirk 2005). Mailand und Turin profitierten von der Industrialisierung, sodass folglich in dieser Region Norditaliens der Liberty Stil als Ausdrucksmittel der Mittelschicht am häufigsten auftrat (Reggiori 1970, 5).

Auf der einen Seite formierten sich an der mailändischen Accademia di Belle Arti di Brera die künstlerisch ausgerichteten Architekten, auf der anderen Seite die an neuen Technik-Standards orientierten Ingenieure am Politecnico (Ricci 2003, 218). Neben Zertifikaten oder Ausschreibungen

legitimierten einen guten Architekten beispielsweise die Wettbewerbe um den Bau von Pavillons auf internationalen und Welt-Ausstellungen. Durch das zunehmende Interesse an selbigen fand ein Austausch mit relativ schneller Verbreitung statt (Cohen 2003, 43). Mit der Weltausstellung von 1906 verlagerte sich kurzzeitig die künstlerische Szene von Turin nach Mailand (Etlin 1991, xv).

An den internationalen Ausschreibungen von Projekten und Planungen am Río de la Plata nahmen vornehmlich mailändische Architekten teil, wodurch eine enge Beziehung zwischen der lombardischen und der argentinischen Stadt entstand (Gutiérrez 2004, 45; Daguerre 1995, 87). Ein zweiter Grund für die Einwanderung war das mangelnde Fachwissen vor Ort. Ausgelöst durch ein Wirtschafts- und Bevölkerungswachstum existierte im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts im metropolitanen Chaos weder eine architektonische Tradition, noch eine Schule. Die Architektur in Buenos Aires besaß, im Kontrast zur Malerei und Skulptur, noch keine Konventionen, das heißt sie war frei von Vorurteilen und Symbolen (Böhm 2005, 71ff. und 85). Dies lag an der lokalen Ausbildung. Seit 1878 konnte an der Universidad de Buenos Aires lediglich der Titel eines Ingenieurs erworben werden. Um als Architekt anerkannt zu werden, genossen die meisten im Anschluss ein Studium in Berlin oder Paris. Als der Ausbruch des ersten Weltkrieges eine weiterführende Ausbildung in Europa einschränkte, gewann die 1901 in Buenos Aires eröffnete Architekturschule an Bedeutung (Aliata 1995, 223; Buschiazzo 1971, 42; De Paula 1980, 153/154; Mantero 1968, 36). Für die vorliegende Arbeit werden die aus Italien eingewanderten Architekten daher durch zwei historische Ereignisse in Gruppen unterteilt: 1880 mit der Etablierung der Hauptstadt Argentiniens in eine erste und 1910 zur Zelebrierung der 100-jährigen Unabhängigkeit von Spanien in eine zweite Generation.

Ende des 19. Jahrhunderts begann in Buenos Aires ein Bauboom, der auch einen stilistischen Wandel von französischen zu italienischen Vorbildern zur Folge hatte. Im Jahr 1880 hatten 107 der 120 registrierten Architekten einen ausländischen Pass (Fernández 2010, 50). Fünf Jahre später kamen 45% der immigrierten Meister aus Italien und Tessin, bis 1889 stieg der Anteil auf 67% (Gutiérrez 2004, 26/27). Zur ersten Generation von italienischen Architekten zählen zum Beispiel Juan Antonio Buschiazzo, Carlos Morra, Víctor Meano und Francisco Tamburini, die staatliche und repräsentative Gebäude bauten (Aliata 1997, 7; Brandariz 2009, 303; Ortiz 1968, 117/118). Mit der Etablierung von Buenos Aires als Hauptstadt der Argentinischen Republik entstanden zu den neuen staatlichen Aufgaben folglich auch neue Bautypen (Ortiz 1980, 77; Schmidt 2003, 112; Buschiazzo 1971, 43ff.; Radovanovic 2004, 84). Angestrebt wurde eine Verbesserung des sozialen Versorgungssystems, der Hygiene, der Infrastruktur und des aufkommenden Bildungswesens. Zusätzlich folgte auf die finanzielle Krise Argentiniens im Jahr 1890 eine der Identität: weit entfernt von stilistischen Stereotypen musste sich der westliche Modernismus vielen Gegensätzen stellen, um einen neuen Code der Formensprache zwischen internationaler Durchmischung und der Konstruktion einer nationalen Tradition zu finden (Grementieri/Schmidt 2010, 34; Gutiérrez 2004, 43; Levaggi 1968, 16/17; Nicoletti 1978, ix).

Der gesellschaftliche Wandel erlebte mit der Feierlichkeit zum Zentenarium einen Höhepunkt, bei dem die Architektur zum Ausdruck einer Identitätssuche (der Einwanderer) wurde (Böhm 2005, 45). Die Ausstellung im Jahr 1910 diente als Megaevent, um sich auf dem internationalen Parkett zu

präsentieren (Böhm 2005, 45). Ausgetragen wurde diese künstlerische Herausforderung von einer zweiten Generation vornehmlich italienischer Architekten, zu denen Fausto di Bacco, Mario Bigongiari, Luis Broggi, Aldo Castelfranco, Juan Chiogna, Virginio Colombo, Francisco Gianotti, Bernardo Milli und Mario Palanti zählten (Brandariz 2009, 305/306). Sie orientierten sich an einem Klientel, das den Eklektizismus und den Liberty bevorzugte. Mit den Aufträgen der aufstrebenden Bourgeoisie des industriellen Sektors fand eine tiefgreifende Metamorphose der argentinischen Hauptstadt besonders durch jene Architekten aus Italien statt (Radovanovic 2004, 96). Jeder orientierte sich dabei an anderen italienischen Vorbildern (Aliata 1997, 7): Broggi brachte die toskanische Neorenaissance zum Ausdruck, Palanti verwirklichte sich im Monumentalismus, Milli, Gianotti oder di Bacco bevorzugten den florealen Liberty, während Colombo einen eklektizistischen Individualstil prägte, der zwischen italienischer Tradition und lokaler Innovation wiederzufinden ist. Mit den Architekten der zweiten Generation verlagerte sich der Bau vom staatlichen in den privaten Sektor (Aliata 1995, 22). Mit dem Bedeutungsverlust der Sociedad Central de Arquitectos – weder Palanti noch Colombo waren Mitglieder – wurden vermehrt experimentierfreudige Prestigegebäude errichtet (Aliata 1995, 22; Chinellato und Rebaque de Caboteau 2009, 237).

Für die Untersuchung der Società Unione Operai Italiani soll die Formsprache von Virginio Colombo im Vordergrund stehen. Er modifizierte die Architektur von Benedetto Pannunzi und durch seine Erweiterung prägte er das Gebäude nachhaltig. Colombo erlangte schnell nach seiner Einwanderung im Jahr 1906 an Popularität, nicht zuletzt durch die Goldmedaille für seinen Pavillon auf der Exposición del Centenario. Bis zu seinem frühen Tod im Jahr 1927 soll er rund 50 Gebäude in Buenos Aires hinterlassen haben. Unter den Mietshäusern, Villen, suburbanen Residenzen, Petits Hôtels und Fabrikhallen sind die nach seiner Ehefrau benannte Villa Raquel (1909), ein Haus in der Straße Tucumán Nummer 1961 (1909), die Casa Calise (1911), die Casa de los Pavos Reales (1912), die Villa Carú (1917), die Villa Garbesi (1918), die Casa Grimoldi (1918) oder die Casa Anda (1922) zu nennen (Aliata 1995; Aliata 1997; Böhm 2005, 103).

Società Unione Operai Italiani

Die durch eine Identitätssuche ausgelösten Konflikte werden anhand der drei Bereiche Schule, Saal und Wohnungen sowie an der Fassade der Società Unione Operai Italiani (Abb. 1 und 2) deutlich. Zwischen europäischer Tradition und lokaler Innovation haben die Erweiterung und der Umbau durch den Architekten Virginio Colombo dazu beigetragen, dass dieses Gebäude ein breites Spektrum des Gesellschaftslebens in Buenos Aires um 1900 widerspiegelt. Um die Funktionsbereiche besser zu verstehen, sollen einige Gedanken zu den multiplen



Abb. 1. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Fassade, 1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.10.2010.

Identitätskonstruktionen und zum Liberalismo an die Thematik heranführen.



Abb. 2. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Fassade, 1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.10.2010.

Nach einem gescheiterten Versuch der Konstruktion einer Nation, ausgelöst durch ungeklärte innenpolitische Strukturen und Kriege mit den Nachbarländern, begann mit der Etablierung der Hauptstadt Buenos Aires im Jahr 1880 eine neue Phase. Durch die einsetzenden Einwanderungswellen entstanden jedoch Konflikte der multiplen Identitätskonstruktionen, da die Immigranten in ihren jeweiligen Kommunen eine eigene Identität, fernab der argentinischen Definitionsbestrebungen, suchten. In der Architektur befreiten sich die „*Formen [...] von den Stilen und gruppier[t]en sich gemäß der Willkür des [autonomen] Architekten*“ (Mantero 1968, 31, Übersetzung der Autorin) neu zusammen.

Die interkulturellen Begegnungen und Verhandlungen zwischen traditionellen und innovativen Formelementen führten im Liberalismo zu einem temporären und metastabilen Gleichgewicht.

Zwischen der räumlich schon verlassenen alten und in der zeitlich noch nicht angekommenen neuen Heimat, in der für die Architektur überdies noch keine Konventionen festgelegt waren, entstanden so transkulturelle Kunstwerke. Im Fall der Società Unione Operai Italiani liegt ein Bruch mit dem europäischen Kanon des konventionalisierten Formenrepertoires vor. Die Trennung zwischen Zweck und künstlerischem Habitus führte dazu, dass sich in der Blütephase von Buenos Aires der autonome Wille gegenüber einem heteronomen durchsetzen konnte. Die Dissonanzen des Gebäudes, zwischen einer aufstrebenden Mittelschicht mit italienischem Migrationshintergrund und einer Nation auf der Identitätssuche, erscheinen im Auge eines heutigen europäischen Betrachters, der an seine eigenen Konventionen gewöhnt ist, nicht leicht zu klassifizieren. Eine transkulturelle Betrachtung ist daher unausweichlich und eine Perspektivverschiebung nötig (Kramer 2009, 27).

Einen Ansatz, um die Spannungen und das schwere Erfassen eines „Stils“ zu verstehen, bietet Bourdieus Habitus-Konzept im Feld der kulturellen Produktion (Bourdieu 1993; Bourdieu und Wacquant 1996). Auf der einen Seite teilten die nationalen Gruppierungen kollektiv verinnerlichte Dispositionen und produzierten durch die Architektur eine nach außen vermittelnde Bedeutung von Normen und Werten (Johnson 1993, 11). Als eine Art Kolonie formierte sich die italienische Gemeinschaft in Buenos Aires nach der Einheit Italiens in den Jahren 1870/71 und etablierte sich als moralische, intellektuelle und wirtschaftliche Kraft des Gesellschaftslebens (Ciboti 2009, 48; Sebastián 2009, 286). Andererseits standen die Intentionen der italienischen Immigranten in einer asymmetrischen Machtbeziehung zu den Zielen einer aufstrebenden Nation (Buchholz 2008, 227f.). Im sozialen Feld (Johnson 1993, 2 und 8; Juneja und Koch 2010, 40) herrschte ein Ungleichgewicht,

besonders des kulturellen und symbolischen Kapitals. Die Künstler agierten dabei eher auf autonome als auf heteronome Weise, das heißt sie beugten sich der Nachfrage, produzierten jedoch mehr Kunst um der Kunst Willen (Bourdieu 1993, 38 und 45; Johnson 1993, 16). Zwischen Wissen und Macht wurden Konflikte auf der Ebene einer authentischen und sinnstiftenden Architektur ausgetragen, die weniger einer kontinuierlichen Zeitlinie im Sinne Hegels als einem Transformationsprozess unterlagen. Ein linearer Zeitstrang, bezogen auf Hegels Narrative des Fortschritts (Juneja 2011, 280), der eine epochale Geschichtseinordnung erst ermöglicht (Errington 2007, 409), kann in Buenos Aires nur bedingt gezogen werden. Im lateinamerikanischen Kontext ist, im Gegensatz zum euroamerikanischen Weiterentwicklungsprozess, hier eher von einer transkulturellen Transformation auszugehen (Clark 1993, 5; Juneja 2011, 281). Um die kulturellen Symbole zu dekodieren und zu interpretieren, ist eine ästhetische Disposition wichtig (Bourdieu 1993, 218/219 und 230/231; Johnson 1993, 22/23), um sich das generische Wissen der argentinischen Kunst- und Kulturgeschichte aneignen zu können. Dies wird nun im Einzelnen anhand der Bereiche Schule, Saal und Wohnungen sowie der Fassade der Società Unione Operai Italiani dargestellt.

Die Schulräume der Società Unione Operai Italiani

Die monumentalen Schulbauten lösten Mitte des 19. Jahrhunderts eine Debatte über den Nationalstil aus. In seiner Veröffentlichung *De la educación popular* (1849) analysierte Domingo Faustino Sarmiento die Bau- und Funktionsweisen in den Vereinigten Staaten und Europa, um diese mit seinen Reiseberichten über die Schulen im argentinischen Inland zu vergleichen (Grementieri/Shmidt 2010, 18). Als Resonanz auf Sarmientos Reformbewegungen wurde vornehmlich die *escuela-palacio* (Palast-Schule) errichtet (Grementieri/Shmidt 2010, 84). Nach einem erfolgreichen und modellhaften Umbau der Escuela Modelo de Catedral al Sur im Jahr 1857 wurden in den Folgejahren 32 neue Schulen nach Sarmientos Modell errichtet (Buschiazzo 1971, 20/21; Grementieri/Shmidt 2010, 18). Das erste Beispiel eines Neubaus war die Escuela Modelo de Catedral al Norte (1858-60) durch Miguel Barabino (Schävelzon 1980, 89). Die Palast-Schulen von Architekten wie Ernesto Bunge oder Carlos und Hans Altgelt waren neben den Unterrichtsräumen hierarchisch in verschiedene Funktionsbereiche wie Direktion, Sekretariat, Bibliothek, Naturkundemuseum und Auditorium unterteilt (Grementieri/Shmidt 2010, 29 und 34). Dies wurde schon in der Eingangsdisposition verdeutlicht, denn Lehrer, Jungen und Mädchen hatten einen separaten Zutritt (Grementieri/Shmidt 2010, 32).

Als der Architekt Carlos Morra 1881 nach Argentinien einwanderte, standen die Palast-Schulen kurz vor einer Kritikwelle (Buschiazzo 1971, 45; Shmidt 2003, 115). Eng an das Gesetz 1.420 von 1884 gekoppelt, sollte die nationale Identität durch typisierte Konstruktionen gefördert werden (Brandariz 2009, 304; Grementieri/Shmidt 2010, 10; Shmidt 2003, 112). Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte Morra ein Modell der politisch organisierten Typenbauten (Grementieri/Shmidt 2010, 9). Unter seiner Leitung wurde von 1898 bis 1904 die *escuela-tipo* (Typus-Schule) errichtet, an der sich Architekten bis in die 1960er orientierten (Grementieri/Shmidt 2010, 40). Zentraler Bestandteil war der Innenhof, der für sportliche Übungen zur Verfügung stand. Dieser wurde aus militärischen

Gründen eingerichtet, um Kinder zu körperlich leistungsfähigen Menschen zu erziehen (Grementieri/Shmidt 2010, 40). Die Quadratmeter der Räume waren von der Schüleranzahl abhängig. Konnten die Jesuitenschulen 200-300 Schüler aufnehmen, so waren die Typus-Schulen auf 150 beschränkt und wiesen zusätzlich eine Wohnung für Lehrer auf (Grementieri/Shmidt 2010, 13 und 37). Diese Bauten wurden später mit dem Gesetz 4.874 verknüpft. Selbige „Ley Láinez“ wurde im Jahr 1905 erlassen und nach dem Senator Manuel Láinez benannt, der eine bessere Ausbildung vor allem im Inland gefordert hatte (Grementieri/Shmidt 2010, 64). Bis 1886 baute Morra fünf Schulgebäude und betreute 13 Jahre später 20 Großprojekte (Brandariz 2009, 304). Zu seinen wichtigsten Werken zählen die Escuela Sarmiento und die Escuela Julio Argentino Roca (1901) sowie die Biblioteca Nacional (1902) (Buschiazzo 1971, 45). Besonders die Escuela Julio Argentino Roca bildet mit ihrer ionischen Ordnung einen Höhepunkt als „Tempel des Wissens“ (Grementieri/Shmidt 2010, 42).

Auch bei dem Bautyp der *escuela-salón* wurden die Schulräume um einen Innenhof angeordnet. Francisco Tamburini entwarf, vor allem im Inland, Schulgebäude mit maximal einem Obergeschoss (Grementieri/Shmidt 2010, 52). Der Innenhof befand sich im hinteren Teil des Komplexes und war nicht überdacht. Diese Struktur leitet sich zusätzlich von den „Ordenanzas de Descubrimiento y Población“ (Verordnungen zur Entdeckung und Bevölkerung) der spanischen Kolonialbauten ab, die vom spanischen König Philipp II. am 13. Juli 1573 erlassen wurden, um eine homogene Bauweise in Hispanoamerika einzuführen (Berjman 2001, 27).

Für die Schulräume in der Società Unione Operai Italiani orientierte sich Pannunzi an Tamburinis Struktur der *escuela-salón* (Saal-Schule). Er passte sich der heteronomen Bauweise an, indem er ein erstes Obergeschoss gestaltete und den Innenhof nach oben offen ließ (*patio abierto*). Da die Baufläche begrenzt war, konnte er jedoch nur an drei von vier Seiten Schulräume einplanen.

Virginio Colombo entwarf aus praktischen Gründen ein Dach aus Metall und Glas. Dies führte zu einem *patio cubierto* (geschlossenen Innenhof). Im Bereich der Galerie ergaben sich stilistische Dissonanzen (Abb. 3). Die durch Colombo eingefügte Architektursprache passte sich der vorhanden nicht an und irritiert die Sehgewohnheiten. Parallel dazu kamen soziale Spannungen durch ein steigendes Interesse der italienischen Gemeinschaft an einer Identitätsprägung durch Bildung auf. Der Lehrinhalt orientierte sich an der italienischen Kultur mit deren Werten und Normen (Annali 1913). Diese standen in Konflikt mit den Reformen des Staates. Die Einwanderer passten sich ihrer neuen Umgebung nicht an und beeinträchtigten dadurch die Lebensgewohnheiten in Buenos Aires.



Abb. 3. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Schulhof, 1884/1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.06.2009.

Der Saal der Società Unione Operai Italiani

Benedetto Pannunzi errichtete für die am 06.01.1874 gegründete Unione Operai Italiani (Latzina 1889, 551) einen rechteckigen Saal mit Brüstung, der im unteren Teil eine toskanische und im oberen eine korinthische Ordnung aufweist (Abb. 4). Erst unter Virginio Colombo wurde 1913 ein Bühnenraum hinzugefügt (Abb. 5). In Buenos Aires selbst wurden Ende des 19. Jahrhunderts gleich mehrere vergleichbare Räumlichkeiten errichtet. So befindet sich ein weiteres Beispiel in der Parallelstraße Teniente General Juan Domingo Perón auf gleicher Höhe. Der Saal der Vereinigung Unione e Benevolenza wurde 1859 gebaut und 1914 vom Architekten A. Ballerini in seine heutige Fassung modifiziert (Universidad Torcuato di Tella, *Società Italiana*, o. J.). Ein weiterer Vergleich bietet der Saal des Palazzo Rossini der Società Italia Unita in der Straße Cangallo (heute Teniente General Juan Domingo Perón) Nummer 2535 aus dem Jahr 1874. Im Gegensatz zur Società Unione Operai Italiani wurde bereits beim Bau beider Gebäude ein Bühnenraum berücksichtigt. Aufzeichnungen der Bühnenbilder der Società Italia Unita verdeutlichen die Wichtigkeit dieses Funktionsbereiches (Italia Unita o.J., 22-34).

In der statistischen Datenerhebung von 1889 werden die Unione e Benevolenza und Società Italia Unita zwar als nationale Vereinigungen aufgelistet, jedoch nicht im Abschnitt der Veranstaltungshäuser (Buschiazzo 1971, 38; Latzina 1889, 523). Damit befände sich im Gebäude der Società Unione Operai Italiani der älteste öffentliche Konzertsaal der Stadt, denn die anderen Häuser dieser Auflistung wurden inzwischen abgerissen. Da die Säle in der Società Italia Unita und der Unione e Benevolenza in der Aufzählung fehlen, kann davon ausgegangen werden, dass weitere Konzertsäle existieren, die auf eine empirisch fundierte Studie warten.

Im *Salón* der Società Unione Operai Italiani in der Straße Cuyo (seit 1910 Sarmiento) fanden wichtige Konzerte statt (Cresto 1999, 62). Das Beispiel einer Zählung der Spielzeit von 1887, in welcher die Anzahl der Musikveranstaltungen im Vergleich zu den wichtigsten Spielstätten aufgelistet



Abb. 4. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Saal mit Blick in Richtung Eingang, 1884. Foto: Bianca Schäfer, 18.06.2009.



Abb. 5. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Saal mit Blick in Richtung Bühne, 1884/1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.10.2010.

wurde (Buschiazzo 1971, 38; Latzina 1889, 523), verdeutlicht, dass die Auftritte ein hohes Niveau hatten und dadurch eine kulturelle Lücke im Stadtviertel füllten (Martínez 1889, 213). Für den Inhalt der Konzerte im Salón Operai Italiani (ab 1913 Salón Augusteo) kann Ferruccio Cattelanis „Actividades musicales en la Argentina“ (1927) konsultiert werden: Orchester, Kammerorchester oder Ensembles spielten europäische Stücke von Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Charles-Camille Saint-Saëns oder Sergei Rachmaninoff, aber auch die argentinische Klassik von Eduardo García-Mansilla oder Constantino Vicente Gaito. Einen Höhepunkt bildete das erste Klavierkonzert des „argentinischen Mozarts“ Ernesto Drangosch, das er mit neun Jahren unter der Leitung von Pietro Melani 1891 gespielt hat. Pietro Melani (1854-1900) war auch derjenige, der im Saal der Unione Operai Italiani am 9. Dezember 1884 das Eröffnungskonzert dirigiert hatte (Annali 1913, 18). Drangosch dirigierte zur Feier am 9. Dezember 1906 in selbigem Saal das fünfte Konzert des Deutschen Musik-Vereins. Vor der Schließung wurde der Salón Augusteo an externe Personen für Tangoveranstaltungen vermietet, wovon die Plakate im Innern zeugen.

Im Vereinsgebäude der spanischen Kommune, dem vom holländischen Architekten Enrique Folkers gebauten Club Español aus dem Jahr 1912 (Buschiazzo 1971, 48), wurden sowohl die Veranstaltungen, als auch die Tätigkeit einer national ausgerichteten Vereinigung anders wahrgenommen. Jedes Stockwerk wurde thematisch bespielt und ist bis heute in seiner Originalverwendung erhalten: im Untergeschoss der Salón Alhambra mit neo-mozarabischen und neo-mudéjar Motiven für Bankette; im Erdgeschoss ein Restaurant im Modernismo-Stil; ein prächtiges Treppenhaus zum nächsten Stockwerk; im ersten Obergeschoss der Salón Imperial mit viktorianisch anklingender Dekoration für Konzerte und andere Veranstaltungen; im zweiten Obergeschoss der Salón Mayor für Privatveranstaltungen in Kombination mit Banketten; in den oberen Stockwerken befinden sich eine Pinakothek, eine kleine Bibliothek sowie Verwaltungsräume. Im Vergleich zur Società Unione Operai Italiani wird deutlich, dass im Club Español ein anderes Klientel bedient wurde, das mehr Wert auf ein illusorisches Ambiente mit Verköstigung in geschlossener Gesellschaft legte. Kulturveranstaltungen traten dabei als beiläufige Unterhaltung in den Hintergrund. Trotz der thematischen Differenzen im Dekor wirkt das Gebäude als Einheit, da es räumlich vom Untergeschoss bis ins zweite Obergeschoss ähnliche Funktionen im Dienste einer illustren Gesellschaft erfüllte.

Mit der Gründung der *Comisión Nacional del Centenario* im Jahr 1905 wurde neben der Organisation der *Exposición del Centenario* (Ausstellung zur Feier der hundertjährigen Unabhängigkeit von Spanien) auch die Definition einer nationalen Identität notwendig (Grementieri/Shmidt 2010, 63). Innerhalb des Schmelztiegels versuchte die argentinische Elite der Oligarchen ihre eigene Identität durch das Fremde zu erkennen, indem sie sich von den Einwanderern entfremdete und sich gleichzeitig die europäischen Ausdrucksformen aneignete. Eine Abgrenzung fand auch beim Bau von Konzerthäusern statt. So entstanden einerseits Theatergebäude für die argentinischen Oligarchen, andererseits Gesellschaftsvereine und Clubs für die immigrierte Mittelschicht (Buschiazzo 1971, 45; Latzina 1889, 550, Chueco 1910, 720). Ein Gesellschaftshaus davon war die Unione Operai Italiani, die später Società Operai Italiani und schließlich Società Unione Operai Italiani genannt wurde. Sie bot den italienischen Immigranten einerseits einen Ort des internationalen Austausches, besonders auf

musikalischer Ebene, andererseits stärkte sie das italienische Bewusstsein und grenzte von der national-argentinischen Gesellschaft ab.

Die Wohnungen der Società Unione Operai Italiani

Drei Faktoren bewirkten Mitte des 19. Jahrhunderts horizontale Regulierungen der sogenannten *lotes* (Flurstücke) (Ortiz 1968, 133; Radovanovic 2004, 80): 1. ausgelöst durch den Sturz des Präsidenten Rosas im Jahr 1852 die Öffnung des Handels, 2. Einwanderungswellen und 3. Immobilienspekulationen. Mit der Etablierung der Hauptstadt im Jahr 1880 wurde eine erneute Reform mit vertikalen Regulierungen durchgesetzt (Radovanovic 2004, 83). Erste Bauvorschriften wurden 1887 erlassen (Chueco 1889, 81; Goldemberg 2010, 38). Aus der statistischen Erhebung von 1889 geht hervor, wie sich im Vergleich von 1869 auf 1887, dem Jahr der eingeführten Bauvorschriften, die Anzahl der Gebäude verändert hatte: insgesamt waren 62% mehr Wohnhäuser vorhanden, die Zahl der eingeschossigen Gebäude war im Vergleich zu 1869 um 52%, die der zweigeschossigen um 140% und die der dreigeschossigen um 138% gestiegen (Chueco 1889, 73; Mantero 1968, 32). Ein Schacht für Licht und Luft (*pozo de aire y luz*) wurde je Tiefe der Parzellen vom Reglamento General de Construcciones (Generalreglementierung des Bauwesens) für die Casa de Vecindad (Wohnblock) beziehungsweise die Viviendas Colectivas (Kollektivwohnungen) bestimmt: bei einer Tiefe von 10m sollten 9% der bebauten Fläche frei bleiben, bei einer Tiefe von 50m 18% (Goldemberg 2010, 242f.; Radovanovic 2004, 98). Ein idealer Bautyp entwickelte sich unter dem Namen *casa chorizo* (Wurst-Haus), der im Grundriss ein halbiertes römisches Haus aus dem spanischen Kolonialerbe zu Grunde liegen hatte. Der verkürzte Innenhof wurde zu einem verbindenden, schlauchartigen Gang der umliegenden Wohnungen (Buschiazzo 1971, 51; Ortiz 1968, 134). Dank der erhöhten Kapitalzirkulation aus dem Ausland nahm die Urbanisierung besonders in den Jahren von 1890 bis 1930 zu (Fernández 2010, 50; Mantero 1968, 33).

Die Società Unione Operai Italiani wurde 1884, also noch vor der Etablierung der Bauvorschriften, gebaut. Als Virginio Colombo das Gebäude um die Mietswohnungen erweiterte, hatte er sich den Maßnahmen zu unterziehen. Einen Aufschluss geben die Pläne in der Institution Agua y Saneamientos Argentinos (Argentinisches Wasser- und Abwasserwesen) sowie die Grund- und Aufrisse in den *Annali della Società dal 1874 al 1913* (Abb. 6 und 7). Bei der Betrachtung selbiger wird deutlich, dass Colombo die Freiflächen für Licht- und Luftschächte vollständig ausgereizt hat. Je Stockwerk konzipierte er zwei Wohnungen. Beide besaßen einen gemeinsamen sowie einen weiteren Licht- und Luftschacht. Eine Wohnung hatte zusätzlich einen Balkonzugang, die andere einen weiterentwickelten Bautyp der *casa chorizo*. Ein ähnlicher Aufbau lässt sich an Colombos Mietshäusern Casa Calise (1911) und Casa Grimoldi (1918) ablesen.

Das Flurstück der Casa Calise teilte Colombo im Grundriss in etwa drei gleich große Abschnitte ein. Im ersten Teil des Mietshauses befanden sich zwei, in den weiteren zwei je vier Wohnungen auf gleicher Fläche. Für die insgesamt 36 Wohnungen verwendete er 10% als Freifläche für Luft- und Lichtzufuhr (Chinellato und Rebaque de Caboteau 2009, 239), die mit zunehmender Tiefenlage im Flurstück immer zersplitterter und kleiner wurden. Dies deutet auf soziale Unterschiede

unter den Mietern hin. Die länglich eingeschobenen Innenhöfe sind dabei auf die *casa chorizo* zurückzuführen. Die Bewohner des Hauses gelangten durch verschiedene Eingänge zu den Treppenhäusern der drei Baukörper. Je näher sich die Wohnungen an der Straße orientierten, umso teurer und großzügiger gestaltet waren sie. Das zweite Merkmal einer Wohnungshierarchie war das Vestibül, das in den vorderen Baukörpern eine Überleitung vom Treppenhaus in die weiteren Räume bildete. Die sozialen Unterschiede der Casa Calise wurden somit nicht horizontal durch die Stockwerke, sondern vertikal gestaffelt (Chinellato und Rebaque de Caboteau 2009, 239).

Am Beispiel der Casa Grimoldi wird die vertikale Staffelung noch deutlicher. Wieder teilte Colombo das Flurstück in drei Abschnitte ein. Im ersten Gebäudeteil befanden sich zwei, im zweiten schon vier und im dritten Teil sogar sieben Wohnungen auf etwa gleicher Grundfläche. Je näher die Mieter zur Straße hin wohnten, umso größer waren der Innenhof und das Vestibül. Im dritten Baukörper wurde aufgrund der beengten Wohnsituation auf selbigen Wohnkomfort verzichtet, das heißt die Mieter gelangten direkt vom Treppenhaus in einen Gang, der die Wohnräume miteinander verband. Im ersten und zweiten Baukörper sind die Zimmer ferner als Enfilade in einer Flucht der exakt gegenüberliegenden Türöffnungen miteinander verbunden. Je tiefer die Innenhöfe im Flurstück liegen, umso deutlicher wird die Rezeption der *casa chorizo*.

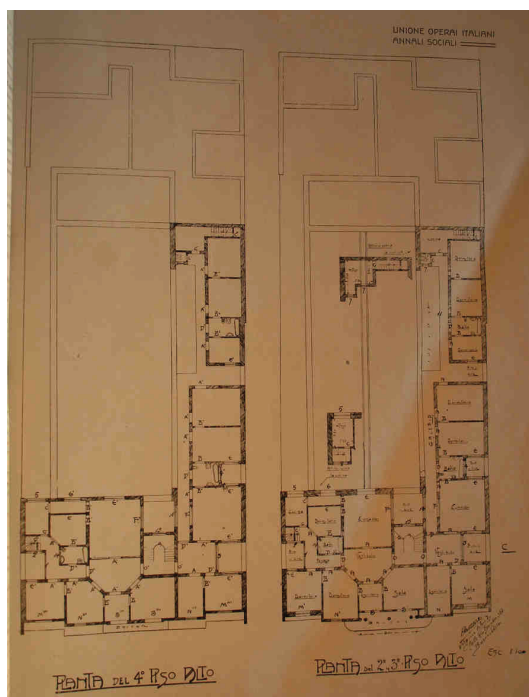


Abb. 6. Virginio Colombo, Grundriss der Società Unione Operai Italiani, Erdgeschoss und erstes Obergeschoss, 1913. In: Società Unione Operai Italiani. *Annali della Società dal 1874 al 1913*. Pubblicazione edita in occasione dell'inaugurazione della nuova sede sociale. Buenos Aires: Società Unione Operai Italiani, 1913, S. 61.

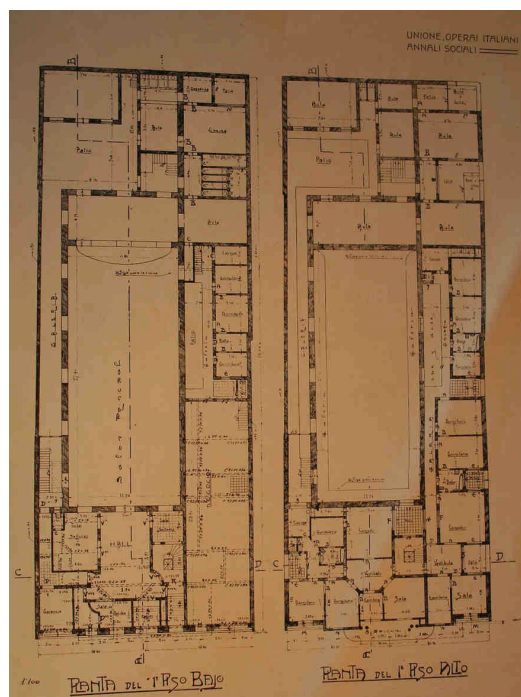


Abb. 7. Virginio Colombo, Grundriss der Società Unione Operai Italiani, links 4. Obergeschoss sowie rechts 2. und 3. Obergeschoss, 1913. In: Società Unione Operai Italiani. *Annali della Società dal 1874 al 1913*. Pubblicazione edita in occasione dell'inaugurazione della nuova sede sociale. Buenos Aires: Società Unione Operai Italiani, 1913, S. 63.

Die Mietswohnungen der Società Unione Operai Italiani gestaltete Virginio Colombo chronologisch nach dem Bau der Casa Calise und fünf Jahre vor der Fertigstellung der Casa Grimoldi. Die

Wohnräume des Gesellschaftshauses italienischer Handwerker standen in einer Reihe mit dem Bauprinzip der vertikalen Staffelung aus den Mietshäusern in Colombos erster Schaffensphase. Vom Treppenhaus der Società Unione Operai Italiani aus gelangte ein Mieter nach rechts in eine Wohnung, die einer Mischung aus erstem und zweitem Baukörper der Casa Calise beziehungsweise später der Casa Grimoldi entsprach. Nach links entwarf er eine Kombination, die mit den zweiten und dritten Gebäudeteilen verglichen werden kann. Die rechte Wohnung hatte ein größeres Vestibül und im zweiten sowie dritten Obergeschoss einen Zugang zum Balkon. Die linke Wohnung hatte stattdessen eine Galerie um den Innenhof, der sich am Bautyp der *casa chorizo* orientierte. Die Licht- und Luftschächte wurden zersplittert verteilt und sind auch etwas kleiner als die der rechten Wohnung. In beiden Wohnungen wurden die Räume miteinander verbunden, in der linken sogar in einer Enfilade. Die Mietwohnungen standen im Spannungsfeld von Immobilienspekulationen und dem Versuch eine Ordnung durch urbanistische Reglementierungen zu schaffen. Selbst auf engstem Raum staffelte Virginio Colombo die Wohnungen vertikal und veränderte das europäische Formenrepertoire, um eine lokale Lösung zu finden.

Die Fassade der Società Unione Operai Italiani

Um 1900 wurde den Fassaden in Buenos Aires eine repräsentative Funktion zugeteilt, die die Regierung förderte, indem sie jährlich – in Anlehnung an Paris – einen „Premio Municipal de Fachada“ (Stadtpreis der Fassade) vergab (Böhm 2005, 96, 183 und 223). Buenos Aires wurde gerne mit der französischen Hauptstadt gleichgesetzt. Autoren wie Paredes bezeichneten die argentinische Stadt oft auch als das Paris von Südamerika (Aliata 1995, 22; Paredes 2007, 13). Die Fassade nimmt somit eine bedeutende Rolle ein.

Die asymmetrischen Machtbeziehungen spiegeln sich in der Asymmetrie der Fassadenornamentik von Virginio Colombo im Fall der Società Unione Operai Italiani wider. Um europäische und lokale Ausdrucksformen vergleichen zu können, ist zunächst die Betrachtung des verwendeten Materials wichtig.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Dekorationsmenge auf der Baufuchtlinie per Gesetz vorgeschrieben (Böhm 2005, 219), da die einheitliche Linie zwischen den Häusern nicht gestört werden sollte. Mit dem Sturz des Präsidenten Juan Manuel de Rosas im Jahr 1852 veränderte sich mit den Lebensbedingungen auch die ästhetische Wahrnehmung. Der Import von Baumaterialien stieg durch das liberalisierte Wirtschaftssystem. Erst mit dem Ausbruch des ersten Weltkrieges und der dadurch erschwerten Produkteinfuhr wurden lokale Firmen und Industriezweige gegründet oder ausgebaut (Buschiazzo 1971, 50). Aufgrund ihrer Neuheit rückten dabei Stahl, Glas und Zement in den Vordergrund (Mantero 1968, 36). Als Hybrid aus Tradition und Innovation gewannen lokale Techniken und Materialien an Bedeutung. Dazu zählte der häufig verwendete *revoque simil piedra* (Verputz als Gesteinsimitation) (Böhm 2005, 209), der aus Zement, Sand und verschiedenen Mineralpigmenten zusammengemischt wurde. Ein Teilschritt bestand darin, Ziegelstein oder Muskovit (Tonerdeglimmer) zu pulverisieren und mit anderen Komponenten zu vermengen, die teilweise das Altern der Patina garantierten. Da der Handel mit aus Europa angelieferten Gesteinsblöcken nach 1900

allmählich stoppte, griffen die Architekten in Argentinien auf den *revoque simil piedra* zurück. Auch Virginio Colombo verwendete diese Technik bei der Fassadengestaltung der Società Unione Operai Italiani. Dies geht aus einer Studie der Universidad Torcuato di Tella hervor (*Edificio Società* o. J., 15). Im Erdgeschoss dominieren im Sockelbereich die Materialien Granit, Eisen und Glas sowie drei Arten des *revoque simil piedra* (glatt, texturiert und krakeliert). Neben den Holzfenstergewänden und dem Gestein imitierenden Verputz wird im ersten Obergeschoss vor allem die texturierte Sprinkelung (*salpicré texturado*) verwendet. Da der *salpicré* in keinem weiteren Stockwerk mehr so intensiv auftaucht, wird das Geschoss als Beletage hervorgehoben. Imitiertes Backstein verbindet die nächsten zwei Geschosse und betont die Mitte. Als weiterer Dekor tauchen hier hauptsächlich der glatte *revoque simil piedra*, aber auch Holz, Eisen und *salpicré* auf. Im vierten Obergeschoss werden neben Holz und dem glatten Verputz als Gesteinsimitation noch Zinkdeckplatten (*chapas de zinc*) und Schieferplatten (*pizarras*) verwendet. Hinter der Fassade des Gebäudes bilden Backstein, Holz und Eisenträger das Skelett. Die Rolle des Ornaments soll im Vergleich mit der europäischen, der lokalen und der Architektursprache von Virginio Colombo gezeigt werden.



Abb. 8. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Detail der Fassade, 1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.06.2009.



Abb. 9. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Detail der Fassade, 1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.06.2009.

Vor der Auswanderung nach Argentinien wohnte Colombo in Mailand im heutigen Corso Buenos Aires und somit nur wenige Meter vom Palazzo Castiglioni (Corso Venezia, 47) sowie der Casa Campanini (Via Bellini, 11) entfernt. Anhand folgender drei Motive an der Fassade der Società Unione Operai Italiani wird eine Legitimation durch Rezeption der mailändischen Vorbilder hervorgehoben: die Putti der Zwickelfelder (Abb. 8 und 9), die Säulen im zweiten Obergeschoss (Abb. 10) und ein Friesband zwischen den Fenstern im dritten Obergeschoss (Abb. 1 und 2). Die Putti sind am Palazzo Castiglioni (1900-1903) von Giuseppe Sommaruga in der rechten äußeren Achse wiederzufinden (Abb. 11). Haltung und Statur ähneln dem mailändischen Vorbild sehr. Der linke Putto der Società Unione Operai Italiani hat eine breite Stirn, er blickt nach rechts unten, wendet sich mit der Hüfte jedoch entgegengesetzt von der Mitte nach links ab und stützt sich auf seinen linken Arm. Spiegelverkehrt dazu schaut Sommarugas rechter Putto nach links unten, dreht sich ab der Körpermitte nach rechts weg und stützt sich mit seinem rechten Arm ab. Verstärkt werden die Drehungen durch ein erhobenes Knie, das ebenfalls spiegelverkehrt in Erscheinung tritt. Unterhalb

beider Putti befindet sich eine Blumengirlande. Der Putto rechts an der Fassade in Buenos Aires blickt



Abb. 10. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Detail der Fassade, 1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.06.2009.

nach links unten, streckt seinen linken Arm mit einer Griffbewegung in Richtung Wandöffnung und ist in einer Schrittbewegung seitlich dargestellt. In Mailand befindet sich die rückenansichtige linke Figur auch in einer Schrittbewegung, allerdings vom Fenster weg. Der Putto streckt seinen rechten Arm jedoch mit einer ausgreifenden Hand in Richtung Wandöffnung.

Colombo hat die Gestaltung leicht modifiziert. Die Säulen unterhalb der Putti orientieren sich an der Casa Campanini (1904-1906) von Alfredo Campanini (Abb. 12). Das Kapitell gleicht einem Schaft mit eisernem Beschlagwerk. Im dritten Obergeschoss rezipiert Colombo ein zwischen den Fenstern verbindendes, florales Friesband der Casa Campanini. Der Bezug zum europäischen Formenrepertoire an den beiden Palazzi aus Mailand tritt hier deutlich in Erscheinung und legitimiert eine zum Teil modifizierte Tradition.



Abb. 11. Mailand, Casa Castiglioni, Detail der Fassade, 1904-1906. Foto: Bianca Schäfer, 21.09.2012.



Abb. 12. Mailand, Casa Campanini, Detail der Fassade, 1900-1903. Foto: Bianca Schäfer, 21.09.2012.

Um die repräsentative Sonderrolle der Fassade in Buenos Aires zu belegen, wird die Architektur von Mario Palanti herangezogen. Beide kamen aus Mailand und wirkten 1910 bei dem Bau von Pavillons auf der *Exposición del Centenario* mit. Palanti verwendete eher einen modernistischen Eklektizismus, der zwischen neobarocken und expressionistischen Formen schwankte (Ortiz 1968, 128), während Colombo im Vergleich zu seinem Zeitgenossen eine extravagante Ornamentik entwarf, die auf dem lombardisch-neoromanischen Liberty-Stil Mailands und einem lokalen Individualstil in Kombination mit dem verwendeten Material basierte. Obwohl Gutiérrez auf Zitate von Sommaruga in Werken von Palanti hingewiesen hat (Gutiérrez 2004, 46), tritt die Rezeption in der Architektur von Colombo

stärker in den Vordergrund. „Wenn wir sagen müssten, wer unser Sommaruga ist, so fiel die Wahl, ohne jegliche Zweifel, auf Virginio Colombo.“ (Ortiz 1968, S. 127. Übersetzung der Autorin).

Unter Virginio Colombos Fassaden der ersten Schaffensphase (Aliata 1997, 8-12) sollen das Haus in der Straße Tucumán Nummer 1961 (1909) und die Casa Calise (1911) mit dem multifunktionalen Vereinsgebäude verglichen werden, um den szenischen Charakter, der Tiefe und Überraschung besonders bei den Öffnungen hervorruft (Böhm 2005, 107/108; Guéné-Loyer 2002, 25), zu verdeutlichen. Die Konsolen in Form von Frauenköpfen übernimmt Colombo von der Fassade der Straße Tucumán (Abb. 13) für die Società Unione Operai Italiani. Das mit Blumendekor umrahmte Feld texturierter Sprenkelung taucht bei allen drei Gebäuden auf. Die Rose tritt motivisch unter der Ornamentik der ersten Schaffensphase Colombos am deutlichsten hervor. Am meisten ähneln sich die Casa Calise und die Società Unione Operai Italiani in drei Momenten: erstens in der verwendeten Backsteinimitation, zweitens aufgrund der Frauenfiguren und Puttiszene (Abb. 14) sowie drittens im Nautilus-Motiv an den aus Eisen geformten Eingangstüren. Umrahmt von Rosen agieren die Figuren in den Puttiszene des italienischen Gesellschaftshauses als Liebespärchen miteinander (Abb. 15). Die Fassade der Società Unione Operai Italiani kann folglich als Versinnbildlichung der Liebe interpretiert werden.

Die asymmetrische Fassadenornamentik wird einerseits durch europäische Zitate legitimiert, andererseits bekommt das scheinbare Chaos der Formen und Motive in der Betrachtung des Materials eine Gliederung innerhalb seiner eigenen Logik: über dem Sockelgeschoss befindet sich eine Beletage, auf die zwei Geschosse mit betonter Mitte folgen und ein Attikageschoss schließt die Struktur der Fassade ab. Erneut bricht Virginio Colombo mit dem europäischen Kanon des konventionalisierten Formenrepertoires und reflektiert an der repräsentativsten Stelle der Società Unione Operai Italiani die Suche nach einer Identität.

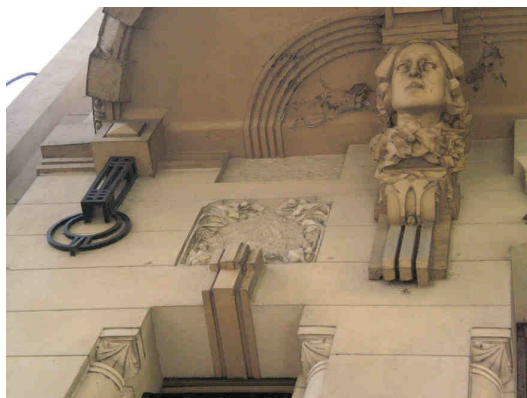


Abb. 13. Buenos Aires, Straße Tucumán Nummer 1961, 1909. Foto: Bianca Schäfer, 07.11.2010.

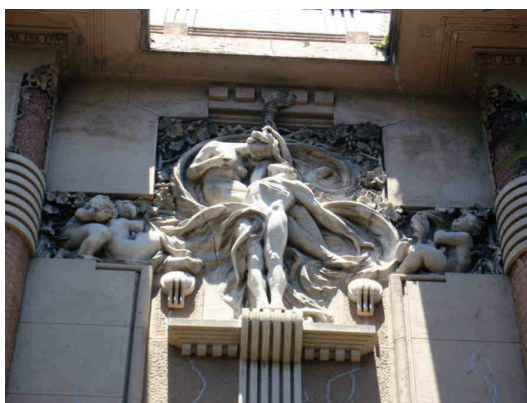


Abb. 14. Buenos Aires, Casa Calise, 1911. Foto: Bianca Schäfer, 31.01.2011.



Abb. 15. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Detail der Fassade, 1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.06.2009.

Auf der Suche nach einer „argentinischen“ Kunst

Die Società Unione Operai Italiani spiegelt die Zukunftsvisionen und kulturellen Machtkämpfe in der Kunst der Blütephase von Buenos Aires, die Virginio Colombo prägte, wider. Das multifunktionale Vereinsgebäude deckt durch die zwei Bauphasen und die verschiedenen Funktionsbereiche ein breites Spektrum jenes gesellschaftlichen Lebens im Liberalismo ab.

Der Transfer von Stilmitteln und die transkulturelle Transformation der Formen und Motive waren eng mit einer zweigeteilten Ausbildung der Ingenieure und Architekten verwoben. Nach dem Sturz des Präsidenten Juan Manuel de Rosas im Jahr 1852 wurde ein liberales Wirtschaftssystem eingeführt, welches das Land Argentinien zum Florieren brachte. Buenos Aires im Speziellen erlebte eine Blütephase, nachdem die Stadt im Jahr 1880 zur Hauptstadt der aufstrebenden Nation ernannt worden war. Die Immobilienspekulation zog Bauvorschriften nach sich, die der mailändische Architekt Virginio Colombo bis an die Grenzen ausreizte. Er konnte sich auf der *Exposición del Centenario* mit seinen Zeitgenossen messen und dank einer Auszeichnung war es ihm kurz darauf möglich, sich selbständig zu machen. In zwei Schaffensphasen errichtete er höchst individuell gestaltete Gebäude. In der Zeitspanne von 1906-1920 war Colombo einer der wichtigsten Vertreter der Kunst des Liberalismo und hinterließ eine einzigartige Architektursprache.

Schon vor der Moderne prallten in Buenos Aires verschiedene Kulturströmungen aufeinander, die zu Spannungen und lokalen Aushandlungsprozessen führten. In Folge von Aneignungsprozessen entstanden beispielsweise die *escuela-salón* oder die *casa chorizo* als neue Bautypen oder der *revoque símil piedra* und der *salpicré* als Baumaterialien. Virginio Colombo integrierte Benedetto Pannunzis Architektur in seine Umgestaltung, sodass ein Teil des Kulturerbes erhalten blieb und Aufschlüsse über genau das gibt, was selbst für lokale Kunsthistoriker so schwer zu fassen ist: die argentinische Kunst.

Drei Ansätze bieten sich an, um der Frage nachzugehen: was zeichnet diese argentinische Kunst aus? Mit Blick auf die Disziplinen Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Anthropologie werden zunächst die unterschiedlichen Ausdrucksformen des Eklektizismus, ein pyramidales Dreistufenmodell und schließlich die Mestizo-Kunst herangezogen. Eine erste Annäherung an die Stilvermischung bietet das dreigeteilte Modell des Eklektizismus, das den akademischen, historistischen und modernistischen umfasst (Épron, 1997, 11/12 und 15; Mantero 1968, 35; Ortiz 1968, 136). Im Fall der Società Unione Operai Italiani lässt sich diese Einteilung jedoch nur schwer übertragen. In der aktuellen argentinischen Musikwissenschaft wird am Ethnomusikwissenschaftlichen Institut der Stadt Buenos Aires ein pyramidales Dreistufenmodell erforscht. Lucio Bruno-Videla (Argentinien) und Alison Weiss (USA) fanden heraus, dass je intensiver mit einer europäischen Regel gebrochen wurde, umso schockierender sich dies auf die Konventionen und den gesteigerten Schmelztiegel auswirkte. Das dreistufige Modell besteht in der Art der Intensität aus folgenden Stufen, von einer geringen zu einer komplexen Vermischung: selektive Auswahl (hier werden Fragmente zitiert); *Setting the pearl* (die „Perle“ ist ein schockierendes Moment der Überlagerung und Juxtaposition, was einer Hybridisierung gleichkommt); Amalgamierung (die Vermischung wird in

diesem Fall zu einem homogenen Ganzen). In der Anthropologie hat der Begriff der Mestizo-Musik (*música mestiza* oder auch *música criolla*) Einzug gefunden (Gomez 2010; Leitman 1989). Übertragen als Vermischung aus lokalen, ehemals kolonialen und neuen Elementen bot sich daher die Mestizo-Kunst an. Als Versuch, aus diesen Konzepten einen Konsens zu bilden und den Grad der Vermischung aufsteigend in die Stufen Hybridisierung, Amalgamierung und Mestizo-Kunst einzuteilen, bedeutet dies übertragen auf die Società Unione Operai Italiani, dass die Schulräume als Hybrid, der Saal als Amalgam, die Wohnungen und Fassade als sogenannte Mestizo-Kunst klassifiziert werden können. Allerdings erscheinen diese Termini inzwischen unbefriedigend, da einerseits empirische und holistische Untersuchung fehlen sowie andererseits die Begriffe national oder ethnisch angehauchten Kategorien des 19. Jahrhunderts (fremd/eigen, primitiv/zivilisiert, etc.) abgrenzen. Sie sollen folglich als kritischer Ausgangspunkt für zukünftige transkulturelle Forschungen dienen. Dabei können Teilbereiche detaillierter und pointierter ausgebaut und integriert werden, darunter zum Beispiel Institutionen und Traditionen in der Kunst(geschichte) in Buenos Aires, der Vertrieb von Baumaterialien um 1900, die Bedeutung der Musik, die Funktion der Konzert- und Theaterhäuser, die Kritik am Denkmalschutz oder der noch nicht bearbeitete Nachlass der Familie Colombo.

Die Kunstgeschichte Argentiniens ist noch sehr jung und steht gerade am Anfang ihrer Forschungen. Bedingt durch die Zeit der Diktatur erlebte die sich in den 1960er Jahren etablierende Disziplin einen Bruch. Die Finanzkrise im Jahr 2001 beeinträchtigte Theorie und Praxis gleichermaßen, da auch Denkmalschützer keine Mittel zur Erhaltung des Kulturerbes hatten. Seit etwa zehn Jahren erlebt die Forschung und Lehre einen neuen Impuls. Die Architektur der Società Unione Operai Italiani von Virginio Colombo in der Blütephase von Buenos Aires hat diesen Anstoß aufgenommen und zieht Menschen in ihren Bann. Mit Spannung wird die zweite Wiedereröffnung im Jahr 2015 erwartet. Es bleibt zu hoffen, dass dieses Gebäude einen Impuls für weitere kritische Fragestellungen und interdisziplinäre Forschungen eröffnet.

Quellenverzeichnis

Archivo General de la Nación, Documento fotográfico, Inventario 213.642, 4.368

Literaturverzeichnis

Alexander, Abel. „Eugenio Avanzi: un fotógrafo de Buenos Aires“. *Residencias porteñas. Fotografías de interiores realizadas por Eugenio Avanzi hacia 1900*. Memorias Urbanas 3. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2007, 5-12.

Aliata, Fernando. „Eclecticismo y Art Nouveau: la obra de Virginio Colombo en Buenos Aires“. *Cuadernos de historia* 8 (1997): 5-33.

- Aliata, Fernando. „Eclettismo ed arte nuova. L’opera di Virginio Colombo a Buenos Aires“. *Metamorfosi* 25-26 (1995): 22-27.
- Società Unione Operai Italiani. Annali della Società dal 1874 al 1913. Pubblicazione edita in occasione della inaugurazione della nuova sede sociale.* Buenos Aires: Società Unione Operai Italiani, 1913.
- Berjman, Sonia. *La plaza epañola en Buenos Aires 1580/1880.* Buenos Aires: Kliczkowski, 2001.
- Bernasconi, Alicia. „Italianos en Buenos Aires. Un recorrido“. *Buenos Aires Italiana.* Hrsg. Leticia Maronese. Temas de Patrimonio Cultural 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 19-29.
- Böhm, Mimi. *Buenos Aires. Art Nouveau.* Buenos Aires: Xavier Verstraeten, 2005.
- Bossaglia, Rossana. *Archivi del liberty italiano.* Milano: Edizioni Mazzotta, 1987.
- Bourdieu, Pierre. *The field of cultural production. Essays on art and literature.* Oxford: Columbia University Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre und Loïc J. D. Wacquant. *Reflexive Anthropologie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Brandariz, Gustavo A. „Luces y reflejos italianos en la construcción de Buenos Aires“. *Buenos Aires Italiana.* Hrsg. Leticia Maronese. Temas de Patrimonio Cultural 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 299-307.
- Buchholz, Larissa. „Feldtheorie und Globalisierung“. *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik.* Hrsg. Beatrice von Bismarck, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig. Wien: Turia + Kanz, 2008, 211-238.
- Buschiazzo, Mario J. *La arquitectura en la republica argentina 1810-1930.* Buenos Aires: Mac Gaul, 1971.
- Cattelani, Ferruccio. *Actividades musicales en la Argentina.* Buenos Aires: Luis Veggia, 1927.
- Chinellato, Mariela y Julio Rebaque de Caboteau. „El antiacademismo italiano como lenguaje identitario para la burguesía estilísticas de Virginio Colombo en Buenos Aires y Ubaldo Emiliani en Córdoba“. *Buenos Aires Italiana.* Hrsg. Leticia Maronese. Temas de Patrimonio Cultural 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 233-245.
- Chueco, Manuel C. *La República Argentina en su primer Centenario.* Band 1. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910.
- Chueco, Manuel C. „Censo de edificación“. *Censo General de la Población, Edificación, Comercio y Industrias de la ciudad de Buenos Aires.* Hrsg. Comisión Directiva del Censo. Band 2. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1889, 71-144.
- Ciboti, Emma. „¿Una colonia italiana en Buenos Aires?“. *Buenos Aires Italiana.* Hrsg. Leticia Maronese. Temas de Patrimonio Cultural 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 45-50.
- Clark, John. „Open and closed discourses of modernity in Asian art“. *Modernity in Asian art.* Hrsg. John Clark. Broadway: Wild Peony, 1993, 1-17.

- Cohen, Jean-Louis. „Modernisation and crisis at the École des Beaux-Arts“. *Architectural Culture around 1900*. Hrsg. Fabio Grementieri, Jorge Francisco Liernur and Claudia Shmidt. Buenos Aires: Patrimonio Mundial, 2003, 41-47.
- Cresto, Juan José. *El barrio de San Nicolás*. Cuadernos de Aguila 24. Buenos Aires: Fundación Bank Boston, 1999.
- Daguerre, Mercedes. „Milano – Buenos Aires: la perdita del centro“. *Metamorfosi* 25-26 (1995): 81-89.
- De Paula, Alberto S. J. „Kronfuss en la universidad y “lo nacional“ en el diseño arquitectónico“. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Hrsg. Marina Waisman. Buenos Aires: Summa, 1980, 153-154.
- Universidad Torcuato di Tella. *Edificio Società unione operai italiani, arq. Virginio Colombo 1913*. Programa de preservación y restauración del patrimonio. Buenos Aires o. J.
- Universidad Torcuato di Tella. *Società Italiana di Mutuo Soccorso ed Istruzione Unione e Benevolenza*. Programa de preservación y restauración del patrimonio. Buenos Aires o. J.
- Épron, Jean-Pierre. *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Norma, 1997.
- Errington, Shelly. „Globalizing art history“. *Is art history global?* Hrsg. James Elkins. London: Routledge, 2007, 405-440.
- Etlin, Richard A. *Modernism in Italian architecture, 1890-1940*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- Fernández, Roberto. „El orden del desorden. Apuntes eclécticos sobre el eclecticismo porteño“. *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*. Hrsg. Jorge J. Goldemberg. Buenos Aires: Nobuko, 2010, 49-68.
- Goldemberg, Jorge J. „Introducción“. *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*. Hrsg. Jorge J. Goldemberg. Buenos Aires: Nobuko, 2010, 19-47.
- Goldemberg, Jorge J. „Virginio Colombo“. *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*. Hrsg. Jorge J. Goldemberg. Buenos Aires: Nobuko, 2010, 239-266.
- Gómez, Luis. *Musica Criolla: Cultural Practices and National Issues in Modern Peru. The case of Lima (1920-1960)*. Dissertation. State University of New York at Stony Brook, 2010.
- Grementieri, Fabio y Claudia Shmidt. *Arquitectura, educación y patrimonio. Argentina 1600-1975*. Buenos Aires: Pamplatina, 2010.
- Guéné-Loyer, Hélène. „El papel del ornamento tanto en la arquitectura como en su decoración, de la época clásica a los inicios del modernismo“. *Gaudí – arte y diseño*. Hrsg. Joan Bassegoda. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 2002, 25-37.
- Gutiérrez, Ramón. „Los italianos en la arquitectura argentina. Aproximaciones históricas“. *Italianos en la arquitectura argentina*. Hrsg. Ramón Gutiérrez et al. Buenos Aires: CEDODAL, 2004, 13-64.
- Italia Unita. *Salon Teatro 'Italia Unita', Cangallo 2535*. Buenos Aires: Italia Unita, Sociedad de Socorro Mutuo e Instrucción, o.J., 3-34.
- Johnson, Randal. „Editor's Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture“. *The field of cultural production. Essays on art and literature*. Hrsg. Pierre Bourdieu. Oxford: Columbia University Press, 1993, 1-25.

- Juneja, Monica. „Global Art and the ‘Burden of Representation’“. *Global studies: mapping contemporary art and culture*. Hrsg. Hans Belting und Julia T. S. Binter. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, 274-297.
- Juneja, Monica und Franziska Koch. „Multi-centred modernisms – reconfiguring Asian art of the twentieth and twenty-first centuries“. *Transcultural Studies* 1 (2010): 38-41. URN <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-ts-61812>. Oktober 2014.
- Kirk, Terry Rossi. *Visions of utopia, 1900 – present*. Band 2. The architecture of modern Italy. 2 Bände. New York: Princeton Architectural Press, 2005.
- Kramer, Kirsten. „Einleitung: Visualisierung und kultureller Transfer“. *Visualisierung und kultureller Transfer*. Hrsg. Kirsten Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, 11-28.
- Latzina, Francisco. „Estadísticas complementarias del Censo“. *Censo General de la Población, Edificación, Comercio y Industrias de la ciudad de Buenos Aires*. Hrsg. Comisión Directiva del Censo. Band 2. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1889, 395-573.
- Leitman, Ellen. „Musical Interaction: A Bolivian Mestizo Perspective“. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 10, 1 (1989): 29-52.
- Levaggi, Abelardo. „El proceso histórico argentino 1880-1930“. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Hrsg. Federico Ortiz et al. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, 11-28.
- Mantero, Juan C. „La arquitectura del liberalismo en la Argentina“. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Hrsg. Federico Ortiz et al. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, 29-109.
- Martínez, Alberto B. „Estudio topográfico de Buenos Aires“. *Censo General de la Población, Edificación, Comercio y Industrias de la ciudad de Buenos Aires*. Hrsg. Comisión Directiva del Censo. Band 1. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1889, 59-264.
- Nicoletti, Manfredi: *L'architettura liberty in Italia*. Roma: Laterza, 1978.
- Ortiz, Federico F. „La arquitectura argentina después de 1880: una introducción“. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Hrsg. Marina Waisman. Buenos Aires: Summa, 1980, 77-80.
- Ortiz, Federico F. „La arquitectura del liberalismo“. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Hrsg. Federico Ortiz et al. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, 111-165.
- Paredes, Daniel A. „Buenos Aires a comienzos del siglo XX. Breve contexto histórico“. *Residencias porteñas. Fotografías de interiores realizadas por Eugenio Avanzi hacia 1900. Memorias Urbanas 3*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2007, 13-15.
- Radovanovic, Elisa. „Vivir en Buenos Aires: de la casa al edificio de renta“. *Italianos en la arquitectura argentina*. Hrsg. Ramón Gutiérrez et al. Buenos Aires: CEDODAL, 2004, 79-98.
- Reggiori, Ferdinando. *Milano liberty. Panorama di architettura*. Milano: Mediocredito regionale lombardo, 1970.
- Ricci, Giuliana. „Tradition and modernity in the training of Italian project designers towards the late 1800s and early 1900s“. *Architectural Culture around 1900*. Hrsg. Fabio Grementieri, Jorge Francisco Liernur and Claudia Shmidt. Buenos Aires: Patrimonio Mundial, 2003, 215-221.
- Schávelzon, Daniel. „La arquitectura para la educación en el siglo XIX“. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Hrsg. Marina Waisman. Buenos Aires: Summa, 1980, 89-92.

Sebastián, Ana. „Buenos Aires ¿capital italiana ultramar?“. *Buenos Aires Italiana*. Hrsg. Leticia Maronese. Temas de Patrimonio Cultural 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 285-296.

Shmidt, Claudia. „Palaces with no kings. Architecture for public buildings in Buenos Aires. 1884-1906“. *Architectural Culture around 1900*. Hrsg. Fabio Grementieri, Jorge Francisco Liernur and Claudia Shmidt. Buenos Aires: Patrimonio Mundial, 2003, 111-117.

Bianca Schäfer M.A.

Doktorandin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft
Technische Universität Dresden, Deutschland
biancaschaef.11@gmail.com



Resumen: *Società Unione Operai Italiani. La Arquitectura de Virginio Colombo en el apogeo artístico de Buenos Aires*

Bianca Sch fer

El 21 de Septiembre 1880 se declaró la federación de la ciudad Buenos Aires. A partir de esta fecha en la capital de la República inició la búsqueda de una identidad “nacional-argentina” (Buschiazzo 1971, 30). Así, se formaron diferentes agrupaciones que aprovecharon el arte como medio de expresión (Mantero 1968, 34s.). Un ejemplo que hoy es testimonio de ese apogeo artístico es la Società Unione Operai Italiani, fundada el 6 de enero de 1874, cuyo edificio fue construido en el marco del liberalismo (1880-1930), el cual es caracterizado por un fuerte individualismo (Ortiz 1968, 111s.). En el presente artículo se analizan las consecuencias de una ruptura con el repertorio de formas convencionales del canon europeo.

Aproximadamente una década después de la fundación de la Società se contrató al arquitecto Benedetto Pannunzi para construir una sede para los obreros de origen italiano. El edificio conten  un salón de dos plantas, así como una escuela y salas anexas. La fachada mostraba una clara estructura inspirada en el clasicismo tardío norditaliano (Archivo General de la Nación, Documento fotográfico, Inventario 213.642, 4.368). De 1911 a 1913 el arquitecto milanés Virginio Colombo y el constructor David Graffigna ampliaron y modificaron el edificio. Por un lado, se erigió una casa de renta de cinco plantas con locales y un imponente vestíbulo; por el otro, se agregó un escenario al salón principal. La fachada conjuga elementos de tipo orgánico al estilo Liberty y detalles del neorrom nico-lombardo. Aunque el edificio histórico sufrió actos de vandalismo, un incendio y un derrumbe parcial, fue declarado patrimonio cultural en el 2008 para evitar su demolición. Afortunadamente, en el 2011 se inició su restauración, con el proyecto de abrirlo al público en el 2015.

En el marco de la investigación no se tuvo acceso a los documentos de la Società Unione Operai Italiani, que se encuentran en el archivo de la Società Italiana di Mutuo Soccorso ed Istruzione Unione e Benevolenza. En las bibliotecas y los archivos públicos de Buenos Aires no se ha encontrado información alguna sobre el arquitecto Benedetto Pannunzi y el constructor David Graffigna, sólo escasa documentación acerca de Virginio Colombo, pese a que la obra del último es una de las más renombradas en el  mbito argentino. En consecuencia, los pocos estudios relativos tanto a su obra como a su biografía contienen algunos errores. Apenas en 1960 aparecieron investigaciones y documentaciones. Hasta ahora se han analizado principalmente las fachadas, sin el estudio iconográfico respectivo, así como la fotografía histórica. Asimismo cabe mencionar, que existe un

Archivo Histórico en la institución Agua y Saneamientos Argentinos (AySA), el cual contiene una importante colección de planos de las obras más importantes, entre los que se encuentran las de nuestro arquitecto. No existe un catálogo de las obras de Virginio Colombo ni un estudio de sus modelos europeos. Aún más difícil ha sido encontrar material sobre esta temática en la literatura secundaria europea. Obra e impacto se están analizando actualmente en una tesis doctoral en la TU Dresden bajo la tutoría del Prof. Dr. H. Karge. Esta tesis, así como el estudio sobre la Società Unione Operai Italiani, se basa en una tesis de Maestría, entregada en enero del 2013 en la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

El presente artículo se desarrolla del siguiente modo: en primer lugar, se aborda la reapropiación de los modelos alrededor de 1900; en segundo lugar, se realiza un análisis comparativo específicamente de tres espacios (escuela, salón, habitaciones) y la fachada de la Società Unione Operai Italiani; finalmente, se revisan las herramientas conceptuales específicas que permiten reflexionar sobre el objeto de estudio.

La reapropiación argentina

Los dos arquitectos de la Società Unione Operai Italiani mencionados se orientaban en los modelos de Italia, donde se preferían hasta el siglo XX las formas historicistas y eclécticas. Las tendencias de una modernidad innovadora se instauraron relativamente tarde. El movimiento estético fue denominado de distintas maneras: arte nouva, stile nouvo, stile moderno, stile Liberty, stile floreale (Etlin 1991, 41). Rossana Bossaglia acuñó el término Liberty para el período entre 1890 y 1915 (Bossaglia 1987, 10). Este movimiento artístico se manifestaba como estilo de la clase mercantil que anhelaba contar con sus propios símbolos y alegorías (Kirk 2005). Milán y Turín se beneficiaron de la industrialización de modo que el Liberty se dio con la máxima frecuencia en el norte de Italia, como expresión de la clase media (Reggiori 1970, 5).

Por un lado en la Accademia di Belle Arti di Brera en Milán los arquitectos se formaban con una orientación estética, por el otro en el Politécnico estudiaban los ingenieros con enfoque en los nuevos estándares de tecnología (Ricci 2003, 218). Aparte de los certificados o las convocatorias, los concursos legitimaban a un buen arquitecto, por ejemplo para la construcción de pabellones en las exposiciones internacionales o mundiales. Por el creciente interés en las mismas empezó un intercambio activo, dando como resultado una divulgación relativamente rápida (Cohen 2003, 43). Con la exposición mundial de 1906 el mundillo artístico se desplazó brevemente de Turín a Milán (Etlin 1991, xv).

En las convocatorias internacionales de proyectos y planeamientos en el Río de la Plata participaron sobre todo arquitectos de Milán, por lo cual se inició una relación estrecha entre la ciudad lombarda y la argentina (Gutiérrez 2004, 45; Daguerre 1995, 87). A finales del siglo XIX empezó en Buenos Aires un auge constructivo, que tuvo como consecuencia un cambio estilístico de modelos franceses a italianos. Por eso vinieron artistas de Italia para ser contratados. En el año 1880, 107 de los 120 arquitectos registrados tuvieron un pasaporte extranjero (Fernández 2010, 50). Cinco años después 45% de los maestros inmigrados eran originarios de Italia y Tesino; en 1889 aumentó ese número a

67% (Gutiérrez 2004, 26s.). Parte de la primera generación de arquitectos italianos son, por ejemplo, Antonio Buschiazzo, Carlos Morra, Victor Meano y Francisco Tamburini que construyeron edificios estatales y representativos (Brandariz 2009, 303; Ortiz 1968, 117s.). Cuando Buenos Aires se erige como capital de la República Argentina, las nuevas tareas políticas requirieron también de nuevos tipos de construcción (Ortiz 1980, 77; Shmidt 2003, 112; Buschiazzo 1971, 43ss.). Se aspiraba a un mejoramiento del sistema social, de la salubridad, la infraestructura y del creciente sistema educativo. La arquitectura, a diferencia de la pintura y la escultura, aún no tenía una convención, es decir, estaba libre de estereotipos y símbolos, de tradiciones y no contaba con una escuela arquitectónica (Böhm 2005, 71ss. y 85). Esto se debe a que la educación local había comenzado a tener alguna importancia apenas cuando estalló la Primera Guerra Mundial. Como consecuencia de las posibilidades limitadas de los ingenieros argentinos para ampliar sus estudios en Europa, la escuela de arquitectura en Buenos Aires ganó importancia (Aliata 1995, 223; Buschiazzo 1971, 42; De Paula 1980, 153s.; Mantero 1968, 36).

Falto de tradición estilística la arquitectura se buscaba un nuevo código de lenguaje formal. El modernismo occidental tuvo que enfrentarse a múltiples contrastes hasta poder encontrar un lenguaje que oscilaba entre la combinación internacional y la construcción de una tradición (Nicoletti 1978, ix). A la crisis financiera en la Argentina de 1890 seguía la de la nacionalidad (Grementieri/Shmidt 2010, 34; Gutiérrez 2004, 43; Levaggi 1968, 16s.). El cambio social tuvo su punto clave en la celebración del Centenario, cuando la arquitectura se convirtió en la expresión de una búsqueda de identidad (Böhm 2005, 45). La exposición en el año 1910 sirvió como evento para presentarse en el ámbito internacional (Böhm 2005, 45). El desafío artístico fue gestionado por una segunda generación de arquitectos, particularmente de origen italiano, entre los cuales se pueden nombrar a Fausto di Bacco, Mario Bigongiari, Luis Broggi, Aldo Castelfranco, Juan Chiogna, Virginio Colombo, Francisco Gianotti, Bernardo Milli y Mario Palanti (Brandariz 2009, 305s.). Ellos realizaban trabajos para una clientela que prefería el eclecticismo y el Liberty, por tanto con los encargos de la creciente burguesía del sector industrial, empezó una metamorfosis profunda en la capital argentina. Contrataron a arquitectos que se basaban en distintos modelos italianos, desplazando al mismo tiempo la construcción desde el sector estatal al privado (Aliata 1997, 7; Aliata 1995, 22; Radovanović 2004, 96). Virginio Colombo, quien marcó la arquitectura de la Società Unione Operai Italiani, forma parte de esta segunda generación de arquitectos italianos. Se dio a conocer después de su inmigración en el año 1906 y recibió una medalla de oro en la Exposición del Centenario en 1910. Hasta su temprana muerte en 1927 construyó aproximadamente 50 casas, entre las cuales están la Villa Raquel (1909), una casa en la calle Tucumán número 1961 (1909), la Casa Calise (1911), la Casa de los Pavos Reales (1912), la Villa Carú (1917), la Villa Garbesi (1918), la Casa Grimoldi (1918) o la Casa Anda (1922) (Aliata 1995; Aliata 1997; Böhm 2005, 103).

Società Unione Operai Italiani

El edificio de la Società Unione Operai Italiani (fig. 1) ofrece una constelación ideal para reconstruir los estratos sociales de su tiempo. A través de tres espacios (escuela, salón, habitaciones) y la fachada,

en el artículo se analizan la educación, el ocio, la vida en los departamentos y los símbolos de representación, con el fin de entender el papel de una comunidad italiana en Buenos Aires alrededor de 1900. Para contextualizar el análisis se ofrecen primero algunas ideas respecto a las múltiples construcciones de identidad y del liberalismo.

Después de un fracasado intento de construir una nación, originado por no poder definir una estructura de política interior y por las guerras con los países vecinos, el establecimiento de Buenos Aires como capital en 1880 dio principio a una nueva etapa. La creciente inmigración causó conflictos a razón de las múltiples construcciones de identidad, puesto que cada una de las comunidades de inmigrantes buscaba mantener su identidad propia, ajena al empeño oficial de una definición de Argentina. En el ámbito de la arquitectura se liberaban las “formas [...] de los estilos” (Mantero 1968, p. 31, l. 79-80), para luego volver a agruparse según el arbitrio de cada arquitecto autónomo.

Los encuentros y las negociaciones interculturales entre elementos tradicionales e innovadores causaron un equilibrio temporal e inestable dentro del Liberalismo. Habiendo dejado atrás el espacio de la patria antigua, pero aún no llegado al tiempo de la patria nueva, donde además no existían todavía convenciones definidas para la arquitectura, surgieron obras de arte transculturales. En el caso de la Società Unione Operai Italiani se dio una ruptura con el repertorio de formas convencionales del canon europeo. La separación entre la finalidad y la actitud artística provocó que los arquitectos mostraran una fuerte voluntad autónoma. Las disonancias en la arquitectura, provocadas por una clase media creciente de origen italiano y una nación en búsqueda de una identidad, complican al observador europeo clasificar este arte. Por tanto un estudio transcultural resulta inevitable, así como un desplazamiento de perspectivas (Kramer 2009, 27).

Con el concepto del *habitus* en el campo de la producción cultural Bourdieu ofrece una aproximación para entender las tensiones y la dificultad de captar un “estilo” (Bourdieu 1993; Bourdieu y Wacquant 1996). Por un lado, se formó una “colonia italiana” que compartió normas y valores que se reflejan en la arquitectura (Ciboti 2009, 48; Johnson 1993, 11; Sebastián 2009, 286). Por el otro, las intenciones de los inmigrantes crearon una relación asimétrica de poderes respecto a la naciente nación argentina (Buchholz 2008, 227s.). Entre el conocimiento y el poder, los conflictos se disputaron en el plano de una arquitectura auténtica y significativa, vinculada más bien a un proceso de transformación (Clark 1993, 5; Juneja 2001, 281) y no a una línea temporal continua en el sentido hegeliano (Errington 2007, 409; Juneja 2001, 280).

Benedetto Pannunzi construyó al fondo del terreno una escuela-salón con un patio abierto rodeado por salas en dos niveles. A este tipo de construcción recurrían arquitectos como Carlos Morra o Francisco Tamburini orientándose en la tradición colonial de los patios romanos de España (Berjman 2001; Brandariz 2009; Buschiazzo 1971; Grementieri/Shimdt 2010; Shimdt 2003). Virginio Colombo cubrió ese patio abierto y produjo un desequilibrio formal agregando nuevos elementos arquitectónicos (fig. 2). También hubo disonancias en la sociedad: en la escuela de la Società Unione Operai Italiani se enseñaron materias en italiano y de temática italiana a las hijas de padres italianos. De esta manera se intentaba crear una colonia italiana (Ciboti 2009, 48), siendo el espacio escolar el reflejo de un creciente y poderoso interés de construir en Argentina una identidad italiana, a través de la educación.

En el salón de la Società Unione Operai Italiani, ubicada en la calle Cuyo, más tarde llamada Sarmiento, se estrenaron importantes conciertos de alto nivel. Entre otros presentaron el director Pietro Melani, el pianista y compositor Ernesto Drangosch, así como el Coro Masculino Alemán (Annali 1913, 18; Catelani 1927; Latzina 1889, 523 y 551; Martínez 1889, 213). El salón construido por el arquitecto Pannunzi puede compararse con salas parecidas en la Unione e Benevolenza (1850/ 1914) o en el Palazzo Rossini (1874). Virginio Colombo agregó un escenario al salón de la Società (fig. 3), aumentando de tal manera la importancia del edificio para la comunidad italiana y en el barrio de San Nicolás. El empeño de construir una colonia italiana ya no era un mero fenómeno marginal de una subcultura. La comunidad argentina con toda seguridad tuvo que darse cuenta de ello. En el sentido de Bourdieu en esa situación se mostró poder a través del capital cultural y simbólico, generando así un conflicto de identidades (Bourdieu 1993; Bourdieu y Wacquant 1996).

Tres factores ocasionaron regulaciones urbanísticas: el crecimiento económico después de la apertura del comercio en 1852, la inmigración y la especulación inmobiliaria. Las reglamentaciones en la construcción se introdujeron en 1887 (Ortiz 1968, 133; Radovanovic 2004, 80 y 83). Virginio Colombo respetó las mismas y adoptó el tipo “casa chorizo”, llenando de construcción el máximo de superficie y dejando poco espacio para los pozos de aire y luz (Buschiazzo 1971, 51; Goldemberg 2010b, 242s.; Ortiz 1968, 134; Radovanovic 2004, 98). Eso mismo se puede observar en los planos del “Annali della Società dal 1874 al 1913” (fig. 4 y 5) y en los del Archivo Histórico de la empresa Aguas y Saneamientos Argentinos. De hecho diferenció las dos habitaciones de cada piso: la primera con vista hacia la calle es de mayor categoría que la segunda, que se ubica al lado del salón y más al fondo del terreno. Lo mismo se puede observar en las plantas de la Casa Calise (1911) y de la Casa Grimoldi (1918). En ambos casos el terreno está dividido en tres secciones, cada uno de los tres cuerpos tiene un número distinto de departamentos: cerca de la calle, en el primer cuerpo hay dos departamentos, en el segundo, cuatro y en el último, cuatro o siete. Considerando las condiciones de las nuevas reglamentaciones urbanísticas Virginio Colombo estableció una jerarquía social. Otro criterio son las formas y la disposición de las habitaciones: las del primer cuerpo tienen formas barrocas irregulares, contando con vestíbulos y pasillos para conectarlas; las del último cuerpo son rectangulares y cada una de las habitaciones tiene una puerta que conduce a la siguiente habitación, igual que en la “casa chorizo”. Los dos departamentos de cada planta de la Società Unione Operai Italiani también contaban con esta jerarquía social. Las habitaciones con vista a la calle se pueden comparar con las del primer cuerpo, mientras que el departamento al lado del salón está construido siguiendo la tradición de la “casa chorizo” igual que los del tercer cuerpo. La arquitectura muestra la tensión entre la especulación inmobiliaria, las normas y la tecnificación de los servicios.

La fachada puede interpretarse de dos maneras: partiendo del material y de la ornamentación. La estructura, en lugar de estar constituida por los elementos arquitectónicos, se basa en los materiales usados. El zócalo es de granito, hierro, salpicré y revoque símil piedra (liso, texturado y craquelado). En el *piano nobile* se usa profusamente el salpicré texturado y el revoque símil piedra además de la madera. Las siguientes plantas se conectan visualmente a través de una imitación de ladrillo adornado con rosas estucadas. Esto acentúa la parte central del edificio. El cuarto piso cierra la estructura con un ático usando chapa de zinc, pizarra, madera y salpicré liso. La ornamentación retoma tradiciones del

Liberty milanés. Los putti del Palazzo Castiglioni (1900-1903) de Giuseppe Sommaruga (fig. 6) son citados en imagen especular (fig. 7 y 8). De la Casa Campanini (1904-1906) de Alfredo Campanini se retoman los capiteles y el friso floral entre las ventanas. Por un lado, las figuras (ninfas, ángeles en escenas de enamorados) y la ornamentación vegetal (flores, especialmente rosas) muestran la mezcla de culturas dentro de la sociedad italiano-argentina. Sus símbolos se evidencian en la ornamentación que, a diferencia del material, no estructura la fachada. Por el otro lado sirven de puente mediador entre los conflictos internos y externos, al simbolizar el amor, una necesidad básica humana (fig. 9).

El análisis de la arquitectura de la Società Unione Operai Italiani, ubicada entre la tradición europea y la innovación local, muestra que las disputas surgidas en la búsqueda de una identidad son producto de motivos variados: a razón del poder cultural en el caso de la educación y el ocio, por falta de controles y reglamentaciones bien definidos en el caso de los departamentos y a causa del poder simbólico en lo que corresponde a la fachada del edificio. Ortiz considera el individualismo “la característica más relevante del liberalismo” (Ortiz 1968, 112).

En la búsqueda de un “arte argentino”

Las distintas partes del edificio evidencian el equilibrio temporal e inestable del liberalismo en la sociedad, las tensiones y los deseos de los inmigrantes italianos en la búsqueda de una identidad. Sigue abierta la pregunta ¿cómo se configura el arte argentino? Una vía de responderla consiste en acercarse a través de un modelo tripartito, en las categorías amalgama, híbrido o arte mestizo, según el creciente estado de mezcla de elementos. Aplicado a la Società Unione Operai Italiani el salón sería un amalgama, la escuela-salón un modelo híbrido, y los departamentos y la fachada serían un ejemplo del arte mestizo. Sin embargo, estos términos no resultan del todo convincentes, por tanto se presentan dos metas para futuras investigaciones transculturales: ¿Qué términos deben usarse para aclarar el uso de modelos europeos e invenciones locales? y ¿Qué caracteriza entonces al arte argentino?



Fig. 1. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Fachada, 1913. Fotografía: Bianca Schäfer, 18.10.2010.



Fig. 2. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Patio interior, 1884/1913. Fotografía: Bianca Schäfer, 18.06.2009.

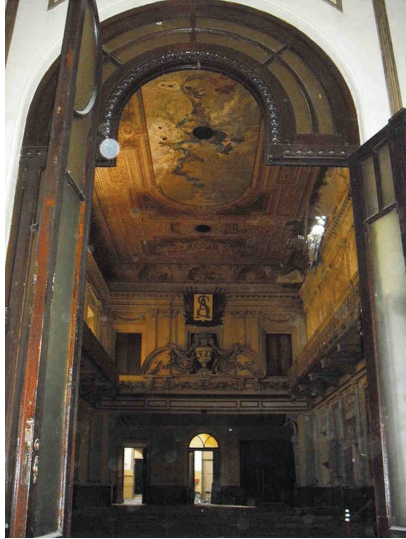
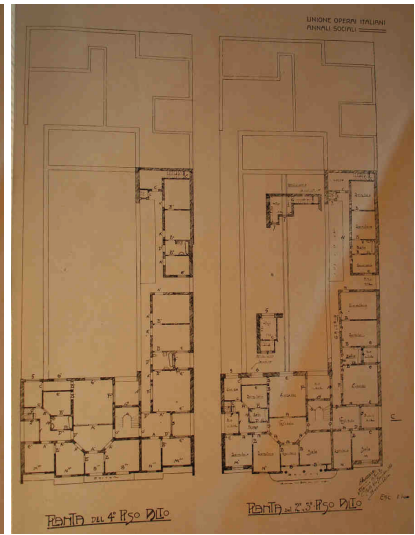
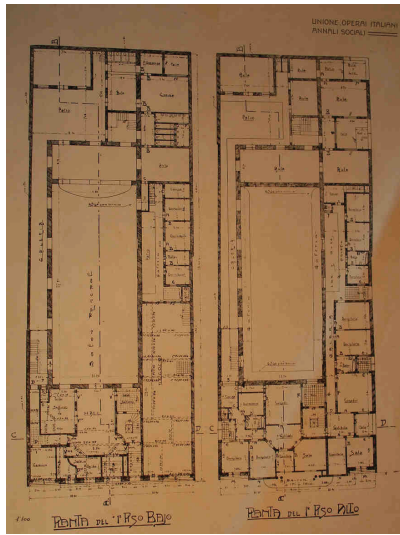


Fig. 3. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Salón de actos, 1884/1913. Fotografía: Bianca Schäfer, 18.10.2010.



Figs. 4 y 5: Virginio Colombo, Plantas de la Società Unione Operai Italiani, (izq) Planta baja y 1er. piso, (der.) Pisos 4to., 2do. y 3ero. 1913. En: Società Unione Operai Italiani. *Annali della Società dal 1874 al 1913*. Publicazione edita in occasione dell'inaugurazione della nuova sede sociale. Buenos Aires: Società Unione Operai Italiani, 1913, S. 61 y 63.



Fig. 6. Milán, Casa Castiglioni, Detalle de Fachada, 1904-1906. Fotografía: Bianca Schäfer, 21.09.2012.



Figs. 7 y 8. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Detalle de Fachada, 1913. Fotografía: Bianca Schäfer, 18.06.2009.



Fig. 9. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Detalle de Fachada, 1913. Fotografía: Bianca Schäfer, 18.06.2009.

Fuentes de archivo

Archivo General de la Nación, Documento fotográfico, Inventario 213.642, 4.368

Bibliografía

- Alexander, Abel. "Eugenio Avanzi: un fotógrafo de Buenos Aires". *Residencias porteñas. Fotografías de interiores realizadas por Eugenio Avanzi hacia 1900*. Memorias Urbanas 3. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2007, 5-12.
- Aliata, Fernando. "Eclecticismo y Art Nouveau: la obra de Virginio Colombo en Buenos Aires". *Cuadernos de historia* 8 (1997): 5-33.
- Aliata, Fernando. "Eclittismo ed arte nuova. L'opera di Virginio Colombo a Buenos Aires". *Metamorfosi* 25-26 (1995): 22-27.
- Società Unione Operai Italiani. Annali della Società dal 1874 al 1913. Pubblicazione edita in occasione della inaugurazione della nuova sede sociale*. Buenos Aires: Società Unione Operai Italiani, 1913.
- Berjman, Sonia. *La plaza española en Buenos Aires 1580/1880*. Buenos Aires: Kliczkowski, 2001.
- Bernasconi, Alicia. "Italianos en Buenos Aires. Un recorrido". *Buenos Aires Italiana*. Ed. Leticia Maronese. Temas de Patrimonio Cultural 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 19-29.
- Böhm, Mimi. *Buenos Aires. Art Nouveau*. Buenos Aires: Xavier Verstraeten, 2005.
- Bossaglia, Rossana. *Archivi del liberty italiano*. Milano: Edizioni Mazzotta, 1987.
- Bourdieu, Pierre. *The field of cultural production. Essays on art and literature*. Oxford: Columbia University Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre y Loïc J. D. Wacquant. *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Brandariz, Gustavo A. "Luces y reflejos italianos en la construcción de Buenos Aires". *Buenos Aires Italiana*. Hrsg. Leticia Maronese. Temas de Patrimonio Cultural 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 299-307.
- Buchholz, Larissa. "Feldtheorie und Globalisierung". *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik*. Ed. Beatrice von Bismarck, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig. Viena: Turia + Kanz, 2008, 211-238.
- Buschiazzo, Mario J. *La arquitectura en la republica argentina 1810-1930*. Buenos Aires: Mac Gaul, 1971.
- Cattelani, Ferruccio. *Actividades musicales en la Argentina*. Buenos Aires: Luis Veggia, 1927.
- Chinellato, Mariela y Julio Rebaque de Caboteau. "El antiacademicismo italiano como lenguaje identitario para la burguesía estilísticas de Virginio Colombo en Buenos Aires y Ubaldo Emiliani en Córdoba". *Buenos Aires Italiana*. Ed. Leticia Maronese. Temas de Patrimonio Cultural 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 233-245.
- Chueco, Manuel C. *La República Argentina en su primer Centenario*. Band 1. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910.
- Chueco, Manuel C. "Censo de edificación". *Censo General de la Población, Edificación, Comercio y Industrias de la ciudad de Buenos Aires*. Hrsg. Comisión Directiva del Censo. Band 2. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1889, 71-144.
- Ciboti, Emma. "¿Una colonia italiana en Buenos Aires?". *Buenos Aires Italiana*. Hrsg. Leticia Maronese. Temas de Patrimonio Cultural 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 45-50.
- Clark, John. "Open and closed discourses of modernity in Asian art". *Modernity in Asian art*. Hrsg. John Clark. Broadway: Wild Peony, 1993, 1-17.
- Cohen, Jean-Louis. "Modernisation and crisis at the École des Beaux-Arts". *Architectural Culture around 1900*. Hrsg. Fabio Grementieri, Jorge Francisco Liernur and Claudia Schmidt. Buenos Aires: Patrimonio Mundial, 2003, 41-47.
- Cresto, Juan José. *El barrio de San Nicolás*. Cuadernos de Aguila 24. Buenos Aires: Fundación Bank Boston, 1999.
- Daguerre, Mercedes. "Milano – Buenos Aires: la pérdida del centro". *Metamorfosi* 25-26 (1995): 81-89.

- De Paula, Alberto S. J. “Kronfuss en la universidad y “lo nacional“ en el diseño arquitectónico”. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Ed. Marina Waisman. Buenos Aires: Summa, 1980, 153-154.
- Universidad Torcuato di Tella. *Edificio Società unione operai italiani, arq. Virginio Colombo 1913*. Programa de preservación y restauración del patrimonio. Buenos Aires o. J.
- Universidad Torcuato di Tella. *Società Italiana di Mutuo Soccorso ed Istruzione Unione e Benevolenza*. Programa de preservación y restauración del patrimonio. Buenos Aires, s/a.
- Épron, Jean-Pierre. *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Norma, 1997.
- Errington, Shelly. “Globalizing art history”. *Is art history global?* Ed. James Elkins. London: Routledge, 2007, 405-440.
- Etlin, Richard A. *Modernism in Italian architecture, 1890-1940*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- Fernández, Roberto. “El orden del desorden. Apuntes eclécticos sobre el eclecticismo porteño”. *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*. Ed. Jorge J. Goldemberg. Buenos Aires: Nobuko, 2010, 49-68.
- Goldemberg, Jorge J. “Introducción”. *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*. Ed. Jorge J. Goldemberg. Buenos Aires: Nobuko, 2010, 19-47.
- Goldemberg, Jorge J. “Virginio Colombo”. *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*. Ed. Jorge J. Goldemberg. Buenos Aires: Nobuko, 2010, 239-266.
- Gómez, Luis. *Musica Criolla: Cultural Practices and National Issues in Modern Peru. The case of Lima (1920-1960)*. Dissertation. State University of New York at Stony Brook, 2010.
- Grementieri, Fabio y Claudia Shmidt. *Arquitectura, educación y patrimonio. Argentina 1600-1975*. Buenos Aires: Pamplatina, 2010.
- Guéné-Loyer, Hélène. “El papel del ornamento tanto en la arquitectura como en su decoración, de la época clásica a los inicios del modernismo”. *Gaudí – arte y diseño*. Ed. Joan Bassegoda. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 2002, 25-37.
- Gutiérrez, Ramón. “Los italianos en la arquitectura argentina. Aproximaciones históricas”. *Italianos en la arquitectura argentina*. Ed. Ramón Gutiérrez et al. Buenos Aires: CEDODAL, 2004, 13-64.
- Italia Unita. *Salon Teatro 'Italia Unita', Cangallo 2535*. Buenos Aires: Italia Unita, Sociedad de Socorro Mutuo e Instrucción, s/a, 3-34.
- Johnson, Randal. “Editor’s Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture”. *The field of cultural production. Essays on art and literature*. Ed. Pierre Bourdieu. Oxford: Columbia University Press, 1993, 1-25.
- Juneja, Monica. “Global Art and the ‘Burden of Representation’”. *Global studies: mapping contemporary art and culture*. Ed. Hans Belting und Julia T. S. Binter. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, 274-297.
- Juneja, Monica y Franziska Koch. “Multi-centred modernisms – reconfiguring Asian art of the twentieth and twenty-first centuries”. *Transcultural Studies* 1 (2010): 38-41. URN <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-ts-61812>. Octubre 2014.
- Kirk, Terry Rossi. *Visions of utopia, 1900 – present*. Band 2. The architecture of modern Italy. 2 Bände. New York: Princeton Architectural Press, 2005.
- Kramer, Kirsten. “Einleitung: Visualisierung und kultureller Transfer”. *Visualisierung und kultureller Transfer*. Hrsg. Kirsten Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, 11-28.
- Latzina, Francisco. “Estadísticas complementarias del Censo”. *Censo General de la Población, Edificación, Comercio y Industrias de la ciudad de Buenos Aires*. Ed. Comisión Directiva del Censo. Band 2. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1889, 395-573.
- Leitman, Ellen. “Musical Interaction: A Bolivian Mestizo Perspective”. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 10, 1 (1989): 29-52.
- Levaggi, Abelardo. “El proceso histórico argentino 1880-1930”. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Ed. Federico Ortiz et al. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, 11-28.
- Mantero, Juan C. “La arquitectura del liberalismo en la Argentina”. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Ed. Federico Ortiz et al. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, 29-109.

- Martínez, Alberto B. "Estudio topográfico de Buenos Aires". *Censo General de la Población, Edificación, Comercio y Industrias de la ciudad de Buenos Aires*. Ed. Comisión Directiva del Censo. Band 1. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1889, 59-264.
- Nicoletti, Manfredi: *L'architettura liberty in Italia*. Roma: Laterza, 1978.
- Ortiz, Federico F. "La arquitectura argentina después de 1880: una introducción". *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Ed. Marina Waisman. Buenos Aires: Summa, 1980, 77-80.
- Ortiz, Federico F. "La arquitectura del liberalismo". *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Hrsg. Federico Ortiz et al. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, 111-165.
- Paredes, Daniel A. "Buenos Aires a comienzos del siglo XX. Breve contexto histórico". Residencias porteñas. Fotografías de interiores realizadas por Eugenio Avanzi hacia 1900. Memorias Urbanas 3. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2007, 13-15.
- Radovanovic, Elisa. "Vivir en Buenos Aires: de la casa al edificio de renta". *Italianos en la arquitectura argentina*. Ed. Ramón Gutiérrez et al. Buenos Aires: CEDODAL, 2004, 79-98.
- Reggiori, Ferdinando. *Milano liberty. Panorama di architettura*. Milano: Mediocredito regionale lombardo, 1970.
- Ricci, Giuliana. "Tradition and modernity in the training of Italian project designers towards the late 1800s and early 1900s". *Architectural Culture around 1900*. Ed. Fabio Grementieri, Jorge Francisco Liernur and Claudia Schmidt. Buenos Aires: Patrimonio Mundial, 2003, 215-221.
- Schávelzon, Daniel. "La arquitectura para la educación en el siglo XIX". *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Hrsg. Marina Waisman. Buenos Aires: Summa, 1980, 89-92.
- Sebastián, Ana. "Buenos Aires ¿capital italiana ultramar?". *Buenos Aires Italiana*. Ed. Leticia Maronese. Temas de Patrimonio Cultural 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 285-296.
- Schmidt, Claudia. „Palaces with no kings. Architecture for public buildings in Buenos Aires. 1884-1906". *Architectural Culture around 1900*. Ed. Fabio Grementieri, Jorge Francisco Liernur and Claudia Schmidt. Buenos Aires: Patrimonio Mundial, 2003, 111-117.

Bianca Schäfer M.A.

Doctoranda en el Institut für Kunst- und Musikwissenschaft
Technische Universität Dresden, Alemania
biancaschaefer.11@gmail.com

Lonja de la Seda (Seidenbörse) | Lonja de la Seda



Pere Compte, 1483-1537, Valencia, Spanien
Südfassade von Südosten.
Aufnahme 1987 © Bildarchiv Foto Marburg /
Dieter Schumacher.

Pere Compte, 1483-1537, Valencia, España
Vista de la fachada sur, viendo desde el sureste.
Fotografía 1987 © Bildarchiv Foto Marburg /
Dieter Schumacher.

Die *Lonja de la Seda* in Valencia (val. Llotja de la Seda, dt. Seidenbörse), auch *Lonja de los Mercaderes* genannt (val. Llotja de Mercaders, dt. Handelsbörse) reiht sich als Warenbörse in die spätgotische Profanarchitektur städtischer Funktionsbauten des Mittelmeerraumes ein und ist seit Dezember 1996 UNESCO Weltkulturerbe. Ihr religiös-militärischer Doppelcharakter verschafft ihr einen Wiedererkennungswert. Dabei steht ihr burghaftes Äußeres im Kontrast zu den reich verzierten Außenportalen und dem sakral anmutenden Innenraum. Damit setzt sie weitgehend das Konstruktionsschema für Handelsbörsen im Königreich Aragón fort, beispielsweise der *Lonja de Barcelona* (1380-1392) und der *Lonja de Palma de Mallorca* (1420-48). Insgesamt besteht der Komplex auf einer Fläche von über 2000m² aus vier Teilen: die Börsenhalle oder auch Vertragshalle, der in einer zweiten Bauphase entstandene Saal des Meereskonsulats, der sich doppelgeschossig im Westen an die Halle angliedert, einem dazwischen liegenden Turm, der im Erdgeschoss als Kapelle und im oberen Teil als Gefängnis fungierte sowie dem Orangerhof, der sich nördlich des Konsulatsgebäudes auf der gesamten Länge der Vertragshalle erstreckt. Die sich heute im Innenhof befindlichen Nebengebäude an der Nordmauer wurden zwischen 1724 und 1749 durch das Militär errichtet. Baubeginn der *Lonja* war im Jahr 1481 unter der Hauptleitung des katalanischen Architekten Pere Compte (1450-1506), welcher zuvor am Bau der Kathedrale sowie dem *Palacio de la Generalidad* in Valencia mitgewirkt hatte. Der Bau fällt damit in eine Zeit höchster Prosperität und außerordentlicher baulicher Aktivität sowie Kreativität, in der sich Valencia als eines der wichtigsten Handelszentren des Königreichs Aragón etablierte.

La Lonja de la Seda o Lonja de los Mercaderes en Valencia (en valenciano: Llotja de la Seda/ Llotja de Mercaders), siendo un edificio urbano destinado a cumplir una función específica, forma parte de la arquitectura civil del gótico tardío en el mediterráneo. En diciembre del 1996 fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. Su doble carácter religioso y militar le otorga una apariencia inconfundible. El aspecto exterior de fortaleza contrasta con los portales ricamente adornados y con el interior que asemeja un espacio sacro. Con ello sigue en gran medida el patrón constructivo de las lonjas de mercaderes en el reino de Aragón, por ejemplo con la Lonja de Barcelona (1380-1392) y la Lonja de Palma de Mallorca (1420-1448). El conjunto que abarca una superficie de más de 2000 m² y consta de cuatro partes: la sala de contratación; la sala del consulado del mar, que fue construida en una segunda fase y consta de dos pisos anexos en la parte oeste de la sala de contratación; una torre intermedia, que en la planta baja funge como capilla y en la planta alta como cárcel; así como el patio de los naranjos, que se extiende en la parte norte del edificio consular a lo largo de toda la sala de contratación. Los edificios secundarios que actualmente se encuentran en el muro norte fueron construidos por el ejército entre 1724 y 1749. La construcción de la Lonja inició en 1481 bajo la dirección general del arquitecto catalán Pere Compte (1450-1506), quien anteriormente había participado en la construcción de la Catedral y del Palacio de la Generalidad de Valencia. Con ello la construcción de la Lonja se ubica en una época de gran prosperidad y excepcional actividad constructiva y creatividad, en el momento en que Valencia se establece como uno de los centros comerciales más importantes del reino

Die Vertragshalle im Typus einer Hallenkirche bildet das Hauptmerkmal des Baus und nimmt fast die Hälfte des gesamten Grundrisses ein: eine rechteckige, dreischiffige Säulenhalle mit acht salomonischen Säulen sowie sechzehn Pilastern, die ein spätgotisches Rippengewölbe tragen. Die Verwendung dieser Säulen lässt vermuten, dass die Halle Bezug auf den Salomonischen Tempel in Jerusalem nimmt. Salomon befindet sich ferner als Zwickelfigur im Nordportal. Er hält als weiser, gerechter König die Attribute Zepter und Reichsapfel in den Händen und gewährt so Einlass in diesen Handels"tempel". Im Süden, am *Plaza del Mercado*, befindet sich der Haupteingang der *Lonja*, die *Puerta de la Anunciación*, durch die man über Stufen in das Mittelschiff der Säulenhalle gelangt. Es ist ein monumentales, mit Krabben aus Distelblättern besetztes spätgotisches Kielbogenportal, das rechts und links von zwei Fialen sowie zwei Flamboyantfenstern flankiert wird. Anders als bei spätgotischen Kathedralen wird die Fassadefläche jedoch nicht von ihrer Portalzone vertikal durchbrochen. Im Gegenteil, eine filigrane, rechteckige Fassadengliederung fasst Portal und Fenster alfizrahmenartig ein und betont dadurch die Horizontalität der Fassadengliederung. Zusammen mit den bekrönten Dachzinnen unterstreicht diese Gliederung die Blockhaftigkeit des Gebäudes und entzieht ihm die durch das spätgotische Ornament von Portal und Fenstern aufgehobene Strenge. Nur hier und da durchdringen Wasserspeier und andere groteske Wesen sowie Engel an den Dachgesimsen oder als Kragsteine das strenge Gesamtbild. Diese Strenge wird ferner an der Fassade des Konsulatsgebäudes durch jeweils vier Rechteckfenster mit Maßwerk in den ersten beiden Stockwerken

de Aragón. La sala de contratación, que sigue el patrón de las iglesias cuyas naves tienen la misma altura, constituye la característica principal del edificio ocupando casi la mitad de toda la planta: se trata de un salón columnario rectangular, de tres naves con ocho columnas salomónicas y dieciséis pilastras que sostienen una bóveda de nervadura de tipo gótico tardío. El uso de estas columnas hace suponer que la sala hace referencia al templo de Salomón en Jerusalén. Salomón además está representado en forma escultórica en la enjuta de los arcos del portal norte. Como atributos de un rey sabio y justo lleva el cetro y el orbe en las manos, permitiendo así el acceso a este "templo" del comercio. En el lado sur, en la Plaza del Mercado, se encuentra la entrada principal de la Lonja, la llamada Puerta de la Anunciación, cruzándola mediante unos escalones se llega a la nave central del salón columnario. Se trata de un portal monumental con arco conopial de estilo gótico tardío, adornado con frondas en forma de hojas de cardo y enmarcado a izquierda y derecha por dos agujas y dos ventanas de estilo flamígero. A diferencia de las catedrales del gótico tardío, aquí la zona del portal no atraviesa la fachada en sentido vertical. Al contrario, una delicada moldura rectangular enmarca el portal y las ventanas a manera de alfiz, enfatizando así la horizontalidad de la estructura de la fachada. Junto con las almenas coronadas del techo, esa estructuración subraya el carácter de bloque del edificio dando peso a su rigidez, la cual había sido aliviada gracias a la ornamentación gótica tardía del portal y de las ventanas. Sólo ocasionalmente las gárgolas, otros seres grotescos y los ángeles irrumpen a la altura de las cornisas o como ménsulas en el conjunto rígido.

beibehalten. Sie steht jedoch im Kontrast zur Gestaltung des dritten Stockwerks, einer ornamental gestalteten Kielbogenloggia. Mehrere Gesimse und ein darüber liegendes, kolossalen Medaillonfries erzeugen zwar abermals eine horizontale Gliederung, diese wird allerdings durch Fialen, die bis hoch in die Zinnen reichen, durchbrochen. An der Turmfassade wechseln sich Rechteck- und Kielbogenfenster ab.

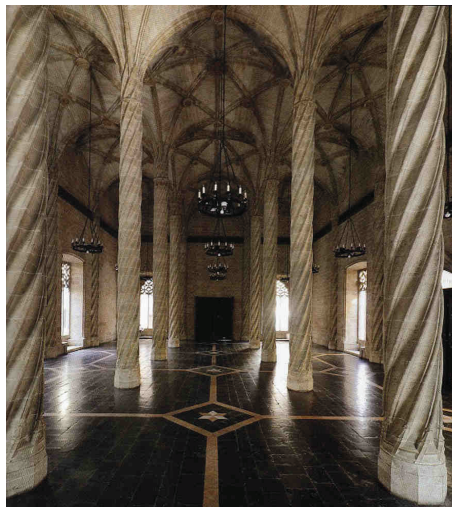
Das Wechselspiel zwischen Ornament und Schlichtheit wird im Innenraum fortgeführt. Die Vertragshalle beeindruckt durch ihre gewundenen Säulen, das gotische Gewölbe sowie groß angelegte, sternförmige Bodenmosaike aus Marmor. Fernerhin ist sie jedoch eher schlicht gehalten. Auf Bauschmuck wurde gänzlich verzichtet und die filigranen Flamboyantfenster ordnen sich einer tiefen, rechteckigen Wandgestaltung unter, in deren Nischen steinerne Sitzbänke eingefügt sind. Insgesamt fällt der Raum durch seine sehr offene Gestaltung auf, wozu die Vielzahl von weiten Türöffnungen und Fenstern beitragen. Es wird deutlich, dass die Halle zwar sakral anmuten sollte, jedoch einem profanen Zweck untergeordnet war. Entgegen der intimen und abgeschlossenen Atmosphäre eines Sakralraumes dominiert hier eine Offenheit und Weite, in der man sich begegnen konnte. Entweder beim Verhandeln auf den Sitzbänken oder beim Promenieren zwischen den Säulen sowie im angrenzenden Orangeriehof. Durch ihn erfährt der Raum eine zusätzliche Erweiterung. Wenngleich das Ambiente zugänglich und weltlich war, so ermahnten die Außenportale – die sog. *Puerta de los Evangelistas* im Norden, die *Puerta de la Redención* im Osten sowie die *Puerta de los Vicios* im Westen zum Innenhof

Esta rigidez además es retomada en las cuatro ventanas con tracería de cada uno de los dos primeros pisos de la fachada del edificio consular. Ésta es contrastada por el diseño del tercer piso que cuenta con una *loggia* ornamentada y con arcos conopiales. Aunque varias molduras y un imponente friso con medallones encima de ellas vuelven a crear una división horizontal, ésta es rompida por agujas que llegan hasta las almenas. En la fachada de la torre las ventanas rectangulares se alternan con las ventanas de arcos conopiales.

Este juego entre ornamento y austeridad sigue en el interior del edificio. La sala de contratación impone por sus columnas helicoidales, su bóveda gótica y sus grandes mosaicos de mármol formando estrellas en el piso. Por lo demás, antes es sobria. Se prescindió por completo de ornamentos arquitectónicos y las delicadas ventanas flamígeras se subordinan a la división rectangular y profunda de las paredes, en cuyos nichos se insertaron bancas de piedra. Es notoria la configuración tan abierta del espacio, apoyada por la multitud de vanos amplios de puertas y ventanas. Queda manifiesto que aunque la sala debía causar la sensación de un ámbito sacro, estaba destinada a un fin profano. A diferencia del ambiente íntimo y cerrado de un espacio religioso, aquí dominan la apertura y amplitud, donde es posible encontrarse. Sea negociando sentado en las bancas o paseando entre las columnas y en el vecino patio de los naranjos. Este último le concede una ampliación adicional. Aunque el ambiente era próximo y secular, los portales exteriores –la llamada Puerta de los Evangelistas en el lado norte, la Puerta de la Redención en el este, así como la Puerta de los Vicios en el oeste hacia el

hin – zur christlichen Ethik, tugendhaft und gesetzestreu zu handeln. Neben der angedeuteten Gerichtsthematik durch den Bezug zur Salomon-Ikonografie fordert zusätzlich eine goldene Inschrift, die die Vertragshalle umläuft, zu Aufrichtigkeit auf und stellt dem tugendhaften Händler ewigen Lohn in Aussicht: GUSTATE ET VIDETE, CONCIVES, QUONIAM BON EST NEGOCIACIO, QUAE NON GIT DOLUM IN LIGA, QUE IURAT PROXIMO ET NON DEDIPIT, QUOD PECUNIAM NON DEBIT AD USURAM. MERCADOR SIC AGENS DIVITIIS REDUNDABIT, ET TANDEM VITA FRUCTUR AETERNA. (Landsmänner, erkennt wie segensreich jener Handel ist, der keine unehrlichen Worte kennt, der sein Wort gibt und hält, und mit seinem Geld keinen Wucher betreibt. Der Kaufmann, der so handelt wird überfließenden Reichtum genießen und letztendlich das ewige Leben.) So versinnbildlicht die architektonische Offenheit der Säulenhalle ferner das Credo von Ehrlichkeit, wodurch eine Atmosphäre geschaffen wird, die für den prosperierenden, ehrbaren Handel unerlässlich war.

patio interior– exhortan a una ética cristiana, a actuar de manera virtuosa y respetando la ley. Además de la temática del juicio a través de la iconografía de Salomón, una inscripción dorada que circunda toda la sala de contratación invita a la sinceridad y promete al mercader virtuoso una recompensa eterna: GUSTATE ET VIDETE, CONCIVES, QUONIAM BON EST NEGOCIACIO, QUAE NON GIT DOLUM IN LIGA, QUE IURAT PROXIMO ET NON DEDIPIT, QUOD PECUNIAM NON DEBIT AD USURAM. MERCADOR SIC AGENS DIVITIIS REDUNDABIT, ET TANDEM VITA FRUCTUR AETERNA. (Compañeros, probad y ved cuan bueno es el comercio que no usa fraude en la palabra, que jura al prójimo y no falta, que no da su dinero con usura. El mercader que vive de este modo rebotará de riquezas y gozará, por último, de la vida eterna.) De esta manera la apertura arquitectónica del salón columnario también simboliza el credo de la sinceridad, creando un ambiente indispensable para un comercio próspero y cabal.



(li.) Detail der *Puerta de la Anunciación* an der Südfassade. Foto: Ines Käflein, August 2014. (re.) Innenansicht der Vertragshalle, Blick nach Süden. Aus: Bérchez 2013, 21.

(izq.) Detalle de la *Puerta de la Anunciación* en la fachada sur. Fotografía: Ines Käflein, agosto 2014. (der.) Vista interior de la sala de contratación, viendo hacia el portal sur. Fuente: Bérchez 2013, 21.

Literatur / Bibliografía

- Bérchez, Joaquín und Fernando Marías. „Las Lonjas de mercado en España: de Barcelona a Sevilla“. *Public buildings in early modern Europe: papers of the 3rd and 5th rencontres d'architecture européenne en Utrecht 2006 and 2008*. Hrsg. Konrad Ottenheym. Architectura moderna IX, Turnhout 2010, 205-223.
- Gómez-Ferrer, Mercedes und Joaquín Bérchez. *Lonja of Valencia. World heritage*, Valencia 2013.
- La Lonja un monumento del II milenio para el III milenio*. Conferencias del Ciclo Los Jueves de la Lonja (1997-1998). Actas del Congreso Internacional Lonjas del Mediterráneo (marzo 1998). Hrsg. Salvador Lara Ortega, Valencia 2000.
- Pere Compte. Arquitecto*. Ausstellungskatalog Valencia 2007. Hrsg. Arturo Zaragoza Catalán und Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Valencia 2007.

Ines Käflein M.A.

Ibero-Bibliothek, Institut für Europäische Kunstgeschichte
Universität Heidelberg, Deutschland
ibero.iek@zegk.uni-heidelberg.de

*Die Köpfe der Märtyrer Paulus,
Johannes der Täufer und Jakobus*

*Las Cabezas de los mártires San
Pablo, San Juan Bautista y Santiago*



Anonym, Sevilla, um 1660/70
Öl auf Leinwand, 109 x 132,5 cm
Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 03/1
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Deutschland.
Foto: Elke Estel.

Anónimo, Sevilla, ca. 1660/70
Óleo sobre tela, 109 x 132.5 cm
Galería Pictórica "Alte Meister", Inv. Nr. 03/1
Colecciones Estatales de Arte de Dresde, Alemania.
Fotografía: Elke Estel.

Stillebenartig drapiert wirken die hier dargestellten Märtyrerhäupter. Paulus, Johannes und Jakobus d. Ä. – jeder von ihnen wurde der legendarischen Überlieferung nach aufgrund seines christlichen Glaubens geköpft – werden von ihren jeweiligen Attributen begleitet und dem Betrachter auf einem von einem weißen Tuch bedeckten Tisch präsentiert. Die Edelsteine auf den Kredenzen, die die Köpfe tragen, verkostbaren und weisen die Platten als prächtige Reliquiengefäße aus. Dieser Gedanke wird auch darin bestätigt, dass hier durchaus an einen Altartisch gedacht werden könnte, auf dem an besonderen Feiertagen den Gläubigen heilsbringende Reliquien präsentiert wurden. Während das weiße Laken in diesem Sinne an ein Altartuch erinnern mag, erscheint der rote Vorhang im Hintergrund als weitere Betonung des künstlichen Zurschaustellens; auch im Kontext der Reliquienpräsentation, bei der Vorhänge im Spannungsfeld zwischen dem Verhüllen und Preisgeben des heiligen Objekts übliche religiöse Praxis waren. Gesteigert wird der artifizielle Charakter der Darstellung dadurch, dass wohl kompositionsbedingt das Schwert des Paulus hinter dem Kopf des Johannes erscheint. Der Hut des Heiligen Jakob – der Nationalheilige Spaniens – liegt weiter im Hintergrund auf einem kastenförmigen, nicht näher definierten Gegenstand, daran befestigt die obligatorischen Jakobsmuschelschalen.

Die ikonografische Quelle einer Darstellung derartiger Märtyrerköpfe liegt in erster Linie in den sogenannten Johannesschüsseln begründet: Der Kopf des Täufers auf der Platte wird aus dem Kontext der Handlung sondiert und zum einzigen Bildmotiv erhoben. Diese Bildformel fand vor allem seit dem Spätmittelalter in Form von Kleinplastiken gesamteuropäische Verbreitung. Als iberisches Beispiel aus der

Las cabezas de mártires aquí mostradas son presentadas a manera de naturaleza muerta. San Pablo, San Juan Bautista y Santiago el Mayor –según la tradición hagiográfica cada uno de ellos fue descapitado a razón de su fe cristiana– están expuestos en una mesa cubierta con una tela blanca, acompañados de sus respectivos atributos. Las piedras preciosas en los platones que sostienen las cabezas enriquecen estas bandejas y permiten identificarlas como relicarios preciosos. Esta idea encuentra su sustento al estar las charolas sobre una mesa, la cual podría hacer referencia a un altar, donde en días festivos especiales las reliquias promesas de salvación se presentaban a los fieles. Mientras la tela blanca también evoca un mantel de altar, la cortina roja del fondo refuerza la exposición artificial; ésta última puede entenderse igualmente en el contexto de las presentaciones de reliquias, donde las cortinas formaban parte de las prácticas religiosas que escenificaban el ocultamiento y descubrimiento de los objetos sagrados. El carácter artificial de la representación se intensifica, porque la espada de San Pablo está dispuesta detrás de la cabeza de San Juan, seguramente para lograr una buena composición. El sombrero del patrón de España, Santiago, se encuentra más al fondo encima de un tipo de caja no especificada, a la cual se aplicó la obligatoria ostra jacobea.

La fuente iconográfica de este tipo de representaciones de cabezas de mártires proviene principalmente de las llamadas cabezas de San Juan (en alemán *Johannesschüsseln*, bandejas de San Juan): La cabeza de Juan Bautista en una bandeja se aísla del contexto de la trama y se establece como único motivo de la imagen. Esta fórmula se difundió sobre todo a partir del Medievo tardío por toda

Barockzeit kann der *Kopf des Johannes* von Juan de Mesa stehen, der sich in der Kathedrale von Sevilla befindet. Doch wurde das Motiv auch malerisch umgesetzt, wie Tafelbilder von Dierick Bouts, Jan Mostaert oder Andrea Vaccaro zeigen.

Die Übertragung des ikonografischen Schemas der Johannesschüssel auf andere Märtyrer wie Jakobus oder Paulus stellt ein regionales Phänomen dar, ist es vor allem in der spanischen, insbesondere der andalusischen Malerei bekannt. Darstellungen nur eines einzelnen Kopfes, entsprechend der ikonografischen Grundlage der Johannesschüssel, wurden vereinzelt – wie im hiesigen Fall des Sevillaner Meisters – um weitere Köpfe erweitert, sodass mehrere „Platten“ zeitgleich präsentiert wurden. Die beliebte Ikonografie wurde sogar auf Heilige übertragen, die eigentlich gar nicht geköpft wurden, wie etwa ein *Kopf des Heiligen Petrus* von Llanos y Valdés im Louvre beweist. Der Märtyrertod durch Enthauptung, als für den Betrachter beispielhaftes Opfer, findet somit besondere Glorifizierung.

Die hohe Zahl der überlieferten Darstellungen lässt auf die große Nachfrage der Bildformel sowohl bei privaten wie kirchlichen Auftraggebern schließen. Der zentrale Absatzmarkt derartiger Bilder lag hauptsächlich in Sevilla und Córdoba und so findet sich in den Werken der Maler Sebastián de Llanos y Valdés und Juan de Valdés Leal das Motiv gleich in mehreren Ausführungen und Varianten. Das Dresdener Bild schließt sich vor allem an die Formensprache dieser sevillanischen Schule an, die sich durch einen emotionalisierenden Realismus, durch Naturalismus und durch caravaggeskes Lichtspiel ebenso auszeichnet, wie durch eine

Europa mediante esculturas de pequeño formato. Un ejemplo barroco de la Península Ibérica es la Cabeza de San Juan Bautista en la Catedral de Sevilla, realizada por Juan de Mesa. Sin embargo, el motivo también se formuló de manera pictórica, prueba de ello son las pinturas de Dierick Bouts, Jan Mostaert o Andrea Vaccaro.

La transferencia del patrón iconográfico de la cabeza de San Juan a otros mártires, como por ejemplo Santiago o San Pablo, constituye más bien un fenómeno regional y se encuentra principalmente en la pintura española, sobre todo en la andaluza. En contados casos la representación de una sola cabeza –como el aquí analizado del maestro sevillano –fue ampliada por la de otras cabezas, de manera que varias bandejas se presentan al mismo tiempo. Esta iconografía popular incluso se aplicó a santos que no habían sido decapitados, como lo demuestra la pintura de la Cabeza de San Pedro de Llanos y Valdés en el Louvre. Aquí la muerte de martirio por decapitación se glorifica de manera especial y es presentada al espectador como sacrificio ejemplar.

El gran número de representaciones conservadas permite concluir que esta fórmula iconográfica gozó de una gran demanda, tanto por parte de clientes particulares como eclesiásticos. El mercado central para tales imágenes se encontraba en Sevilla y Córdoba, de manera que en el corpus de los pintores Sebastián de Llanos y Valdés y Juan de Valdés Leal se encuentran diversas versiones y variaciones del motivo. La pintura de Dresde se relaciona en su lenguaje formal con esta escuela sevillana, que se caracteriza tanto por un realismo emocional, naturalismo y juego de luz al estilo de Caravaggio como por un colorido que evita fuertes contrastes. Fuera de este

tonige Farbigkeit. Doch auch aus dem Umkreis des Valencianers Jusepe de Ribera stammen diverse Ansichten abgeschlagener Köpfe.

Oftmals waren diese Kopfdarstellungen verschiedener Heiliger in Altarsockelzonen eingelassen, was den Stellvertretercharakter des Bildes als Reliquie und damit erneut die Assoziation mit einem Altar betont. Ob ebenfalls das Dresdener Gemälde in seinem Ursprungskontext derart angebracht war, ist durch die lückenvolle Provenienz nicht bekannt. Doch ist die Verbindung zur bereits genannten Reliquienpräsentation ausschlaggebender Aspekt, um dieses Bild zu verorten. Weiterhin tragen sozialgeschichtliche Aspekte Andalusiens zum Verständnis dieser heute eher makaber wirkenden Köpfe und ihrer Darstellung in Gemälden bei: Ökonomische Missstände und der Pestausbuch im Sevilla des 17. Jahrhunderts stellen den Hintergrund dar; die andachtsbildartig dargestellten Köpfe sind vor diesem Hintergrund letztlich nach christlichem Verständnis als Heilsversprechen zu begreifen.

centro andaluz, del círculo del pintor valenciano Jusepe de Rivera también provienen diversas vistas de cabezas decapitadas.

Muchas veces las representaciones de cabezas de diversos santos servían de frontal de altar, lo cual refuerza el carácter de la imagen como sustituto de una reliquia y vuelve a afirmar la asociación con el altar. A razón de las lagunas en la procedencia de la pintura de Dresde no se puede saber si originalmente estuvo ubicada en tal contexto. Aún así, la relación con la presentación de reliquias que mencionamos, constituye un aspecto fundamental para ubicar la imagen. Además los aspectos de la historia social de Andalucía ayudan a entender estas cabezas y su representación que hoy en día más bien nos puede parecer macabra: la crisis económica y el brote de la peste en la Sevilla del siglo XVII conforman el trasfondo de la pintura. Por tanto las cabezas representadas a manera de imagen devocional, al fin de cuentas en base a la fe cristiana se les debe interpretar como una promesa de salvación.

Literatur / Bibliografía

- Bestandskatalog Spanische Malerei. Gemäldegalerie Alte Meister.* Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Hrsg. Matthias Weniger. München/London/New York 2012, 140-143.
- Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen.* Ausstellungskatalog Bucerius Kunst Forum Hamburg, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Szépművészeti Múzeum Budapest. Hrsg. Matthias Weniger. München/Berlin u. a. 2005, 128-129.
- Arndt, Hella, Kroos, Renate: „Zur Ikonographie der Johannesschüssel“. *Aachener Kunstblätter* 38 (1969): 243–328.
- Ayala Mallory, Nina. *El Greco to Murillo. Spanish Painting in the Golden Age, 1556 – 1700.* New York 1990.

Melanie Kraft M.A.

Doktorandin am Institut für Europäische Kunstgeschichte
Universität Heidelberg, Deutschland
melanie.kraft@outlook.de

Painel Arte Nova com barco | Art Nouveau tile panel with boat



Fábrica da Fonte Nova
pintado por Licínio Pinto, 1912, 45 x 45 cm
Colecção do Museu da Cidade de Aveiro, Portugal.
Fotografia: Museu da Cidade de Aveiro.

Fonte Nova Factory
painted by Licínio Pinto, 1912, 45 x 45 cm
Aveiro City Museum Collection, Portugal.
Foto: Aveiro City Museum.

A produção de azulejos Arte Nova ocupa um lugar especial no contexto do movimento Arte Nova em Portugal, em especial em Aveiro. Entre 1903 e 1920, as fábricas de cerâmica produziram inúmeros azulejos Arte Nova, destinados a embelezar as fachadas de vários edifícios e, em alguns casos, os interiores também. Este fenómeno caracteristicamente português do movimento Arte Nova foi ignorado pelos historiadores de arte durante vários anos, com muito poucas referências sobre a azulejaria do período e mencionando somente a presença de alguns exemplos de produção estrangeira. Uma colecção abrangente de azulejos Arte Nova portugueses pode ser visualizada no portal Europeana, no contexto do projecto Partage Plus, que permitiu a disponibilização das imagens.

De relevo no âmbito da produção de azulejos Arte Nova é a Fábrica da Fonte Nova, em Aveiro. Foi fundada em 1882 pelos irmãos Melo Guimarães e rapidamente se tornou a principal produtora no distrito. Esta unidade desenvolveu um estilo individual, com motivos muito específicos (representados pelos seus principais pintores – Francisco Pereira e Licínio Pinto) e uma utilização da cor característica – predominando o verde, o roxo, o amarelo e o rosa. A composição mais frequente eram os lírios roxos sobre um fundo amarelo. Ao nível da técnica, a Fábrica da Fonte Nova recorria, sistematicamente, à pintura manual e à estampilha com retoques manuais.

O painel representado ilustra o trabalho característico desta unidade em termos de utilização da cor e técnica. As cores – verde, azul, amarelo e castanho – surgem nos habituais tons sépia e a técnica consiste em pintura manual. O tema contém alguma originalidade

The production of Art Nouveau tiles occupies a relevant place in the context of the Art Nouveau movement in Portugal, and especially in Aveiro. Between 1903 and 1920, the ceramic factories produced numerous Art Nouveau tiles, destined to embellish the façades of several buildings and in some cases the interiors as well. This phenomenon of the Portuguese Art Nouveau was ignored by art historians for many years, with very scarce references being made to the tiles and mainly referencing the presence of some examples from other countries. A comprehensive collection of Portuguese Art Nouveau tiles can be visualized at Europeana, in the framework of the Partage Plus project that enabled the comprehensive study.

Of great importance in terms of Art Nouveau tile production is the Fonte Nova Factory, in Aveiro. It was founded in 1882 by the Melo Guimarães brothers and it soon became the main tile producer in the Aveiro district. This factory developed an individual style, with very specific designs (the main painters were Francisco Pereira and Licínio Pinto) and use of colour – predominantly green, purple, yellow and pink. The more frequent compositions were purple lilies over a yellow background. The preferred technique used by the Fonte Nova factory was hand painting and stamping with hand painted finishing touches.

The depicted panel illustrates the work of the Fonte Nova Factory quite well in terms of colour use and technique. The colours – green, blue, yellow and brown – appear in sepia tones as was characteristic and the technique was hand-painting. The subject has some originality, as Fonte Nova, in its Art Nouveau production, mainly created floral motives. This panel belongs to the Aveiro City Museum collection;

pois, a Fábrica da Fonte Nova, na produção de pendor Arte Nova, criou maioritariamente motivos florais. O painel azulejar pertence à coleção do Museu da Cidade de Aveiro, contudo, outros exemplos deste painel ainda existem aplicados no seu contexto original – a estação de caminhos de ferro da Granja. A Granja, localizada sensivelmente entre Aveiro e o Porto, constituía um popular destino de férias e praia para a burguesia enriquecida. Acreditamos que esta se trata de uma encomenda e de uma criação específica para aquele local. Traços de influência do Japonismo podem ser percebidos no desenho das linhas das ondas e nuvens. Se o movimento Arte Nova encontrou alguma resistência em Portugal, os azulejos, por outro lado, cedo se tornaram num fenómeno de popularidade e podemos encontrá-los em edifícios sem outras características deste movimento artístico. Neste contexto, é possível concluir que esta corrente adquiriu uma maior visibilidade no país através da azulejaria.

Os motivos utilizados nos azulejos constituem-se como os maioritariamente presentes no movimento Arte Nova – plantas e flores, aves, insectos, figuras femininas. Salva-guarda-se, contudo, que as figurações florais são de longe as melhor representadas. Os motivos expressam diferentes níveis de estilização consoante a técnica de pintura utilizada. O desenho e pintura manual dotam o mesmo de uma abordagem mais naturalista, enquanto que a estampilha e a aerografia conferem uma interpretação de pendor mais gráfico e linear, com contornos claros e com uma prevalência da cor sobre os detalhes.

Em relação à articulação da utilização do azulejo com a arquitectura dos edifícios, o movimento Arte Nova tornou-se popular num

however other panels with this motive still exist applied in an original context – the train station in Granja. Granja, halfway between Aveiro and Porto, was a popular holiday and beach destination for the enriched bourgeois. We believe this was a made to order panel created specifically for that location. A trace of influence from Japonism can also be felt in that drawing of the lines in the waves and clouds.

If the Art Nouveau movement found some resistance in Portugal, the Art Nouveau tiles soon were a popular phenomenon, and we can find them in houses with no other Art Nouveau characteristics. We can, therefore, conclude that it was through the Art Nouveau tile production and use that this artistic movement acquired increased visibility in the country.

The motives that were used in the tiles were the ones mainly used in the Art Nouveau movement – plants and flowers, birds, insects, feminine figures. Although, by far, the flower motives are the best represented. The motives showcase different levels of stylization, frequently linked with the painting technique used. The tracing and hand painting give the drawing a more naturalistic approach, while the stamping and airbrushing confers the motives a more graphic and linear interpretation, with clear contours and where the colour prevails over the details.

With regard to the articulation of the tile use with the building architecture, the Art Nouveau movement became popular at a time when it was common to cover the building façades with tiles, a fashion brought to Portugal during the 19th Century by rich emigrants from Brazil, so in many cases the factories just had to adapt the motives of the tiles to the new taste.

When a building was being conceived by a designer such as Silva Rocha, the main designer

altura em que era usual revestir as fachadas com este material, uma moda trazida para Portugal, durante o século XIX, pelos enriquecidos tornaviagem brasileiros. Verifica-se, neste âmbito, que em muitos casos as fábricas necessitaram somente de adaptar os seus motivos ao novo gosto.

Quando um edifício se encontrava a ser concebido por um artista como Silva Rocha, o principal impulsionador da corrente aveirense do movimento Arte Nova, constata-se uma preocupação em harmonizar os azulejos com a cantaria e serralharia artística, bem como com o contorno geral da fachada. Nestes casos os azulejos constituem uma encomenda específica e, normalmente, encontram-se datados e assinados. Contudo, a utilização mais comum é a presença dos azulejos em edifícios de desenho muito simples, ocorrendo a selecção através do catálogo da fábrica. Neste caso, frequentemente, os azulejos são adaptados a cimalkas, frisos e painéis colocados em torno das janelas ou sob as varandas.

of the local Art Nouveau trend, there was a concern in harmonizing the tiles with the stone and ironwork, and with the general outline of the façade. In this scenario, the tiles are made to order, and are normally signed and dated. However, the more common situation is to use Art Nouveau tiles in buildings of very simple design, just choosing the tiles from the factory catalogues. In this case, normally, the tiles are adapted to pediments, friezes, and small panels surrounding windows or under the balconies.

Bibliografia / Bibliography

Veloso Barros, A. J. e Isabel Almasqué. *O Azulejo Português e a Arte Nova*. Lisboa: Edições Inapa, 2000.

Arquivo do Distrito de Aveiro. *A Arte Nova nos Azulejos em Portugal*. Ed. Câmara Municipal de Aveiro. Aveiro: 2011.

Fontes on-line / Online Sources

<http://www.europeana.eu/portal/>

<http://www.partage-plus.eu/>

Andreia Vale Lourenço

Patrícia Sarrico

Aveiro City Museum, Aveiro, Portugal

andreia.vale.lourenco@gmail.com

patricia.sarrico@gmail.com

Dechado mexicano | Mexikanisches Stickmuster



María de Jesús Martínez, Ciudad de México
1827-1836, Hilo de seda teñido, bordado en soporte
de lino con ligamento de tafetán, 74 x 37 cm
Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México.
Fotografía: Museo Franz Mayer.

María de Jesús Martínez, Mexiko-Stadt
1827-1836, gefärbter Seidenfaden, auf Leinen mit
Leinwandbindung gestickt, 74 x 37 cm
Sammlung Museo Franz Mayer, Mexiko-Stadt.
Foto: Museo Franz Mayer.

El dechado fue trabajado entre 1827 y 1836 por María de Jesús Martínez, una niña no mayor de 6 años, alumna del antiguo Colegio de Inditas de Nuestra Señora de Guadalupe de la ciudad de México, institución mejor conocida como el convento de la Enseñanza Nueva; durante aquella época el colegio ocupó las instalaciones del inmueble que desde 1604 hasta 1820 sirvió bajo el nombre de Hospital de San Juan de Dios, ahora sede del Museo Franz Mayer. Al igual que en otros conventos, colegios, escuelas amigas y al interior del hogar, en la Enseñanza Nueva se propició la práctica de labores de manos y la elaboración de dechados: tareas de bordado y deshilado trabajadas sobre un lienzo, cuyo objetivo era servir como práctica, muestra y ejemplo.

En el caso mexicano, los dechados son resultado de una labor consolidada durante el siglo XVI —época de la que sobreviven varias noticias, aunque pocos ejemplos—, que se importó desde España junto con una propuesta moral sobre el deber ser de la mujer, fuertemente determinada por la religión católica, con la Virgen María como modelo a seguir. Al igual que en España, en México predominaron los lienzos de formato rectangular, saturados por la repetición de diseños de bordado o deshilado, dispuestos en franjas; también solía incluirse el nombre de la autora, así como algún motivo o escena protagónica. A la influencia española se sumaron las prácticas de las culturas mesoamericanas que propiciaron el trabajo con textiles entre las mujeres, como parte de su educación doméstica y religiosa. De esta manera, el aprendizaje y práctica de labores de costura a partir de los dechados se concretó durante el periodo virreinal mediante puntadas y motivos que combinaban tradiciones locales y

Das Stickmuster wurde zwischen 1827 und 1836 von María de Jesús Martínez hergestellt, einem Mädchen, das nicht älter als 6 Jahre war und das ehemalige *Colegio de Inditas de Nuestra Señora de Guadalupe* (Schule für Indigene Mädchen Unserer Frau von Guadalupe) in Mexiko-Stadt besuchte, besser unter dem Namen *Convento de la Enseñanza Nueva* (Kloster der Neuen Erziehung) bekannt. Die Schule war in einem Gebäude untergebracht, das von 1604-1820 als Hospital des Hl. Johannes von Gott gedient hatte und heute Sitz des Museums Franz Mayer ist. Genau wie in anderen Klöstern, *Colegios*, Mädchenschulen (escuelas amiga) und zuhause, wurde auch in der *Enseñanza Nueva* die Ausübung von Handarbeiten und die Erarbeitung von Stickmustern gefördert: Stick- und Hohlsaumarbeiten auf Leinen, die als Übung, Muster und Beispiel dienen sollten.

In Mexiko resultieren die Stickmuster aus einer Handarbeit, die sich im 16. Jahrhundert durchsetzte – aus dieser Zeit sind Nachrichten überliefert, aber wenig Beispiele – und die aus Spanien zusammen mit der moralischen Vorgabe wie eine Frau zu sein hatte, eingeführt worden war. Diese war sehr stark von der katholischen Religion bestimmt war, mit Maria als Vorbild. Genau wie in Spanien überwogen auch in Mexiko rechteckige Leinenstücke voller Stick- und Hohlsaumarbeiten, die in Streifen angeordnet wurden und deren Motive sich mehrfach wiederholten; gewöhnlich wurde auch der Name der Autorin eingefügt sowie ein Titelmotiv oder eine Titelszene. Die spanischen Vorgaben wurden durch die Praktiken der mesoamerikanischen Kulturen ergänzt, die Textilarbeiten als Teil der häuslichen und religiösen Erziehung von Frauen vorsahen. Dadurch nahm in Neuspanien das Erlernen und

europas, aspectos que se heredaron a las épocas posteriores. Los dechados supusieron entonces un medio de cultivo de los valores que se intentaban inculcar en las mujeres, tales como la obediencia, la paciencia y la dedicación; también implicaron un sistema de aprendizaje de tareas útiles o, inclusive, de un oficio.

A partir de su experiencia como maestra de bordado, así como conservadora del Museo Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid, Maravillas Segura Lacomba, pionera en la investigación de los dechados, estableció tres categorías para su clasificación: llamó marcadores a los ejemplos que recogen muestras de abecedarios y de números; borradores a los que sirvieron para aprender a bordar y practicar diversas puntadas, y nombró magistrales a las piezas cuya intención era el lucimiento de la pericia de una bordadora experta. Aunque no todos los dechados realizados en México cumplen cabalmente con esta categorización, la pieza que aquí se analiza satisface los requerimientos de los borradores, pues su intención corresponde al aprendizaje, práctica y perfeccionamiento de las puntadas básicas del bordado.

Muchos de los dechados reprodujeron diseños de otros dechados, así como de patrones de bordado y deshilado; sin embargo, al formar parte de un proceso de creación personal, también fungieron como medios para el desarrollo de la creatividad de su ejecutante, traducida en la selección de motivos e inclusive en la invención de los mismos. Las autoras también incluyeron versos o leyendas de propiedad y en muchos casos se aplicaron en generar composiciones equilibradas que comúnmente se enmarcaron para lucirse al igual

Ausüben von Näharbeiten in Form von Stickmustern, deren Stiche und Motive lokale und europäische Traditionen verbanden, einen festen Platz ein, den es auch in den folgenden Epochen behielt. Die Stickmuster stellten somit eine Keimzelle derjenigen Werte dar, die den Frauen eingeprägt werden sollten, wie Gehorsam, Geduld und Hingabe; auch war damit das Erlernen nützlicher Arbeiten verbunden oder sogar das eines Berufes.

Maravillas Segura Lacomba, Vorreiterin in der Erforschung von Stickmustern, stellte als Ergebnis ihrer Erfahrung als Lehrerin für Stickerei sowie als Konservatorin des Pädagogischen Textilmuseums der Universität Complutense in Madrid drei Kategorien zu ihrer Klassifizierung auf: Tafeln (marcadores) nennt sie die Beispiele, die Buchstabenübungen und Ziffern enthalten, Entwürfe (borradores) diejenigen, die dazu dienten, Sticken zu erlernen und verschiedene Stiche zu üben, sowie Bravourstücke (magistrales) solche, die das Können einer erfahrenen Stickerin zur Geltung bringen sollten. Obwohl diese Kategorien nicht auf alle mexikanischen Stickmuster zutreffen, entspricht das hier untersuchte Stück dem Typus der Entwürfe, da hier grundlegende Stiche gelernt, geübt und perfektioniert werden.

Viele Stickmuster greifen Gestaltungen anderer Arbeiten sowie Stick- und Hohlraumvorlagen auf. Da sie jedoch Teil eines persönlichen Gestaltungsprozesses waren, dienten sie auch dazu, die Ausdruckskraft der Ausführenden auszubilden, die in der Motivwahl und auch in deren Erfindung deutlich wurde. Die Autorinnen fügten Verse oder einen Verweis auf sich selbst ein, und in vielen Fällen bemühten sie sich, ausgewogene Kompositionen herzustellen, die dann gerahmt

que una pintura o fotografía.

El dechado de María de Jesús es una pieza de formato rectangular, con orientación vertical que se divide en dos secciones que reparten diversas tareas de bordado en algodón y seda, que conforman cenefas; se observan diseños característicos de las décadas de 1820 y 1830, de presencia común en los dechados y patrones impresos de dicho periodo. Las puntadas consisten en las más básicas —punto de cruz, hilván, festón, punto plano y puntada de vuelta— sin embargo, en la mayoría de los casos, las figuras que forman implican diseños complejos, trabajados minuciosamente y caracterizados por la repetición de motivos. En la sección derecha, la bordadora empleó hilo de algodón y seda de diversos calibres, además de puntadas en punto de cruz; en el lado contrario, en las franjas que suceden la escena en donde se vislumbra la imagen de un águila, impera el trabajo en seda; en esta parte predominan las puntadas como el festón, el punto plano o de relleno y el pespunte. Cabe destacar que el dominio técnico que es posible revisar en la complejidad de las formas de los patrones que se recrean y en la ausencia de errores de ejecución, contrasta con la corta edad de su autora, quien se presenta a sí misma a través de una inscripción bordada en punto de cruz: *ESTE DECHADO LO / HIZO MARIA DE JE / SUS MARTINEZ EN EL COMBENTO / DE LA NUEBA EN / SEÑANZA EN SAN / JUAN DE DIOS LO/ CONCLUYO HAN / TES DE CUMPLYR / LOS SEIS AÑOS.*

Debajo de la leyenda de autoría se dispone una escena, también trabajada en punto de cruz e hilván, compuesta por las imágenes de distintos tipos de animales y de un hombre y una mujer con piel en color negro; al centro de esta sección se presenta la figura del escudo del

wurden, um genau wie ein Gemälde oder eine Fotografie zur Schau gestellt zu werden.

Das Stickmuster der María de Jesús ist ein rechteckiges Stoffstück vertikaler Ausrichtung, das der Länge nach in zwei Streifen geteilt ist, auf denen verschiedene Stickarbeiten in Baumwolle und Seide ausgeführt sind; die Gestaltung ist typisch für die Zeit von 1820-1830 und entspricht der anderer zeitgenössischer Stickmuster und gedruckter Vorlagen. Obwohl die Stiche zu den aller einfachsten gehören – Kreuz-, Heft-, Langetten-, Platt- und Steppstich –, bilden sie mehrheitlich komplexe Figuren, die sorgfältig gearbeitet sind und deren Merkmal die Motivwiederholung ist. Im rechten Teil hat die Stickerin Baumwoll- und Seidenfäden unterschiedlicher Stärken eingesetzt sowie die Technik des Kreuzstichs. Auf der Gegenseite herrschen unterhalb der Adlerszene Seidenarbeiten vor, hier dominieren Langetten-, Platt-, Füll- und Steppstich. Hervorzuheben ist, dass die Beherrschung der Technik, die aus den komplexen Formen der nachgeahmten Vorlagen und der fehlerfreien Ausführung abzulesen ist, im Kontrast zum geringen Alter der Autorin steht. Sie stellt sich selbst durch eine in Kreuzstich ausgeführte Inschrift vor: DIESES STICKMUSTER HAT MARIA DE JESUS MARTINEZ IM KLOSTER NUEVA ENSEÑANZA DES HEILIGEN JOHANNES VON GOTT HERGESTELLT UND VOR IHREM SECHSTEN GEBURTSTAG VOLLENDET.

Unter der Inschrift der Autorin befindet sich eine Szene in Kreuz- und Heftstich, die aus Darstellungen verschiedener Tiere sowie einem Mann und einer Frau mit dunkler Hautfarbe zusammen gestellt ist; im Zentrum dieses Abschnitts befindet sich das Wappen des Ersten Kaiserreiches Mexiko (1821-1823), ein

Primer Imperio Mexicano (1821-1823), conformado por un águila coronada, parada sobre un nopal, que sostiene una serpiente con el pico, así como un cetro con su garra derecha; hay que recordar que el escudo vigente durante el periodo en el que se ha datado este dechado era el republicano, cuya característica principal radicaba en la ausencia de la corona imperialista. Es probable que la presencia anacrónica de dicho símbolo refleje la postura política conservadora del colegio a favor del entonces extinto imperio de Agustín de Iturbide, o bien, que mediante la unión del águila republicana con símbolos como la corona y el cetro, celebre el reconocimiento de la Independencia de México por parte de España, otorgado en 1836.

bekrönter Adler auf einem Nopal-Kaktus, der eine Schlange im Schnabel hält und ein Zepter in seiner rechten Krallen. Es gilt sich zu erinnern, dass in der Zeit, in die das Stickmuster datiert ist, das republikanische Wappen gültig war, dessen Hauptmerkmal gerade das Fehlen der Kaiserkrone ist. Wahrscheinlich spiegelt hier die anachronistische Darstellung des Symbols die konservative politische Haltung der Schule wider, die dem erloschenen Kaiserreich des Agustín de Iturbide zugetan war, oder durch das Zusammenspiel von republikanischem Adler sowie Krone und Zepter wird die 1836 erfolgte Anerkennung der Unabhängigkeit Mexikos durch Spanien gefeiert.

Bibliografía / Literatur

- Hernández Ramírez, María; María Teresa Pavia Miller y Laura García González. *Colección de dechados del Museo Nacional de Historia* (Colección de Catálogos), México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.
- Segura Lacomba, Maravillas. *Bordados Populares Españoles*, Madrid: CSIC, 1929.
- Turok, Marta. "Dechados y textiles mexicanos en museos extranjeros". *México en el mundo de las colecciones de arte*. México Moderno. México: CONACULTA; UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas; Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994, 121-141.
- Woodthorpe Browne, Clare; Jennifer Mary Wearden y Christine Smith. *Samplers from the Victoria and Albert Museum*, Londres: V & A Publications, 1999.

Mtra. Mayela Flores Enríquez
Museo Franz Mayer, México D.F.
mflores@franzmayer.org.mx

*Apokalyptische Immaculata
(Jungfrau von Quito)*

*Inmaculada Apocalíptica
(Virgen de Quito)*



Bernardo de Legarda, 1734, polychrom gefasste Holzskulptur, Retabel des Hochaltars, Kirche San Francisco, Quito, Ecuador. Aus: *Arte Colonial de Ecuador. Siglos XVI-XVII*. Dirección editorial Ricardo Martín. Quito: Salvat Editores Ecuatoriana, 1985, S. 56. Foto: EDISTUDIO.

Bernardo Legarda, 1734, escultura en madera policromada y estofada, Retablo mayor, Iglesia de San Francisco, Quito, Ecuador. De: *Arte Colonial de Ecuador. Siglos XVI-XVII*. Dirección editorial Ricardo Martín. Quito: Salvat Editores Ecuatoriana, 1985, p. 56. Fotografía: EDISTUDIO.

Die hier vorgestellte Skulptur ist ein Erfolgsmodell der sogenannten Schule von Quito, das heißt der Kunst, die hauptsächlich im 17./18. Jahrhundert charakteristisch für die Audienz von Quito war (heutiges Ecuador, S-Kolumbien, N-Peru). Der Maler, Bildhauer und Silberschmied Bernardo Legarda (Ende 17.Jh. - 1773), der neben Manuel Chili der Hauptvertreter der Skulptur des 18. Jahrhunderts in Quito war, hat das Bildnis 1734 für die Kirche des Klosters San Francisco in Quito geschaffen und dabei auf die Beschreibung des apokalyptischen Weibes in der Offenbarung des Johannes zurückgegriffen. Die Mariendarstellung ist durch die Flügel sowie die Mondsichel unter ihren Füßen auf den ersten Blick als solches zu identifizieren, der in der Offenbarung erwähnte siebenköpfige Drache wurde für die skulpturale Ausformulierung auf eine Schlange reduziert.

Während das apokalyptische Weib als Ikonografie der Immaculata in Spanien nur noch selten gewählt wurde, verhalf ihm Legarda in der Audienz von Quito zu einer neuen Ausdrucksstärke. Die Immaculata ist der von den Franziskanern besonders geförderte Marientitel, doch der Künstler hatte auch persönlich einen Bezug zu dieser Andachtsformel, da er Mitglied der Bruderschaft Unserer Frau von der Unbefleckten Empfängnis in Quito war. Legarda kann bei der Bildfindung auf flämische Stiche zurückgegriffen haben, auf die Illustrationen der Traktate zur Verteidigung des Dogmas der Immaculata sowie auf malerische und bildhauerische Vorbilder, die in der Region vorhanden waren und die er in eine neue Bildformel überführte.

Die Figur der Maria ist in einem Moment

La escultura que aquí se presenta se convirtió en el modelo exitoso de la llama Escuela de Quito, es decir del arte que primordialmente en el siglo XVII y XVIII fue característico para la Audiencia de Quito, que comprendía el territorio actual del Ecuador y parte del sur de Colombia y del norte de Perú. El pintor, escultor y orfebre Bernardo Legarda (finales del s. XVII – 1773), quien junto con Manuel Chili fue el mayor representante de la escultura dieciochesca en Quito, creó la imagen en 1734 para la iglesia del convento de San Francisco en Quito, basándose en la descripción de la mujer apocalíptica descrita por san Juan en el Apocalipsis. La imagen mariana se identifica por las alas y la luna bajo sus pies, el dragón de siete cabezas mencionado en la cita bíblica para la representación escultórica fue reducido a una serpiente.

Mientras que en España la iconografía de la mujer apocalíptica sólo en contadas ocasiones seguía siendo una opción para representar la Inmaculada, en la Audiencia de Quito obtuvo una nueva fuerza expresiva, gracias a Legarda. La advocación mariana especialmente promovida por los franciscanos es la Inmaculada, pero el artista tenía también una relación personal con esta devoción, dado que pertenecía a la Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción en Quito. Para la definición de la iconografía Legarda pudo haberse basado en grabados flamencos, en las ilustraciones de tratados en defensa del dogma de la Inmaculada Concepción, así como en modelos pictóricos y escultóricos disponibles en la región, los cuales trajo a una nueva fórmula visual.

La Virgen María está representada en movimiento, levemente inclinada hacia delante y con ligera contorsión en la cintura, ambos

der Bewegung dargestellt, leicht nach vorn geneigt und minimal in der Achse gedreht, die beiden Arme nicht in Gebetshaltung, sondern nach rechts gewandt. In einem starken Kontrapost, der die Körperkonturen unter dem Gewand sichtbar werden lässt, steht sie mit ihrem rechten Fuß auf der Mondsichel und mit dem linken auf der Schlange, als hätte sie gerade den Schritt nach unten getan und das Reptil erreicht, dessen Schwanz noch um die Mondsichel geschlungen ist, als wäre es kurz davor darüber geglitten. Maria fängt seinen Kopf mit einer Kette ein, die von ihrer rechten Hand in einer Diagonale vor dem Körper bis zur Schlange verläuft. Der Mantel der Muttergottes, der die Figur von hinten umfängt und über die rechte Schulter gelegt ist, ist noch in einer schwingenden Bewegung begriffen. Maria nimmt somit eine tanzende Haltung ein, die den Kampf mit dem Untier auf grazile Weise darstellt. Daher ist die Skulptur auch als *Virgen Danzarina* (Tanzende Madonna) bekannt. Dieser Eindruck einer Bewegung nach unten wird durch die Untersicht verstärkt, die der Gläubige vor dem Altar einnimmt.

Die Skulptur besitzt eine starke körperhafte Präsenz, was durch den Mantel mit leichtem Faltenwurf verstärkt wird, der als große Fläche neben dem Körper Marias steht und gleichzeitig die seitliche Vorwärtsneigung der Figur auffängt, so dass die harmonische Komposition gewahrt bleibt. Der Kopf ist leicht geneigt, das Gesicht, das einen weichen gelassenen Ausdruck trägt, weist nach unten, der Blick ist gesenkt, wodurch die Figur ganz auf sich selbst konzentriert ist und nur Kontakt mit dem Betrachter aufnimmt, wenn dieser direkt unter ihr steht.

Das Gesicht besteht aus einer Bleimaske, die

brazos levantados hacia su derecha, sin gesto de oración. Su pierna derecha está apoyada sobre la luna en un pronunciado contraposto, que permite que la silueta del cuerpo se perfila bajo la vestimenta, y con la izquierda pisa la serpiente como si acabara de dar un paso hacia abajo alcanzando al reptil, cuya cola aún está rodeando la media luna como si apenas se hubiera deslizado sobre ésta. La Virgen alcanza la cabeza del animal con una cadena que desde su mano derecha pasa en forma diagonal frente a su cuerpo. El manto de la Virgen María que cubre la figura desde atrás y cuelga de su hombro derecho aún está en movimiento. De esta manera la Virgen tiene actitud de danza, representado con gracia la lucha con el dragón. Por eso la escultura se conoce también bajo la denominación de Virgen Danzarina. La impresión que trasmite la escultura de dar un paso hacia abajo se refuerza con la visión que desde abajo tenían los fieles frente al altar.

La escultura tiene una fuerte presencia corporal, reforzada por el manto de pliegues suaves, que se constituye en superficie amplia al lado del cuerpo equilibrando al mismo tiempo la inclinación de la figura hacia delante y asegurando que se mantenga la composición armónica. La cabeza está levemente inclinada, el rostro con expresión dulce y tranquila está dirigido hacia abajo, igual que la mirada, por lo cual la figura está sumamente ensimismada, que sólo entra en contacto con el espectador al momento que éste se encuentra directamente debajo de ella.

La cara es una mascarilla de plomo aplicada a la cabeza y provista de ojos de vidrio. Se le aplicó una encarnación brillante. El estofado consta de dibujos dorados sobre fondo monocromo. Mientras que la técnica básica del

am Kopf befestigt ist und in die Glasaugen eingefügt sind. Es ist mit einem glänzenden Inkarnat versehen. Die Fassung des Gewandes, in der spanischen Fachterminologie *estofado* genannt (vom französischen Wort *étoffe*: Stoff), basiert auf Goldzeichnung auf monochromem Grund. Während die Technik des *estofado* im Allgemeinen gleich war (eine einheitliche Grundschicht, meist aus Blattgold oder –silber mit verschiedenen darüber liegenden Farbschichten), wurden je nach Zeit, Region und Werkstatt unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt, abhängig davon, welche Art von Stoff nachgeahmt und welche Wirkung dadurch erzielt werden sollte. Hier haben wir es mit einer für das 18. Jahrhundert in Quito typischen Fassung zu tun, bei der Gold nicht als Untergrund dient, der dann durch verschiedene Ritztechniken (*esgrafiado*) zum Vorschein gebracht wird, sondern die Ornamente direkt mit Goldfarbe aufbracht werden. Es war auch üblich als Untergrund eine Schicht aus Blattsilber zu wählen, die dann mit einer dünnen Farblasur bedeckt wurde, was eine metallisch schimmernde Wirkung hervorrief und als *estofado a la chinesca* (Fassung nach chinesischer Art) bezeichnet wurde. Legarda hat diese Art von Polychromie in anderen Arbeiten, wie zum Beispiel der 1762 erfolgten Neufassung der von Pater Carlos hergestellten Skulptur des Hl. Lukas in der Cantuña Kapelle der Kirche San Francisco, zur Meisterschaft gebracht. Im Fall der Immaculata wurde mit Ornamenten sparsam umgegangen. Rote, blaue und goldene Blumen mit Ranken sind auf der Tunika auf weißem Grund locker gestreut, während der himmelblaue Mantel goldene Sterne und eine ebenso goldene Borte aus stilisierten Ranken und Blumenmotiven trägt. Nach oben wird die Tunika durch einen breiten

estofado generalmente era la misma (una capa base, muchas veces de hoja de oro o plata, con diferente capas pictóricas encima), los acentos fueron distintos según la época, la región y el taller, dependiendo el tipo de tela que se pretendía imitar y cuáles efectos se querían provocar. Aquí se trata de un estofado típico del siglo XVIII quiteño, donde el oro no servía de fondo para ser sacado a la luz a través de las técnicas de esgrafiado, sino que los ornamentos se aplicaron directamente con color dorado. También era frecuente que se escogiera como fondo la hoja de plata cubierta por una corladura, es decir, una delgada capa de pintura traslúcida, dando así un efecto metálico, lo cual se denominaba estofado a la chinesca. Legarda manejó este tipo de estofado con maestría en otros trabajos, por ejemplo en la renovación que hizo en 1762 de la escultura de San Lucas que el Padre Carlos había hecho para la Capilla de Cantuña del convento de San Francisco. En el caso de la Inmaculada los ornamentos se economizaron. Flores rojas, azules y doradas con zarcillos se dispersaron en el blanco de la túnica, mientras que el manto celeste porta estrellas doradas y una cenefa dorada hecha de flores y zarcillos estilizados. La túnica es adornada en la parte alta por una franja ancha de ornamentos florales sobre fondo dorado, lo cual contribuye a la elegancia de la imagen.

La figura mariana porta una aureola ricamente adornada de ornamentos delicados y rayos anchos, uniendo la corona de estrellas y los rayos de sol mencionados en el Apocalipsis en una sola joya para la cabeza. Las alas plateadas así como la gran cadena plateada con piedras, con la cual doma a la serpiente completan el rico ajuar. La fotografía da la impresión que incluso la escultura vestía arretes.

Streifen mit Blumenornamenten auf Goldgrund abgeschlossen, was zur Eleganz der Figur beiträgt.

Die Marienfigur trägt einen reich verzierten Nimbus aus filigranen Ornamenten und breiten Strahlen, der die im Text der Offenbarung genannte Sternenkronen und die Strahlen der Sonne in einen einzigen Kopfschmuck überführt. Die silbernen Flügel und die große Silberkette mit Steinbesatz, mit der Maria die Schlange bändigt, vervollständigen die kostbare Ausstattung. Die Abbildung erweckt den Anschein, als hätte die Skulptur auch Ohrringe getragen.

Bernardo Legada betrieb eine große Werkstatt mit vielen Aufträgen, jedoch ist die Immaculata einer seiner seltenen Figuren, die signiert sind. Und zwar auf den abnehmbaren Händen, dies eröffnete theoretisch auch die Möglichkeit, deren Position zu verändern. Nur wer die Hände entfernt, kann die Inschrift lesen, sie ist also nicht dazu gedacht, für alle sichtbar das Verhältnis Autor-Werk herzustellen. Auf dem Stift der linken Hand ist der Name des Künstlers angebracht, Bernardo Legada, und auf der rechten steht das Datum ihrer Fertigstellung: der 7. Dezember des Jahres 1734.

Die Skulptur befindet sich in der mit Spiegeln ausgekleideten Hauptnische im Retabel des Hochaltars, der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts von der Werkstatt des Silberschmiedes Vicente López de Solís hergestellt wurde. Sie blickte also von weit oben auf die Gläubigen herab und ist auch heute nur selten in Nahaufnahmen zu sehen. Ganz im Gegensatz zu ihren zahlreichen Repliken, die im ganzen Vizekönigreich Neu-Granada Verbreitung fanden. Somit kann die Immaculata

Bernardo Legada tuvo un gran taller y muchos contratos, sin embargo, la Inmaculada es una de sus pocas esculturas firmadas. La inscripción se encuentra en las manos que se pueden quitar, lo cual teóricamente daba la posibilidad de modificar su posición. Sólo quien quitaba las manos podía leer la inscripción, entonces no estaba pensada para se pudiera deducir de ella la relación obra-autor. En el gozne de la mano izquierda se encuentra el nombre del artista, “Bernardo Legada” y en el de la mano derecha las palabras “se acabó en 7 de diciembre del año de [1]734”

La escultura está puesta en el nicho central, tapizado de espejos, del retablo mayor de la iglesia, construido en el último tercio del siglo XVIII por el taller del orfebre Vicente López de Solís. Entonces miraba desde la altura a los fieles y hasta ahora muy pocas veces se le puede ver en acercamientos fotográficos. Muy al contrario de sus múltiples réplicas que se difundieron ampliamente por todo el virreinato de la Nueva Granada. Por tanto la Inmaculada de Legada es emblemática para el arte de la Audiencia de Quito. Desde el siglo XVIII se elaboraban versiones en diferentes tamaños y materiales, tanto por el mismo Bernardo Legada y su taller como por otros escultores. Numerosas imágenes se conservan en los conventos y las iglesias de Quito, así como en el restante territorio de la antigua Audiencia de Quito, sobre todo en Popayán y en el Museo de Arte Colonial de Bogotá (Colombia). La postura, los colores y las alas constituyen la esencia de la fórmula visual, la cadena pudo ser reemplazada por una lanza o la aureola por una corona. Existen ejemplos de que la iconografía se complementó por un globo terráqueo, que no formaba parte de la imagen original, así mismo

von Legarda als emblematisch für die Kunst der Audiencia von Quito gelten. Versionen in unterschiedlichen Größen und Materialien wurden seit dem 18. Jahrhundert hergestellt, sowohl von Legarda und seiner Werkstatt selbst als auch von anderen Bildhauern. In den Klöstern und Kirchen Quitos haben sich zahlreiche Bildwerke erhalten sowie im restlichen Gebiet der ehemaligen Audiencia von Quito, vor allem in Popayán und im Kolonialmuseum von Bogotá (Kolumbien). Die Haltung, die farbliche Gestaltung und die Flügel gehören zur Essenz der Bildformel, die Kette konnte durch eine Lanze ersetzt werden oder der Nimbus durch eine Krone. Es gibt Beispiele dafür, dass die Ikonografie durch eine Weltkugel vervollständigt wurde, die in der Vorbildskulptur nicht vorhanden ist und es war durchaus übliche Praxis, die Skulptur ohne ihre Attribute zu versenden, welche dann von lokalen Künstlern hergestellt wurden. Die weite Verbreitung der Bildformel spricht für den Erfolg dieser Ikonografie und einen regen Handel, der bestätigt, dass die Kunstproduktion mit Quito als Zentrum im 18. Jahrhundert einen künstlerischen Ausdruck mit Wiedererkennungswert besaß. Die qualitativ hochwertigen Werke wurden zu erschwinglichen Preisen an die Pazifikküste und bis in die Karibik verkauft.

no era raro que las esculturas se enviaran sin atributos, los cuales fueron realizados por artistas locales. La amplia difusión de este tipo de imagen habla del éxito de su iconografía y de un comercio activo, confirmando que la producción artística de Quito y sus alrededores poseía en el siglo XVIII una expresión artística con rasgos característicos. Estas obras de buena calidad se distribuían a precios accesibles en la costa del pacífico hasta el Caribe.



Bernardo Legarda, Inmaculada Apocalíptica (Virgen de Quito), imagen en madera policromada, estofado fondo de oro, 1734, Iglesia de San Francisco. Detalle manos inscripción: (izq.) "Bernardo Legarda", (der.) "Se acabó en 7 de diciembre de año de 1734". Las dos fotografías fueron publicadas en: 1. *América y España en la escultura colonial quiteña*. Autora: Ximena Escudero Albornoz de Terán. Edición Banco de los Andes, 1992.- 2. *Escultura colonial quiteña, arte y oficio*. Autora: Ximena Escudero Albornoz. Edición y diseño: Trama, 2007. Fotógrafo: Christoph Hirtz, 1992. Quito, Ecuador.

Bernardo Legarda, Apokalyptische Immaculata (Die Jungfrau von Quito), polychrom gefasste Holzskulptur mit Goldgrund, 1734, Kirche San Francisco. Detail der Hände mit Inschrift: (links) "Bernardo Legarda", (rechts) "Se acabó en 7 de diciembre de año de 1734". Beide Fotografien wurden publiziert in: 1. *América y España en la escultura colonial quiteña*. Autorin: Ximena Escudero Albornoz de Terán. Edición Banco de los Andes, 1992.- 2. *Escultura colonial quiteña, arte y oficio*. Autorin: Ximena Escudero Albornoz. Edición y diseño: Trama, 2007. Fotograf: Christoph Hirtz, 1992. Quito, Ecuador.

Literatur / Bibliografía

Acosta Luna, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Ars Iberica et Americana 14. Madrid: Iberoamericana 2011.

Escudero Albornoz, Ximena. *Escultura colonial quiteña, arte y oficio*. Quito: Trama, 2007.

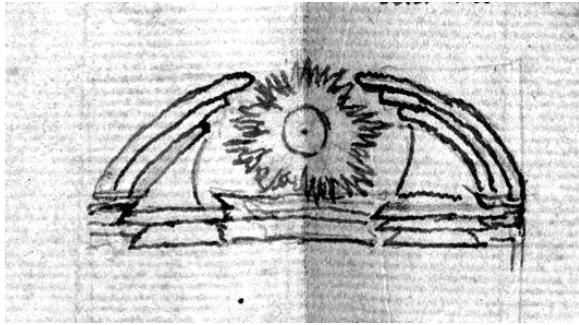
Dra. Franziska Neff

Institut für Europäische Kunstgeschichte

Universität Heidelberg, Deutschland

franziska.neff@zegk.uni-heidelberg.de

Descripción para un retablo novohispano pintado sobre tela



Al mencionar la palabra “retablo” se piensa de inmediato en aquellos de madera dorada. Ciertamente, eso aplica a la gran mayoría de los retablos de la Nueva España, sin embargo, aún subsisten aquellos contruidos parcial o totalmente con piedra o alabastro. Además, se realizaron retablos pintados, los cuales han sido poco estudiados. La gran mayoría de ellos fue ejecutada sobre lienzo –algunos por los pinceles prestigiados de Juan Correa o Antonio de Torres– aunque también se conservan retablos pintados en los muros de algunos templos. A diferencia de los retablos tallados, sobre los que se han dado a conocer numerosos contratos, los hallazgos documentales acerca de retablos pintados han sido particularmente escasos. Entre ellos, debemos destacar las investigaciones de Clara Bargellini, quien ha señalado que en inventarios de misiones del norte de la Nueva España, al retablo pintado se le llama “de perspectiva” (Bargellini 2011, 21-23). A razón del material usado, el costo de este tipo de retablo debió ser muy inferior al de los de madera dorada, por lo cual, al no haber suficientes recursos

Beschreibung für ein auf Leinwand gemaltes Retabel (Neuspanien)

Wenn von Retabel gesprochen wird, denkt man sofort an ein vergoldete Holzretabel. Tatsächlich trifft das auch auf den Großteil der Retabel Neuspaniens zu, aber es haben sich auch solche erhalten, die teilweise oder ganz aus Stein oder Alabaster gefertigt wurden. Außerdem gab es auch gemalte Retabel, die jedoch kaum untersucht sind. Die Mehrzahl wurde auf Leinwand ausgeführt – einige tragen den berühmten Pinselstrich eines Juan Correa oder Antonio de Torres – ,obwohl auch in einigen Kirchen Retabel erhalten sind, die direkt auf die Wand gemalt wurden. Im Unterschied zu geschnitzten Retabeln, von denen zahlreiche Veträge bekannt sind, sind die Quellenfunde zu gemalten Retabeln bis jetzt sehr spärlich ausgefallen. Hier sind die Untersuchungen von Clara Bargellini zu nennen, die darauf hingewiesen hat, dass in den Inventaren der Missionen im Norden Neuspaniens gemalte Retabel als „Perspektiven“ bezeichnet werden (Bargellini 2011, 21-23). Aufgrund des verwendeten Materials müssen die Kosten eines solchen Retabels viel geringer gewesen sein als die eines Exemplars aus vergoldetem Holz, weshalb vielfach auf diese Variante zurückgegriffen wurde, wenn nicht genug finanzielle Mittel zur Verfügung standen.

Im Generalarchiv der Nation in Mexiko-Stadt findet sich in einer der Schachteln des Archivbestandes, der mit „Indiferente Virreinal“ übertitelt ist (Vizekönigreich: Varia) eine Akte, die ein rechteckiges Folio mit Wasserzeichen

económicos se optó en muchos casos por esta variante. En el Archivo General de la Nación (México D.F.), en una de las cajas del fondo documental “Indiferente Virreinal”, se conserva un expediente integrado por una foja con marca de agua y en formato apaisado, en la cual se precisan las características para realizar un “colateral de tela de pintura fina”, una obra de gran calidad que enaltecería el culto dentro del templo, dado que se pide que sea realizada por un artista de renombre. El retablo debería ser enviado a un poblado alejado de los grandes centros urbanos del virreinato, pues aunque nunca se menciona a qué población, se dice que la obra era para una iglesia de indios donde no había gente capaz de remendar lo que hiciera falta. Es muy probable que el destinatario del documento viviera en la Ciudad de México, el gran centro pictórico de la Nueva España. Aunque el documento no está fechado, se deduce que fue escrito después de 1806, año mencionado de la llegada del tabernáculo.

El escrito está acompañado por un dibujo, donde mediante anotaciones sucintas se indican las medidas tanto del retablo como de sus nichos, esculturas y puertas, todos los elementos señalados con letras. Con la A y la B se indica que debería tener dos puertas, una que daba acceso a la sacristía y otra fingida para “la buena armonía” de la obra. Al parecer el retablo debería ser colocado en el presbiterio, es decir, debió haber sido el mayor. Las letras C y D en los extremos señalan el ancho del retablo.

De acuerdo al expediente, en el poblado ya se contaba con un tabernáculo, el altar, gradería, y la imagen principal: una escultura de la Inmaculada Concepción. En otras palabras, en ese retablo no todo era simulado: había un grupo de objetos reales que se habrían de integrar, en el

enthält, auf dem die Einzelheiten zur Herstellung eines „fein gemalten Leinwandretabels“ vermerkt sind. Dieses Werk würde von hoher Qualität sein und den Kult in der Kirche bereichern, da verlangt wird, dass es von einem berühmten Künstler auszuführen sei. Das Retabel sollte in einen abgelegenen Ort gesandt werden, weit entfernt von den großen städtischen Zentren des Vizekönigreiches, denn obwohl nie der Name der Ortschaft genannt wird, heißt es, dass das Werk für eine Kirche der Indios bestimmt sei und es niemanden vor Ort gäbe, der nötige Ausbesserungen durchführen könne. Es ist äußerst wahrscheinlich, dass der Empfänger des Dokumentes in Mexiko-Stadt lebte, dem großen Malereizentrum Neuspaniens. Obwohl das Dokument kein Datum trägt, so läßt sich doch darauf schließen, dass es nach 1806 geschrieben wurde, weil dies als Datum für die Ankunft des Tabernakels genannt wird.

Dem Text ist eine Zeichnung beigelegt, auf der durch kurze Anmerkungen die Maße des Retabels sowie seiner Nischen, Skulpturen und Türen vermerkt wurden, alles durch Buchstaben gekennzeichnet. A und B bezeichnen zwei Türen, eine als Eingang zur Sakristei und die andere nur vorgetäuscht wegen einer „guten Harmonie“. Scheinbar sollte also das Retabel im Presbyterium angebracht werden, es muß also das des Hochaltars gewesen sein. Die Buchstaben C und D markieren die Retabelbreite.

Im Dokument wird darauf hingewiesen, dass schon ein Tabernakel, ein Altar, Stufen und das Titelbildnis vor Ort waren: eine Skulptur der Immaculata. Anders ausgedrückt, nicht alles an diesem Retabel war vorgetäuscht: es gab eine Gruppe von wirklichen Objekten, die integriert werden mußten, im Schema wird gezeigt an welcher Stelle. Der Altar gehörte natürlich unten

esquema se indica dónde. El altar, obviamente, en la parte baja, al centro. El tabernáculo fue dibujado arriba del altar, y destaca por su gran tamaño, por lo cual es posible que debería ser usado para la exposición del Santísimo Sacramento.

Algunos retablos pintados que subsisten fueron realizados para enmarcar a esculturas que se encuentran en un nicho central, como el de la Virgen de la Soledad de la iglesia conventual de San Juan Bautista en Tlayacapan, Morelos. En el caso del documento que estamos analizando, el retablo debería tener incluso tres nichos. El central, a mayor altura, alojaría a la Purísima, en tanto que en los nichos laterales se colocarían esculturas de San Buenaventura y San Antonio de Padua que deberían ser enviadas "de los más selecto y con todas sus divisas". Para proteger la Inmaculada del polvo se debería cubrir "en lugar de vidriera con un primoroso lienzo de la misma Virgen Purísima". La mención de una pintura que protegía y a la vez ocultaba la escultura hace recordar que durante el virreinato, las imágenes que gozaban de mayor culto estaban veladas por cortinajes. En ocasiones, estaban cubiertas por réplicas. Por ejemplo, un inventario de 1813 del ajuar litúrgico del santuario mariano del Tepeyac, señalaba que una de las cortinas que se utilizaban para mantener oculta a la Virgen "estaba bordada con una imagen guadalupana, sustituta de la original" (Cuadriello 2001, 90).

La letra E está escrita precisamente sobre el contorno de ese nicho para señalar que al lado de él se debería colocar una puerta, para que los sacristanes pudieran encender velas y realizar otros quehaceres. Arriba del nicho de la Inmaculada se debería pintar a la Santísima Trinidad, y a los lados se plasmarían los emblemas franciscanos de los brazos de Cristo y

in die Mitte. Der Tabernakel ist über dem Altar eingezeichnet und sticht durch seine Größe hervor, weshalb er möglicherweise für die Aussetzung des Allerheiligsten bestimmt war.

Einige erhaltene gemalte Retabel wurden hergestellt, um den Rahmen für eine Skulptur in einer zentralen Nische zu bilden, wie zum Beispiel derjenige der Einsamkeitsmadonna in der Klosterkirche San Juan Bautista in Tlayacapan im Bundesstaat Morelos. Im Fall des hier vorliegenden Dokumentes sollte das Retabel sogar drei Nischen besitzen. Diejenige im Zentrum, am höchsten gelegen, würde die Inmaculata aufnehmen, während in den seitlichen Nischen Skulpturen des Hl. Bonaventura und des Hl. Antonius von Padua aufgestellt würden, die „auf das erlesenste [hergestellt] und mit allem Zubehör“ mitgeschickt werden sollten. Um die Inmaculata vor Staub zu schützen, sollte die Nische „statt mit einem Glas mit einem herausragenden Gemälde der selben Jungfrau“ verschlossen werden. Die Erwähnung eines Gemäldes, das die Skulptur sowohl schützte als auch verdeckte, erinnert an den im Vizekönigreich üblichen Brauch, die am meisten verehrten Bildnisse hinter Vorhängen zu verbergen. Manchmal waren sie auch durch Repliken verdeckt. In einem Inventar aus dem Jahr 1813, zum Beispiel, das die liturgische Ausstattung des Marienheiligums der Jungfrau von Guadalupe auf dem Tepeyac auflistet, ist notiert, dass eine der Vorhänge, die dazu dienen das Marienbildnis zu verdecken, „mit einem Bild der Guadalupe bestickt war, als Ersatz für das Original“ (Cuadriello 2001, 90).

Der Buchstabe E steht exakt über dem Umriß dieser Nische um anzuzeigen, dass daneben eine Tür angebracht werden sollte, damit die Küster

San Francisco de Asís, así como las cinco llagas. Además en los espacios vacíos representaciones de la letanía lauretana. Esta iconografía es un indicio que la población se hallaba bajo la vigilancia espiritual de los franciscanos. Tal vez, se trataba de una de las misiones franciscanas del norte de la Nueva España.

Kerzen anzünden und andere Tätigkeiten verrichten könnten. Über der Nische der Immaculata sollte die Dreifaltigkeit abgebildet werden und an den Seiten die franziskanischen Wappen, zum einen die gekreuzten Arme von Christus und dem Hl. Franz von Assisi und zum anderen die fünf Wundmale. Außerdem sollten die freien Flächen mit Darstellungen aus der Lauretanischen Litanei gefüllt werden. Diese Ikonografie ist ein Hinweis darauf, dass die Bevölkerung sich unter der spirituellen Obhut der Franziskaner befand. Vielleicht handelte es sich um eine der franziskanischen Missionen im Norden Neuspaniens.

Transcripción / Transcription

(Ortografía y puntuación modificada / Rechtschreibung und Zeichensetzung angepaßt)

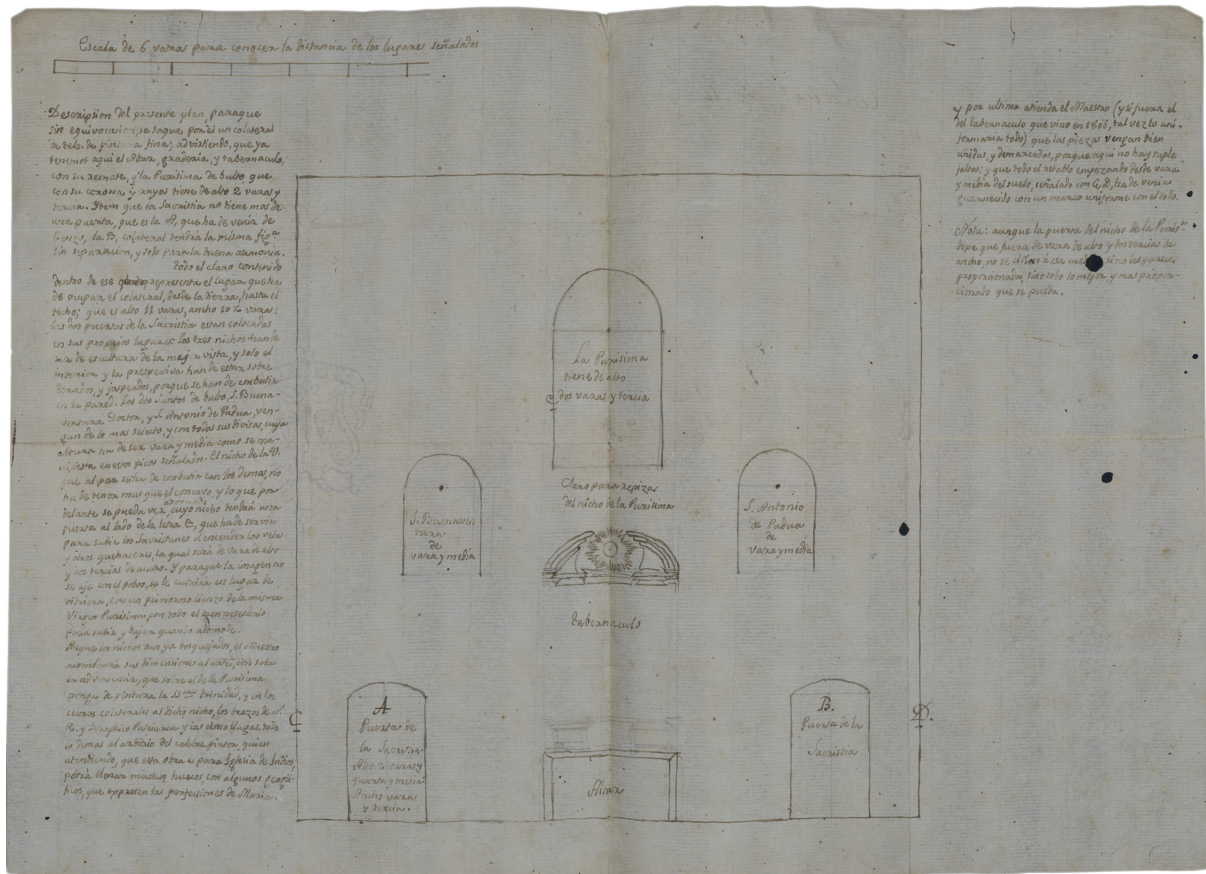
Descripción del presente plan para que sin equivocación se saque por él un colateral de tela de pintura fina; advirtiéndole que ya tenemos aquí el altar, gradería y tabernáculo, con su remate y la Purísima de bulto, que con su corona y rayos tiene de alto 2 varas y tercia. Ytem que la sacristía no tiene más de una puerta, que es la A, que ha de venir de lienzo; la B colateral tendrá la misma figura sin separación, y sólo para la buena armonía.

Todo el claro contenido dentro de ese cuadro, representa el lugar que ha de ocupar el colateral, desde la tierra hasta el techo; que es alto 11 varas, ancho 10½ varas; las dos puertas de la sacristía están colocadas en sus propios lugares; los tres nichos han de ser de escultura de la mejor vista, y sólo el interior y la perspectiva han de estar sobredorados y jaspeados, porque se han de embutir en la pared. Los dos santos de bulto, San Buenaventura doctor y San Antonio de Padua, vengan de los más selecto y con todas sus divisas, cuya altura ha de ser de vara y media como se manifiesta en estos picos señalados. El nicho de la Virgen que al par se ha embutir con los demás no ha de tener más que el cóncavo y lo que por delante se puede ver [entre líneas: adornado], cuyo nicho tendrá una puerta al lado de la letra E, que ha de servir para subir a los sacristanes a encender las velas y otros quehaceres, la cual será de vara de alto y dos tercias de ancho. Y para que la imagen no se aje con el polvo, se le cubrirá en lugar de vidriera con un primoroso lienzo de la misma Virgen Purísima, con todo el tren necesario para subir y bajar cuando acomode.

Aunque los nichos van ya bosquejados, el maestro acomodará su dimensiones al arte, con sola la advertencia que sobre el de la Purísima ponga de pintura la Santísima Trinidad, y en los claros colaterales al dicho nicho, los brazos de Nuestro Redentor y Seráfico Patriarca y las cinco llagas, todo lo demás al arbitrio del célebre pintor, quien atendiendo que esta obra es para iglesia de indios, podrá llenar muchos huecos con algunos jeroglíficos que expresen las perfecciones de María.

Y por la última atiende el maestro (y si fuera el del tabernáculo que vino en 1806, tal vez lo uniformaría todo) que las piezas vengan bien unidas y demarcadas, porque aquí no hay suple faltas, y que todo el retablo empezando desde vara y media del suelo, señalado con C, D, ha de venir guarnecido con un marco uniforme con el todo.

Nota: aunque la puerta del nicho de la Purísima dije que fuera de vara de alto y dos tercias de ancho, no se ciñan a esta medida sino les parece proporcionada, sino todo lo mejor y más proporcionado que se pueda.



Archivo General de la Nación (México)
Indiferente virreinal, Cajas 1000-1999,
Caja 1097, Expediente 024.

Bibliografía / Literatur

Bargellini, Clara. *Marcos de veneración: los retablos virreinales de Chihuahua*. Fotografías de Libertad Villarreal. México: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2011.

Cuadriello, Jaime. "El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, esencia y materia". *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

Mtro. Guillermo Arce Valdez
Doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
gmo.arce@gmail.com

uuus Miradas Miradas
Miradas Miradas Miradas
das Miradas Miradas
Miradas Miradas
las Miradas Miradas
radas Miradas Miradas
as Miradas Miradas
iradas Miradas Miradas
s Miradas Miradas
iradas Miradas Miradas