

no. 03
2016

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica
Journal for the Arts and Culture of the Américas and the Iberian peninsula

Eliradas



Redaktion / Comité editorial

Dra. Franziska Neff

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Oaxaca, México

Dr. Miriam Oesterreich

*Heidelberg Center for Transcultural Studies, Universität Heidelberg / Mode & Ästhetik,
Technische Universität Darmstadt, Deutschland*

Prof. Dr. Matthias Untermann

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, Cdmx, México

Dr. Pablo Amador Marrero

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Cdmx, México

Impressum

Miradas

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica
Journal for the Arts and Culture of the Americas and the Iberian Peninsula

Bd. 3 (2016)

eISSN: 2363-8087

Lizenz: CC BY NC ND

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

Umschlagbild: *Kirche Santa María Tiltepec*, Oaxaca, Mexiko. Foto: Franziska Neff, 2019.

Satz: Israel Gutiérrez Barrios

Universität Heidelberg, Institut für Europäische Kunstgeschichte/ZEGK

Iberische und Ibero-amerikanische Kunstgeschichte

Seminarstr. 4, 69117 Heidelberg, www.iek.uni-hd.de/ibero

Hauptkontakt: Dra. 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**
Fachinformationsdienst Kunst

Inhaltsverzeichnis / Índice / Sumário / Table of Contents

Editorial

Artikel / Artículos / Arregos / Articles

- “La Vida en México” de madame Calderón de la Barca como fuente de la carrocería en la primera mitad del siglo XIX • *Álvaro Recio Mir* 03-19
- Zusammenfassung: „La vida en México” von Madame Calderón de la Barca als Quelle zum Kutschenwesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts • *Álvaro Recio Mir* 20-28
- Falso despiece en la arquitectura almohade en Portugal. Primeros aportes desde la materialidad y las fuentes • *Dolores Villalba Sola* 29-45
- Zusammenfassung: Schein-Mauerverbände in der almohadischen Architektur in Portugal. Erste Beiträge auf der Grundlage von Materialität und Quellen • *Dolores Villalba Sola* 46-55
- Ana Heylan: la primera burilista de ascendencia flamenca nacida en Andalucía • *Ana María Pérez Galdeano* 56-73
- Zusammenfassung: Ana Heylan – die erste in Andalusien geborene Kupferstecherin flämischer Abstammung • *Ana María Pérez Galdeano* 74-80

Kunstwerke fürs Gedächtnis / Obras dignas de recordar Obras dignas de lembrança / Artworks recalled

- Geburt und Namensgebung des Johannes d.T. / Tabla del Retablo de San Juan • *Melanie Kraft* 81-85
- Majestad Batlló / Majestad Batlló • *Iñigo Salto Santamaría* 86-90
- Mädchen / Muchacha • *Agnes Sawyer* 91-94

Quellen / Fuentes / Fontes / Documents

- El juramento de la Constitución Española de 1812 en Sibayo y Tuti (Valle del Colca) Arequipa, Perú • *Cristina María Moreno Fercández y Renato Alonso Ampuero Rodríguez* 95-98

Rezensionen / Reseñas / Recensões / Reviews

- Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500) • *Matthias Untermann* 99-102

Ich freue mich, hiermit nach langer Pause endlich die dritte Ausgabe von *Miradas* vorstellen zu können. Gleich der Tür auf dem Titelbild, die dazu einlädt geöffnet zu werden, will sie wieder anregen, sich mit der Kunst der Américas und der iberischen Halbinsel auseinander zu setzen.

Seit der letzten Ausgabe 2015 hat es einige Änderungen gegeben. Inzwischen bin ich in Mexiko am Instituto de Investigaciones Estéticas der UNAM tätig und Miriam Oesterreich (Universität Heidelberg/TU Darmstadt) konnte als zweite Hauptherausgeberin für die Redaktion gewonnen werden. Ab Ausgabe 4 werden wir also ganz im Sinne des Konzepts der Zeitschrift ein Herausgeberinnen-Duo auf zwei Kontinenten sein. Diese personelle Erweiterung und die Wiederaufnahme der Zeitschrift haben wir für einige Neuerungen genutzt. Zum einen präsentieren sich Internetauftritt und Deckblatt von *Miradas* grafisch neu. Zum anderen haben wir viel über Konzept, Ausrichtung und Ziele der Zeitschrift debattiert, um die Terminologien, mit denen wir arbeiten, zu schärfen, weshalb sich u. a. die Untertitel geändert haben. Hierzu dann aber mehr im Editorial von Ausgabe 4.

Das vorliegende Heft vereint Beiträge unterschiedlicher Thematik, die 2015 und 2016 eingereicht wurden. Die Artikel zu Themen des 12. bis 19. Jahrhunderts nehmen mit Kutschen in Mexiko, vorgetäuschten almohadischen Mauerverbänden und einer andalusischen Kupferstecherin wenig bearbeitete Kunstgattungen und -aspekte in den Blick. Kunstwerke fürs Gedächtnis erlauben einen Einblick in Details einer katalonischen Monumentalskulptur des 12. Jahrhunderts sowie einer flämischen Malerei am Hof von Isabella I. von Kastilien. Zudem haben wir für diese Rubrik die digitalen Möglichkeiten genutzt und erstmals per Link ein Videokunstwerk eingebunden, das die Situation kolumbianischer Hausangestellter thematisiert. Ein Quellenbeitrag zu einem Verfassungsschwur in den peruanischen Anden und die Rezension eines Tagungsbandes zur mittelalterlichen Kunst in den Königreichen León und Kastilien vervollständigen die Ausgabe.

Herzlichen Dank an alle, die zum Gelingen beigetragen haben.

Ich wünsche eine anregende Lektüre!

Me alegra poder presentar aquí, después de una larga pausa, el tercer número de *Miradas*. De la misma manera que la puerta de la portada invita a abrirse, este ejemplar busca nuevamente adentrarse en el arte de las Américas y de la península ibérica.

Desde la última emisión en el 2015 ha habido varios cambios significativos. Ahora trabajo en México en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y Miriam Oesterreich de la Universidad de Heidelberg y la Universidad Técnica de Darmstadt se ha sumado como segunda editora principal del comité editorial. De esta manera a partir del número 4 seremos un dúo de editoras localizadas en dos continentes, en concordancia con el concepto de la revista. Hemos aprovechado el aumento de personal y la reanudación de la revista para realizar algunas adecuaciones. Por una parte, la página y la portada de la revista se presentan con nuevo diseño, y por la otra, hemos discutido ampliamente el concepto, la dirección y los objetivos de la revista para afinar las terminologías con las que estamos trabajando, por lo cual, hemos modificado entre otros aspectos los subtítulos. Sobre esto profundizaremos en la editorial del número 4.

La presente emisión reúne participaciones de diversa índole recibidos entre el 2015 y 2016. Los artículos acerca de temáticas de los siglos XII al XIX se enfocan en carruajes en México, simulación de muros en la arquitectura militar almohade y una burilista andaluza, y con ello abordan géneros y aspectos poco investigados del arte. El apartado Obras dignas de recordar permiten asomarse a detalles de una escultura catalana monumental del siglo XII y una pintura flamenca de la corte de Isabel I de Castilla. Además, para este rubro aprovechamos las posibilidades digitales, integrando por primera vez la liga a una obra artística en formato de video, la cual presenta la situación de las empleadas domésticas en Colombia. Una fuente documental acerca de un juramento de la Constitución en los Andes peruanos y la reseña de una memoria de un coloquio sobre arte medieval en León y Castilla cierran el número.

Muchísimas gracias a todos los que colaboraron en su elaboración.

¡Que disfruten la lectura!

Franziska Neff

*“La Vida en México” de madame Calderón
de la Barca como fuente de la carrocería
en la primera mitad del siglo XIX*

Álvaro Recio Mir

Abstract: “La vida en México” de madame Calderón de la Barca es, sin duda, una de las mejores fuentes para conocer el país durante la primera mitad del siglo XIX. En esta ocasión la emplearemos para estudiar su carrocería desde una perspectiva histórico-artística del final del virreinato al comienzo del México independiente, cuando se pasó de la influencia de los coches barrocos de tradición francesa a los ingleses neoclásicos. Las referencias al respecto en el libro son tantas que cabe articularlas en cuatro apartados: tipos, procedencia y número de carruajes; tiros, arneses y servidores de los mismos; usos, abusos y peligros de los coches y, por último, su vinculación a la fiesta, enorme trascendencia social y repercusiones artísticas, sociales, urbanísticas y arquitectónicas que tuvieron.

Palabras clave: coche, México, primera mitad del siglo XIX, La vida en México, madame Calderón de la Barca

En la abundante literatura que produjeron los viajeros que llegaron al México decimonónico es difícil encontrar una obra más expresiva que *La vida en México* durante una residencia de dos años en ese país, de Frances Erskine Inglis, más conocida como madame Calderón de la Barca. A tal literatura cabría sumar el gran número de pintores, grabadores y fotógrafos que visitaron el país en dicho siglo y que dejaron cuantiosas obras que ilustran las palabras de los escritores, en concreto y en esta ocasión, las de nuestra referida protagonista (Diener 1996 y Aguilar Ochoa 2006).

I. La autora, su obra y su significación carrocera

Nacida en Edimburgo en 1804, Frances Erskine Inglis se estableció en Boston con su madre y hermanas al morir su padre en 1830. Allí abrieron una escuela para señoritas y gracias a su sólida formación entabló importantes relaciones sociales y culturales, como con el historiador William Prescott. Éste le presentó al diplomático español Ángel Calderón de la Barca, con el que pronto se casaría y que en 1839 fue nombrado primer embajador de España en México. Desde Nueva York partieron a su nuevo destino, en el que estuvieron desde fines de 1839 a la primavera de 1842. Fanny, como era conocida en la intimidad, mandó numerosas cartas desde México a su familia, que junto a todos sus papeles se conservan actualmente en la Houghton Library de Harvard (Harvard University, Houghton Library, MS Eng 1763). Sus misivas, tras una selección, fueron publicadas en Nueva York y Londres en 1843, bajo el

auspicio de Prescott y firmadas por “Mme. C. de la B”. Luego, don Ángel fue embajador en Washington y más tarde volvieron a España al ser nombrado ministro de Estado. Los avatares políticos también les llevaron al exilio en Francia, desde donde regresaron a España, quedando viuda nuestra protagonista poco después y retirándose a un convento cerca de Biarritz. No obstante, Isabel II la llamó a Madrid para que se ocupara de la educación de la infanta Isabel Francisca, en agradecimiento de lo cual Alfonso XII la creó marquesa de Calderón de la Barca en 1876. El resto de su vida lo consagró a la infanta, muriendo en 1882 en el palacio Real de Madrid (Teixidor 1984 y Sarabia Viejo 2003).

La vida en México es popularísima en el país azteca y apenas conocida en España, aunque ha sido traducida de nuevo en 2007, edición que citaremos en adelante (Erskine Inglis 2007). El olvido de su autora ha llevado a que aún no se haya traducido al castellano su otra gran obra, *The attaché in Madrid*, verdadera radiografía de la España de 1856 (Erskine Inglis 1856, Don Ramiro 1904 y Wietelmann Bauer 2011). *La vida en México* enlaza con el *Ensayo* de Humboldt, cuya visita a Nueva España sólo se produjo un tercio de siglo antes que la de nuestra protagonista, la cual cita con frecuencia al gran sabio alemán. Ello y la cultura de su autora hace que el tono costumbrista y frívolo que *La vida en México* puede tener en una primera lectura apresurada no sea incompatible con el carácter agudo, ilustrado y perspicaz de la obra. Realmente, madame Calderón de la Barca gozó de una posición e información privilegiadas para conocer México, ya que se relacionó con la mejor sociedad y fue testigo de los avatares políticos de la joven república, sin olvidarse de las clases populares. No es de extrañar, por ello, el reconocimiento de la obra en México, hasta el punto que Toussaint dijo de ella: “ningún viajero en ningún tiempo ha hecho una descripción más detallada y más sugestiva de nuestro país” (citado en Teixidor 1984, XIV). De igual modo, Teixidor señaló categóricamente que es el “mejor libro que jamás haya escrito sobre México un extranjero” (Teixidor 1984, XXII).

El tono descriptivo del libro brinda muchos aspectos de la vida mexicana dignos de análisis (Sarabia Viejo 2003). Cabría decir de él lo mismo que su autora de México: “no hay nada anodino, todo es a gran escala y muy pintoresco” (Carta XXX, 293), a lo que añade: “hay algo que todos los que viajen a México deberían tener en cuenta: no existe un solo ser humano ni un objeto que no sea un cuadro en sí mismo, o que no constituya un tema sobre el que escribir, todo es pintoresco” (Carta V, 62). De todo ello nos fijaremos en esta ocasión en los coches, constantemente referidos en la obra. Pero además de por su número, son interesantes sus alusiones por ocuparse del pasado. Así, aunque los hechos relatados se fechen entre el 29 de octubre de 1839 y el 28 de abril de 1842, sus apreciaciones van más allá y la nostalgia que el libro rezuma permite hacer una reconstrucción de la carrocería mexicana desde el final del virreinato, siendo ésta una de las grandes virtudes de la obra (fig. 1). Esta nostalgia la muestra, al final de su estancia mexicana, al afirmar que “uno ha de visitar estas lejanas provincias y ver sus grandes edificios para ser consciente de todo lo que los españoles aportaron a las colonias y, además, para comprobar la nostalgia que sienten los hombres más distinguidos de la República, todos aquellos con edad suficiente para comparar lo que fue con lo que es” (Carta L, 484). No obstante, el recuerdo virreinal se desvanecía cuando visitó el país nuestra autora,



Fig. 1. Carl Nebel, *Catedral de la Ciudad de México (Detalle)*. De: *Voyage pittoresque et archéologique*, 1836. En: Arturo Aguilar Ochoa (coord.). *Carl Nebel pintor viajero del s. XIX. Artes de México 80* (2006): 9.

que especifica en relación a los mexicanos: “los últimos que quedan de los días del virreinato, van desapareciendo rápidamente” (Carta IX, 105). En concreto, al aludir a la marquesa de Uluapa, dice: “pertenece a esa antigua nobleza que se va perdiendo” (Carta IX, 108). Esta nostalgia contagia a la propia carrocería, de la que dice la autora, al describir el trasiego de coches en el paseo de Bucareli:

[...] la mayoría de los carruajes resultan increíblemente bonitos: son coches europeos, tirados por magníficos caballos, y de colores llamativos, junto a algunos bastante aparentes fabricados aquí. De estos, los hay según la antigua moda mexicana, es decir, pesados y dorados, y también la versión moderna de los tradicionales carruajes ingleses, es decir, fuertes pero algo vulgares y mal rematados. Entre los más bellos también se ven algunos de alquiler muy aceptables tirados por mulas, y otros de formas y dimensiones extraordinarias, con muestras de haber pertenecido en el pasado a algún noble. (Carta XI, 126)

Se evoca así la vieja tradición carrocera francesa, de carácter barroco, frente a a contemporánea inglesa, de signo neoclásico. A ello parece hacer alusión cuando dice que en los paseos se mezclan “el espléndido coche del millonario” con “otros más torpes y viejos, pasados ya de moda” (Carta XII, 131).

En cualquier caso, la significación de la obra es enorme, ya que prueba el interés de su autora por todo lo relativo a la carrocería. El detallado conocimiento de madame Calderón de la Barca al respecto prueba la altísima relevancia social de los coches y el interés que despertaban y no sólo en México. Los Estados Unidos se convirtieron en el siglo XIX en uno de los grandes centros carroceros del mundo, por lo que nuestra protagonista debió de adquirir su indudable cultura al respecto en su etapa norteamericana, tanto en la elegante ciudad de Boston, como en Nueva York, a la que hace alusión en tal sentido. La precisión y el detalle de sus afirmaciones en cuanto a usos, tipologías, arneses y al propio “driving” evidencian que su conocimiento de la materia no era en modo alguno superficial, sino todo lo contrario. De igual manera, su insistencia en el asunto revela un interés personal en él, que no quedó reducido a *La vida en México*, ya que en *The attaché in Madrid* volvió a hacer nuevas y atinadas referencias al respecto (Erskine Inglis 1856).

Abundando en la verosimilitud de sus palabras, cabe apuntar que los coches no eran identificativos de México, ya que a mediados del siglo XIX habían alcanzado difusión universal, por lo que las referencias que hace a ellos no están teñidas del romanticismo y del pintoresquismo que impregnan otros aspectos locales y sí particularmente mexicanos. Pero además de precisas y detalladas, sus alusiones a los coches no caen en exageraciones habituales en otras fuentes, como suele ocurrir, por ejemplo, en cuanto a su número. En tal sentido, cabe también recordar que la obra, que hoy tenemos como un prodigio literario, en origen fue un conjunto de cartas que la autora mandó a su familia, sin que tuviese intención de publicarlas. Fue, como ya indicamos, más tarde y tras una selección cuando se dieron a la imprenta. Por todo lo anterior, por la gran cultura del personaje y por las críticas que antes referimos (Ramírez Rodríguez 2010, 6-8), pensamos que *La vida en México* de madame Calderón de la Barca es una fuente excepcional para el estudio de la carrocería mexicana de la primera mitad del siglo XIX, aunque no debemos olvidar que se trata de apreciaciones de su autora, por lo que tenemos que abordarlas con carácter crítico (Chartier 2002).

Nuestra fuente también pone en evidencia la trascendencia del fenómeno estudiado, la carrocería, que lejos de tratarse de una mera anécdota es un asunto digno de análisis histórico y artístico. Buena prueba de ello han dado desde hace muchas décadas las historiografías en lengua alemana, francesa e inglesa. Por el contrario, la historiografía en español no se ha ocupado del asunto desde una perspectiva histórica hasta mucho después y sólo en fechas recientes ha llevado a cabo un abordaje histórico artístico, que es el que en esta ocasión apuntaremos. En tal sentido, para despejar posible dudas acerca del carácter histórico-artístico de los carruajes no tenemos más que recordar que Bernini diseñó coches o que entre los dibujos que se le atribuyen a Juvarrá no faltan los de fabulosas carrozas

de aparato (Carrozze regali 2013). Pero es más, los coches no sólo fueron un arte por sí mismos: el arte carrocerero. A éste se sumó el de la pintura que cubrió sus cajas con complejos ciclos iconográficos, en ocasiones llevados a cabo por los más importantes pintores de las cortes europeas; la escultura y las más sorprendentes labores de talla, en ruedas, trenes y en las propias cajas de los carruajes; el arte de la plata y del oro, que alcanzó tanto a los coches como a los arneses de los animales; la tapicería, que aplicó las telas más suntuosas en sus interiores, en ocasiones enriquecidas con suntuosos bordados y refinadas labores de pasamanería; la guarnicionería, en arneses, capotas y forros e incluso el arte de la moda, en los uniformes de cocheros, lacayos y servidores. En fin, todo un imponente universo histórico y artístico que sólo alcanzaba su verdadero sentido cuando estaba en movimiento, por lo que sin duda el carrocerero es un arte cinético y los propios carruajes obras de arte totales (Recio Mir “¿Qué Indias hay dónde no hay coche?” 2018 y Recio Mir 2017).

II. Tipos, procedencia y número de carruajes

Las referencias carroceras que madame Calderón de la Barca hace en *La vida en México* son tantas que, para su análisis, cabe articularlas en cuatro apartados: tipos, procedencia y número de coches; tiros, arneses y servidores de los mismos; usos, abusos y peligros de los carruajes y, por último, su vinculación a la fiesta, trascendencia social y repercusiones de todo tipo que tuvieron. En cuanto a la primera cuestión, hay que empezar señalando que uno de los aspectos técnicos más complejos del análisis de la carrocería es el de sus tipologías. Surgidos en Europa al final de la Edad Media, los coches se difundieron rápidamente en las cortes del Renacimiento. En el siglo XVII se institucionalizaron, generalizaron y convirtieron en piezas esenciales de la sociedad cortesana barroca. De ese modo, en dicha centuria y sobre todo en el XVIII, el oficio de maestro de hacer coches, o carrocerero, se expandió de forma proporcional a la de los propios coches y se generalizaron los correspondientes gremios. Sus ordenanzas recogen las tipologías de coches que fabricarían sus maestros, aludiendo, al avanzar la cronología de dichas normas, a nuevos tipos, difíciles en ocasiones de identificar. Por poner dos ejemplos, cabe citar las primeras ordenanzas del gremio de la Ciudad de México, de 1706: “*al oficio de carrocerero toca hacer coches, sillas s, literas y todo aquello que mira a andar en animales cuadrúpedos*” (Recio Mir, “Un nuevo arte en movimiento”, 2012, 30). Por su parte, las segundas ordenanzas, de 1771, señalan: “*al oficio de carrocería toca el hacer carros triunfales, estufas, cupés y todo artefacto de carruaje para andar en animales cuadrúpedos*” (Recio Mir, “Evolución de la carrocería novohispana”, 2012, 21). Al pasar a fines del siglo XVIII la primacía de la carrocería mundial de Francia a Inglaterra y debido al avance técnico de la Revolución Industrial, el número de modelos aumentó exponencialmente, alcanzándose la edad de oro del coche, que se prolongó hasta la I Guerra Mundial, cuando los automóviles desbancaron definitiva y súbitamente a los viejos coches de caballos (Roche 2000; Galán Domingo 2005 y López Álvarez 2007).

La vida en México coincide con tal edad de oro y su referida nostalgia permite rastrear el tránsito de la hegemonía carrocera francesa, de tradición barroca, a la inglesa neoclásica. Esta última se fundamentó en una perfección técnica e industrial que creó tipos rápidos, seguros, confortables, de fácil maniobrabilidad y absoluta simplicidad de líneas. En tal sentido, nuestra autora, en una excursión desde la Ciudad de México a la localidad de San Agustín con motivo de su fiesta anual, dice que la carretera “*está plagada de todo tipo de vehículos: carruajes, diligencias, coches de alquiler y carretelas. Aquellos que no tienen la suerte de poseer un vehículo llegan a caballo o en burro [...] El mismo Presidente, en un coche tirado por seis caballos y escoltado por sus ayudantes, autoriza todos los eventos de la fiesta*” (Carta XXI, 212). Aparte de los aspectos sociales de la cita, hace una primera y básica distinción de los tipos, incluyendo una imprecisión terminológica, ya que alude a los carruajes como a un tipo concreto de coche, refiriéndose tal término realmente a la genérica denominación de todos los vehículos. Desde sus orígenes, la denominación más extendida y común fue la de coche, a la que se sumó

pronto la referida de carruaje. Más allá de estos términos se desarrollaron muchos otros alusivos a los distintos tipos de coches, definidos por sus características técnicas y funcionales.

Uno de los tipos más aludidos en *La vida en México* es la diligencia. La primera referencia se hace al llegar a Veracruz, donde los Calderón de la Barca se plantearon cómo ir a la Ciudad de México: “*algunos proponen el carruaje y otros, la litera. Hay quien nos aconseja la diligencia*”. A continuación apunta que el “*agente de la Oficina de Diligencias de México*” les recomendó una diligencia y se ofreció a acompañarlos “*para prevenirlos de accidentes*”. Apostilla además la autora: “*parece que tiene razón. En diligencia tardaríamos cuatro días, siempre que no se averíe. En carruaje nos llevaría demasiado tiempo. Las literas tardarían nueve o diez días, pues van tiradas por mulas con un balanceo similar al de una silla de manos. La diligencia ofrece comida y cama proporcionadas en las posadas*”, por ello “*me quedo con la diligencia*” (Carta IV, 54) (fig. 2). Igual hicieron cuando, acabada su misión diplomática, de-



Fig. 2. Anónimo. Diligencias entrando en Toledo (detalle), fines del s. XVIII. En: Galán Domingo, Eduardo (coord.). *Historia del carruaje en España*. Madrid: Fomento de construcciones y contratas, 2005. 317.

ron la capital. Sus amigos los acompañaron “*a la diligencia [...] que, por desgracia, no pudimos tomar para nosotros solos, pues estos días todo el mundo quiere ir a la gran feria anual de San Juan de los Lagos... Al subir al coche estábamos tan apretados que apenas podíamos decir adiós a nuestros amigos*”. Sus compañeros de viaje eran un cura indio, una mujer que no paraba de beber aguardiente y varios hombres envueltos en sarapes. Indica que “*las sacudidas y los baches eran tremendos y algunas veces no nos quedó más remedio que bajarnos [...] El panorama exterior era preferible al de dentro y, al recorrer las cortinas de cuero, disfrutamos de una vista bastante aceptable*” (Carta XLVIII, 445-447). Especifica sobre el viaje: “*parece que la diligencia tenía planeado viajar sin descanso día y noche desde que dejamos Puebla, de tal manera*

que salimos de México el 2 de febrero a las cuatro de la mañana y llegamos a Veracruz el día cinco por la mañana temprano, con unas cuantas horas de adelanto, pero con los viajeros casi muertos”. A ello suma: “*nada más entrar en Veracruz y bajarnos de la diligencia nos sentimos tan exhaustos y hartos, que parecíamos prisioneros encerrados durante siglos en una mazmorra e incapaces de disfrutar de la libertad*” (Carta LII, 500). El viaje en diligencia era tan rápido y duro como peligroso, por lo que el gobierno les proporcionó escoltas, “*porque hoy son más necesarias que nunca*” (Carta LII, 498). Afirma incluso que “*cuando una diligencia de Puebla llega sana y salva causa más sensación que cuando es asaltada*” (Carta XXXVI, 335).

La estancia de los Calderón de la Barca en México coincidió con el apogeo de las diligencias. Estos vehículos de viaje empezaron siendo de seis plazas, pero fueron aumentando hasta las veintidós, en departamentos de distinta categoría. Técnicamente, sus ruedas giraban sobre ejes metálicos lubricados con sebo, contaban con diferencial para no derrapar en las curvas y amortiguación de ballestas. De igual modo, el diámetro de las delanteras era la mitad que el de las traseras para ganar en maniobrabilidad. Contaban también las diligencias con faroles exteriores con velas y candelabros interiores. Un mayoral era el responsable de la expedición, ayudado por un zagal con el que alternaba en la conducción. Los tiros los formaban de seis a diez caballos, que se renovaban cada treinta y tantos kilómetros. Aunque en un principio las diligencias paraban para dormir, la rivalidad con el ferrocarril hizo que llegasen a ruar día y noche, alcanzando medias de 10 kilómetros a la hora. Su principal problema fueron los asaltos (Serrera 1993, 253-257; Uriol Salcedo 1997, 247-263 y Leralta García 2005,

316-317).

En concreto, la línea de diligencias Veracruz-México, que es la referida por nuestra protagonista, data de 1830, siendo luego regentada por Manuel Escandón, que mantuvo los coches y cocheros con los que se había iniciado, en su mayoría extranjeros. Eran vehículos de la casa Troy de Nueva York, del tipo *Concord*. El tiro solía ser de siete animales, dos en la lanza, tres delante y dos más guiando. El viaje en un principio se hacía tres veces por semana y aunque caro, 82.60 pesos, era más barato y rápido que en litera. Para evitar los asaltos, viajaban con escolta (Martínez del Río 1978, 56-59).

Aunque el gran carruaje de viaje fue la diligencia, no faltan alusiones a las literas, que no eran coches, al carecer de ruedas y suspensión. Sus cajas las sostenían dos varales acarreados por un animal delante y otro detrás. Como señala la cita antes recogida, tenían relación con las sillas de manos, que eran cajas para un solo ocupante portadas por dos criados. Las literas permitían el tránsito por caminos de herradura y eran más lentas que los demás vehículos, de lo que da cuenta cuando, al aludir al general Santa Anna, dice que “*como viaja en litera no llegará a aquí [en referencia a la Ciudad de México] hasta dentro de unos días*” (Carta XXIV, 245). Las literas, anteriores a los coches y de abolengo aristocrático, fueron el gran vehículo representativo de la Edad Media. En Francia y en la suntuosa Borgoña las emplearon sus soberanas para viajar, pasear o en las entradas públicas en las ciudades. Luego lo hicieron las reinas Castilla, como Isabel la Católica. El emperador Carlos también usó literas o andas, como se llamaron en Castilla, en caso de enfermedad (López Álvarez 2005 y López Álvarez 2007, 59-64). En relación con lo anterior, destaca el agudo parangón que madame Calderón de la Barca hace entre dichas literas y en la que “*bajo un espléndido doseil*” Moctezuma era transportado (Carta VIII, 92). Quizá conoció nuestra autora el biombo de Juan Correa donde aparece Moctezuma en su primer encuentro con Cortés en una suerte de andas, descritas por los cronistas como de sumo lujo (Cuadriello 1999, 181-183).

Por otra parte, son numerosas las referencias a las carretelas, de las que dice que eran el más famoso de todos los carruajes. Las describe como un coche “*abierto a los lados, lunas de cristal y ocupado habitualmente por damas*” (Carta XI, 126). Así, al referir el paseo de La Viga de la capital afirma: “*mirad esta elegante carretela tirada por frisiones, que va abierta y deja ver a un grupo de bellezas*” (Carta XII, 132). La carretela es un coche que descende de un modelo alemán del siglo XVII llamado *Barutsche* y que en la Inglaterra del XIX se denominó *Barouche*, aunque en Francia era conocido como *Caleche*. Se trata de un vehículo de gran lujo, cuya caja está abierta aunque cuenta con una capota abatible para cubrir el asiento principal, a lo que se podían añadir vidrios para cerrar por completo su caja (Rivero Merry 1999, 170).

En Veracruz, en su último día en México, madame Calderón de la Barca relata que fue al teatro y que tras la representación volvió a casa “*con un espléndido brioche de generosas proporciones que nos había prestado amablemente para el viaje madame la baronesa de Ciprey*” (Carta LII, 498). Ya dijimos que en ocasiones, como ésta, es difícil saber a qué modelo se hace referencia, debido a la enorme cantidad de ellos que hubo y a su distinta denominación según el idioma empleado (Bessone 2005, 96). Es posible, por su nombre, que se tratara de un modelo de tradición francesa (vea *Illustrirter Katalog* 1994).

Estando en La Habana, antes de llegar a México, alude a una “*volante*”, en referencia a una silla volante, que ya vimos citada en las ordenanzas de 1706. La describe como “*un gracioso vehículo que por detrás parecía un gran insecto, con un pequeño postillón negro a caballo o en mula, vestido con un enorme par de botas negras y uniforme llamativo*” (Carta I, 38). También en la capital de Cuba dice que había “*asistido al Paseo por la tardes en una volante abierta*” (Carta LIV, 515). Las sillas volantes eran coches de dos rudas, capota abatible y destinados fundamentalmente a pasear. Se da la circunstancia de que fue una silla volante fabricada en Sevilla el regalo que le hizo Carlos III al emperador de Marruecos en 1771, de la cual se conserva un espléndido dibujo (Pleguezuelo Hernández 2007, 22-35).

En cuanto a la procedencia de los vehículos, ya vimos que nuestra autora decía que “*la mayo-*

ría” eran europeos, frente a “*algunos bastante aparentes*” fabricados en México. De estos últimos los había tanto antiguos, de tradición artística barroca, como modernos, siguiendo modelos neoclásicos ingleses. En este sentido, añade otras referencias, como que “*el antiguo carruaje pintado —moviéndose tan despacio como una caravana y con La Aurora de Guido dibujada por fuera— es desplazado por el londinense*” (Carta XXI, 211). Realmente, los coches barrocos contaron con ciclos pictóricos de diversos asuntos entre los que no faltó la mitología, los cuales luego fueron sustituidos por sobrios colores lisos, siguiendo los sobrios modelos ingleses (Recio Mir 2010 y Recio Mir, “*Devociones y aficiones a veces peligrosas*”, 2015). A esas procedencias cabe sumar otras. Así, en Veracruz, el general Santa Anna dispuso para ellos “*dos magníficos carruajes fabricados en los Estados Unidos*” (Carta V, 61). La misma procedencia tenían lógicamente los coches de los Calderón de la Barca, a los que alude la autora poco después de llegar a México, cuando dice:

[...] nuestros vehículos no han llegado todavía de Estados Unidos y no es difícil prever, aunque sólo hayamos salido una vez a la calle, que únicamente los carruajes ingleses, más sólidamente contruidos, soportarían el ajeteo de la vida en México y que los comparativamente endeble que van por las calles pavimentadas de Nueva York no durarían nada. (Carta VI, 78)

Realmente, la araña o “spider”, el tipo más representativo de la carrocería estadounidense, es de una ligereza y transparencia tan asombrosas que parecen realizados para entornos perfectamente urbanizados (Rivero 1999, 165 y 166).

En este sentido, cabe recordar que no fueron los coches los únicos objetos artísticos que importaron los Calderón de la Barca. Ella alude a los muebles que encargaron en los Estados Unidos y llegaron a México “*reducidos a un conjunto de palos*”, mientras que los objetos de cristal y porcelana “*llegaron de Londres en excelentes condiciones*” (Carta XXIX, 289). Esa fue la tónica de los dos años que pasaron en México, ya que confesaba: “*apenas hemos tenido relación con tiendas y tenderos, pues nos resultaba más conveniente y económico encargar la ropa a París o incluso a Estados Unidos*” (Carta LI, 493). Seguramente ello explique que no haga referencia a talleres carroceros mexicanos.

En cualquier caso, la más llamativa alusión a la procedencia de un coche en *La vida en México* es, con motivo de una excursión que los Calderón de la Barca realizaron a una finca de sus amigos los Adalid, a “*un carruaje que fue propiedad de Carlos X. Es un coche muy lujoso el de Su Majestad, dorado por completo salvo las flores sobre la corona (triste emblema de una dinastía acabada). Está forrado en raso con el techo violeta, las almohadas tienen un mullido excelente, es grande, cómodo y se mueve tan suavemente como una góndola*”. A continuación también cuenta que:

[...] lo compró un especulador francés que lo trajo a México para venderlo. Tiempo atrás, debido a su ostentosa apariencia, le habrían pagado cualquier precio, pero los transportes llamativos se pasaron de moda con la llegada de los extranjeros, especialmente de los ingleses, y el propietario actual, que lo adquirió por su excelente calidad, no pagó más que una cantidad moderada.

A pesar de todo, en la misma carta afirma: “*camino que no merecen ese nombre... nos proporcionan unas sacudidas de las que no puede librarnos el confortable coche de Carlos X*”, ya que “*íbamos tan rápido a través de los llanos polvorientos que las ruedas del carruajes empezaron a humear*” (Carta XVI, 167-169). Apunta esta referencia un interesante comercio que llevó a México coches tan excepcionales como el referido. Cabe recordar al respecto que el Museo de Carrozas de Versalles conserva la llamada Carrosse du Sacre de Carlos X, imponente berlina empleada para su coronación en Reims en 1825 y que fabricó la casa Duchêne (Saule 1997, 34-39). El mexicano no sería tan suntuoso como éste, pero el ser un coche de corte hace suponer que madame Calderón de la Barca no exageró al describirlo y que se trataría de una espléndida manufactura cubierta de esmeradas pinturas y labores de talla y tapizada

con valiosos tejidos bordados y con abundante pasamanería.

Sobre el número de coches, nuestra autora no da referencias concretas, pero alude a su abundancia. Así, en el funeral de la hija del marqués de Salvatierra dice que hubo tantos que "*al volver a casa nuestro carruaje formaba parte de una caravana de al menos otros cien*" (Carta X, 120). De igual modo, tras la consagración del primer arzobispo del México independiente dice: "*no veíamos nuestro carruaje entre la gran cantidad de coches*", por lo que volvió a casa en el de un ministro (Carta XVIII, 193). Tal abundancia de coches es completamente lógica teniendo en cuenta que las principales familias tenían más de uno. Así, a la hacienda de unos amigos en los llanos de Apam fueron "*en cuatro carruajes de seis caballos con toda la familia, las criadas, los niños, el monje y la institutriz*" (Carta XVI, 175). Desde su aparición en México, muy poco después de la conquista, resulta una constante que las fuentes señalen como el número de coches aumentaba sin cesar, hasta producir problemas de tráfico. Es frecuente que estas fuentes refieran cifras exageradas, en lo cual no cae nuestra autora (Serrera 1993, 313-332).

III. Tiros, arneses y servidores de los coches

La La vida en México también alude a los tiros de los coches. Así, en relación a las diligencias menciona tiros de "*diez estupendas mulas*" y a otros de "*ocho caballos blancos*" (Carta V, 61 y 67). Sobre las primeras especifica que "*son excelentes para los viajes largos, porque aguantan muchísimo sin cansarse, especialmente en las zonas más áridas y accidentadas del país donde no hay caminos*", mientras que para el "*uso cotidiano son preferibles los caballos, ya que son menos delicados, requieren menos cuidados y aguantan más*". Madame Calderón de la Barca, en el mismo lugar, dice haber sido testigo incluso de cómo eran

[...] estas criaturas salvajes recién capturadas y enganchadas a un carruaje; cada mula se aparejaba con una domesticada. Jamás había sido testigo de semejantes coces y cabriolas. Sin embargo, los mozos tienen recursos para todo y en media hora, después de mucho alternar el látigo con las caricias, trotaban tirando del pesado carruaje, sólo a intervalos rebuznaban y se revelaban. (Carta XXVIII, 285 y 286)

Por su parte, sobre los caballos apunta que "*al ser más vistosos que las mulas, son los preferidos para estos paseos públicos, aunque requieren más cuidados y se fatigan antes. La mayor parte de las familias poseen en sus establos de los dos, pues resultan muy necesarios para los muy viajeros*" (Carta XI, 126). De igual modo, son varias las alusiones al número de animales, ya que a la referida caben sumar otras, como una relativa al uso de coches con tiros de seis caballos en alusión a un viaje al valle de Toluca (Carta XXVI, 261); mientras en otra salida de la Ciudad de México dice que lo hicieron en un coche cuyo tiro tenía siete caballos (Carta XXVIII, 281). En otras ocasiones especifica el tipo de caballo empleado, pintos (Carta VIII, 94) o frisonos, procedentes de Inglaterra o de Estados Unidos y "*que son mucho más grandes que los briosos caballitos locales*" (Carta VIII, 96). Tanto el tipo de animales, mulas o caballos, como su número se reglamentaron desde la generalización de los coches, debido a su carácter de símbolo de status y a la escasez de ellos que ocasionó su uso en la carrocería (López Álvarez 2007, 386-392). Así, quedó establecido que los tiros de ocho caballos eran de uso exclusivo de los reyes, los de seis de miembros de la familia real o de representantes reales -como los virreyes- y los de cuatro de arzobispos o duques (López Álvarez 2007, 92-94). Resulta por tanto significativa la cita ya vista y relativa a que el coche del presidente de México era tirado por seis caballos, lo que cabría interpretar como una pervivencia virreinal, que se repetirá en otros detalles que trataremos más adelante. También son referencias habituales en los viajes los cambios de los animales. Así, se dice que el señor Adalid disponía de varias postas a lo largo del camino para cambiar los caballos de sus coches

(Carta XV, 170), que como ya indicamos, en el caso concreto de las diligencias, se hacía cada treinta y tantos kilómetros.

En cuanto a los arneses, que eran los correajes que unían los animales al coche, contamos con una interesante referencia de un caballero mexicano “*que acaba de comprar un juego de arneses londinenses*” (Carta XXVI, 263). También alude madame Calderón de la Barca a que las monturas de los caballos de las señoras solían ser inglesas (Carta XVI, 177). México contaba con la artística tradición charra en los arneses, pero no hay alusiones a ella en la obra y sí a la moda inglesa que se implantó a la vez que su carrocería (Rivero Merry 1999, 156-159 y Furger 2009, 224-282). La literatura de los siglos XVII y XVIII alude al lujo extraordinario de los arneses novohispanos. En tal sentido fue muy expresivo Thomas Gage, el cual en 1626 dijo que eran más caros los coches mexicanos que los de la corte de Madrid, ya que “*para enriquecer estos carruajes, incluso a sus magníficos caballos le colocan costosas bridas y herraduras de plata*” (Gage 1987, 165), lo que evidencia la proyección que el arte de la platería tuvo en el carruaje. No obstante, es posible que con el triunfo de la carrocería y los arneses a la inglesa, la tradición guarnicionera mexicana se interpretase como algo desfasado cuando escribió nuestra protagonista, por ello quizá no la cite. No obstante, a lo largo del siglo XIX la charrería fue redefinida y se puso de moda hasta convertirse en un símbolo artístico nacional (Charrería 2000). Sin duda, su relación con la carrocería es un asunto digno de futuras investigaciones (fig. 3).

Por lo que se refiere a los servidores de los coches, hay que señalar que eran cocheros, lacayos y escoltas. Sobre los cocheros, se hace una interesante referencia al ser incluidos entre el servicio doméstico de las familias acomodadas:

[...] en cuanto a las pagas, un buen portero gana de quince a veinte pesos al mes y un cochero, de veinte a treinta. Muchas casas cuentan con dos y tres cocheros: uno para el carruaje, otro el postillón y un tercero para las emergencias. Nuestros amigos los Adalid, quienes poseen muchos caballos, mulas y carruajes, tienen cuatro. Pagan cuarenta pesos al cochero principal y a los otros proporcionalmente. (Carta XIX, 198-199)

Diferencia madame Calderón de la Barca entre cochero y postillón. El primero es el término genérico y alude a la persona que conducía el coche desde el pescante, ya para entonces generalizado. Por su parte, el postillón guiaba montado en los propios animales, que fue la forma originaria antes de que se generalizase el pescante o, aún existiendo éste, en casos de tiros largos y numerosos animales (Furger 2009, 273-281).

En ocasiones, los cocheros no salen bien parados en *La vida en México*, como en un viaje en el que se dice de un coche que sus “*postillones estaban tan bebidos que apenas se mantenían sobre los asientos*” (Carta XLV, 409), lo que no es de extrañar teniendo en cuenta que tomaban un vaso de coñac en cada pueblo por el que pasaban. También se alude a un “*yanqui tan borracho que apenas se mantenía erguido y, pese a todas las protestas, insistía en llevar la diligencia por un camino que bordeaba un precipicio, exponiendo a los pobres pasajeros a un doble peligro*” (Carta XXXV, 337). Por lo que se refiere a los lacayos, en cierta ocasión se refiere el peligro que tenía en México que “*una niña de doce años viajara sola en compañía de un lacayo*



Fig. 3. Arnés a la inglesa de un “spider”. Exhibición de enganches de la Feria de Abril de Sevilla, 2014. Fotografía: Álvaro Recio Mir, 03.05.2014

y de un cochero” (Carta XIX, 196). Los lacayos viajaban en una plataforma llamada pulpitillo que se disponía tras la caja del coche y sobre el tren trasero del mismo. Cuando el carruaje partía o llegaba a su destino abrían sus puertas, desplegaban sus escalerillas y facilitaban la entrada y salida de sus ocupantes (Furger 2009, 117-144).

Una cuestión muy tratada por madame Calderón de la Barca es la de los uniformes de cocheros y lacayos. Dice que “llevan ropajes típicos mexicanos y otros libreas” (Carta XII, 132). Del primer caso cita un ejemplo, que enlaza con la antes referida tradición charra, en el que el cochero era “un atractivo mexicano con un traje precioso todo bordado en oro” (Carta XIV, 149). No obstante, la mejor descripción al respecto es la que se hace de los cocheros del carruaje que había sido de Carlos X:

[...] los conductores, vestían a la mexicana y con su indumentaria reluciente resultaban muy pintorescos. Los pantalones y las chaquetas eran de piel de ciervo, con bordados verdes y prominentes botones de plata, los pantalones, abiertos a los lados y ribeteados con bolitas de plata, dejan ver unos calzones de lino crudo. Estos, junto con los postillones de las botas y los grandes sombreros de borlas doradas, forman un conjunto que, si algún valiente mexicano se atreviera a llevarlo, causarían furor en las calles de Londres. (Carta XVI, 168)

Tradicionalmente los uniformes eran muy lujosos, como ya señalaba Balbuena en su *Grandeza Mexicana* de 1604 al aludir a “ricos jaeces de libreas costosas de aljófar, perlas, oro y pedrería son en sus plazas ordinarias cosas” (Balbuena 2008, 22). Ello no hace más que probar que el carácter artístico de la carrocería impregnó también los uniformes de sus servidores.

Sobre los escoltas, eran tantos los peligros que acechaban a los carruajes que en ocasiones parecen hacerse evocaciones a vehículos blindados, como en un viaje por el valle de México en el que los Calderón de la Barca subieron a un carruaje “con los fusiles asomando por las ventanillas” (Carta XXXVI, 338).

IV. Usos, abusos y accidentes de tráfico

El uso de carruajes no quedó reducido, ni remotamente, al transporte de sus ocupantes, como podía pensarse en un principio. La cantidad de connotaciones que estos usos tuvieron no resulta fácil de reducir a sistema y está vinculada a la significación y trascendencia social que alcanzaron. Hay que señalar, de entrada, que el coche fue en origen un fenómeno urbano. Sólo conforme su generalización, perfeccionamiento y la mejora de la caminería lo permitieron también fue empleado en desplazamientos interurbanos, de lo que es buen ejemplo la referida diligencia. No obstante, *La vida en México* muestra las limitaciones que en el XIX todavía tenían los caminos para la circulación. Así, madame Calderón de la Barca señala en una ocasión que “como disponemos de caballos de montar, hemos realizado excursiones al campo” (Carta XII, 135), lo que prueba la preferencia del caballo sobre el coche como medio de transporte fuera de las ciudades en ocasiones.

Uno de los principales inconvenientes que tenían los carruajes era la lluvia, que hacía los caminos intransitables (Carta XVI, 167). A ello se sumaban las referidas limitaciones de la caminería, de forma que en una excursión al desierto, tras pasar Cuajimalpa, dice: “de aquí en adelante no hay camino, sino un sendero empinado que atraviesa hermosos bosques. Por eso, aquellos que viajaban en carruaje se vieron obligados a montar en burros guiados por unos indios” (Carta XXIX, 290). El mal tiempo y el peor estado de los caminos le hizo exclamar en otra ocasión “nos despedimos con alegría —al menos por algún tiempo— de todas las diligencias, carros y carruajes del mundo, pues en el futuro tendríamos que confiar en las cuatro patas de un caballo que podemos conducir a nuestro gusto” (Carta XXXI, 300).

En cuanto a su carácter urbano, destacan las referencias que evidencian el carácter femenino



Fig. 4. Anónimo novohispano, Carroza Eucarística, ca. 1800, Museo de Guadalupe, Zacatecas, México. Fotografía: Álvaro Recio Mir, 28.02.2010.

del uso del coche. Recuérdese en tal sentido que en sus orígenes, siglos XVI y XVII, los coches fueron criticados por ocasionar que se olvidaran los ejercicios ecuestres. Incluso, los hombres que los empleaban eran tildados de afeminados (López Álvarez 2007, 386-392). Algo de ello es puesto aún en evidencia en una cita de *La vida en México* sobre la Alameda de la capital que dice: “al fin y al cabo, todos tenemos pies pero carruajes únicamente las damas. Y puede que sea una mezcla de sentimiento aristocrático e indolencia lo que impide que las Doñas mexicanas profanen la planta de los pies al contacto con la madre tierra” (Carta XI, 126). En ello insiste una referencia al paseo de La Viga de la misma ciudad, donde las damas “se pasean en silencio con sus vestidos de gala encerradas en sus carruajes, mientras devuelven con el suave

movimiento de su abanico los saludos de sus bellas amigas escondidas en sus coches”, mientras “los jinetes detienen también sus briosos corceles, apartados de los carruajes, al aire libre bajo los verdes árboles donde contemplan a las señoras, al igual que hace el misionero con la monja enclaustrada” (Carta XII, 131). El coche fue refugio de las mujeres, como en una ocasión en que los Calderón de la Barca invitaron a unos amigos con motivo de una serenata. Algunas damas, al llegar a la casa y ver los muchos caballeros que había, “permanecieron en los carruajes, disculpándose con el pretexto de no estar bien arregladas” (Carta VI, 79-80). También servían para refugiarse de la lluvia o de un vendaval (Carta X, 117 y XVII, 182 y 183). Realmente, los coches se convirtieron en una prolongación de las casas. Además de las referencias que se hacen en la obra a su aparcamiento en la puerta de las mismas, las funciones que se le dieron abundan en ello. Así, el día que don Ángel se presentó al presidente, su esposa señala que tras salir de la catedral y antes de llegar al palacio Nacional “se prendió en el carruajes sus condecoraciones” (Carta VII, 87).

También se alude en la obra al empleo de los carruajes para transportar el Santísimo Sacramento. En concreto, al narrar la salida de la ópera, dice la autora que al pasar por la plaza Mayor su cochero detuvo el carruaje y él y el lacayo “se quitaron el sombrero ante una inmensa procesión que se dirigía a la catedral entre luces y música militar. Había oficiales uniformados con la cabeza al descubierto, una larga fila de monjes y sacerdotes y un carruaje llevaba la Sagrada Forma” (Carta XLII, 386). El transporte eucarístico en carruajes fue frecuente desde que Carlos II en 1685 cedió su coche a un sacerdote que llevaba el viático a un enfermo. Fue habitual que las hermandades sacramentales contaran con artísticas carrozas y con sillas de manos *ad hoc*. Incluso, muchos caballeros ofrecían sus coches y los conducían en tales circunstancias (Calderón de la Barca 1856, 235; Recio Mir, “Los coches de Dios”, 2013 y Recio Mir, “El primer bien que produce el coche”, 2013) (fig. 4). En otros casos, el uso del coche era muy distinto. Así, nuestra autora cuenta que:

[...] muchas veces, cuando los carruajes se dirigen o regresan de la ópera muy tarde, se detienen de repente ante la aparición de un misterioso coche de caballos picazos; una triste sorpresa, ya que indica la señal de luto procedente del lecho de algún muerto. La Ciudad de México a la luz de la luna o sus alrededores durante el amanecer son los mejores momentos para hacernos sentir que todo, salvo el espíritu de los hombre, es divino. (Carta XLII, 388)

Se alude así a una carrocería fúnebre de la que se conservan artísticos ejemplos europeos del siglo XIX. Un caso coetáneo al que cita nuestra autora debe ser el que se conserva en el convento de San Francisco de Lima (Recio Mir, “La carrocería peruana virreinal”, 2013, 515-531) (fig. 5).

En otras ocasiones, los coches sirvieron para escapar de la inestabilidad de la capital, como cuando, por un tiroteo de origen político, “*las calles aparecían llenas de carruajes ocupados por familias que abandonan la ciudad*” (Carta XLIV, 404). Incluso, los carruajes sirvieron para cometer delitos. Ejemplo de ello es el asesinato del cónsul suizo Mairret por tres individuos que huyeron en un coche. Finalmente, todo se descubrió y fueron ahorcados junto al cómplice que les había dejado el vehículo para cometer su fechoría (Carta IX, 107). También La vida en México alude a los robos, como “cuando las damas de la familia Fagoaga iban camino del exilio junto a un sacerdote, fueron asaltadas por un grupo de insurgentes que pararon el coche y lo desvalijaron” (Carta XXXVI, 338).

Otro peligro eran los accidentes. Así, en una excursión a Tulancingo, nuestra autora dice que “*los conductores de los dos carruajes empezaron a competir: uno de los caballos se cayó, el carruaje volcó y, aunque no hubo daños entre los ocupantes, el pobre mozo se hirió en la cabeza y las piernas. No había auxilio cercano, así que intercambié su sitio con uno de los que iban a caballo y continué el viaje despacio*” (Carta XVI, 176). En otras ocasiones, los resultados de estos accidentes eran mucho más dramáticos, como en un viaje de Tepenacasco a Sopayuca, en medio de una terrible tormenta. Del preciso instante de cruzar un profundo barranco dice:

[...] fue un momento de un miedo tan espantoso que nunca olvidaré. Los gritos de los conductores para controlar los caballos, las invocaciones a la Virgen María, la incertidumbre sobre si nuestro pesado carruaje acabaría arrastrado, los caballos luchando contra el torrente y el terrible destino que nos esperaba si uno de ellos se caía [...] La señora Adalid y yo cerramos los ojos y nos dimos la mano, conteniendo la respiración hasta que llegamos sanos y salvos al otro lado. Después nos dijeron que habíamos pasado cerca de un precipicio por donde se despeñó un carruaje y murieron todos sus ocupantes y que si en vez de caballos hubiésemos llevado mulas, habríamos estado perdidos. Ya os podéis imaginar la alegría al llegar a Sopayuca, donde todo el mundo acudió al escuchar las ruedas del carruaje sin creer que hubiésemos atravesado el barranco esa noche, pues dos o tres hombres a caballo que iban en esa dirección tuvieron que darse la vuelta. (Carta XVII, 188)

En el regreso a México, después de otra excursión, relata

[...] hasta donde nos dejaba el ruido de la tormenta, adivinamos que nuestro cochero también se había perdido. Dos dragones se adelantaron para guiarlo. Uno de ellos, caballo incluido, cayó en una zanja, donde permaneció hasta la mañana siguiente. Otro coche venía pisando al nuestro. ¡Otro grito en la oscuridad! Una mula se había caído al agua al romperse las cinchas. No pudieron encontrar al pobre animal. Nunca vi tantos accidentes juntos. Nuestro carruaje fue el único que se libró por completo, sobre todo debido a la templanza de nuestro cochero. (Carta XXII, 218)



Fig. 5. Anónimo peruano, Coche Fúnebre, principios del s. XIX, convento de San Francisco, Lima, Perú. Fotografía: Álvaro Recio Mir, 25.04.2014.

Ante tantos incidentes, y estando fuera de la capital, nuestra autora confesaba:

[...] los domingos recibimos gran número de visitas de México y a las que vienen en carruaje los consideramos verdaderos amigos, pues sin duda arriesgan la vida, sin mencionar los baches del camino, cuyos propietarios, los indios, no permiten que nadie los arregle y tampoco lo harán ellos mismos. Cuando llegamos a uno de esos tramos, nos vemos obligados a apearnos del carruaje, caminar unas cien yardas y, después, esperar impacientes en lo alto del camino para ver si el carruaje llega intacto, lo que ocurre muy pocas veces. (Carta XL, 367)

V. Fiesta, sociedad y trascendencia del universo cocheril

Desde su origen, el coche estuvo vinculado a las fiestas del Antiguo Régimen, convirtiéndose en pieza clave de la sociedad cortesana barroca, en la que carecer de carruaje casi impedía formar parte de ella de forma distinguida. Por ello, resulta de sumo interés para conocer la historia y el arte de la fiesta la referencia de *La vida en México* a la entrada en la capital del nuevo embajador de España: “*la diligencia paró y nos pidieron que subiésemos a un espléndido carruaje carmesí y dorado con las armas de la República, el águila y el nopal, tirado por cuatro caballos blancos y con el techo interior bordado en oro. Hicimos nuestra entrada en la ciudad de Moctezuma en medio de una inmensa procesión de tropas, carruajes y jinetes*”. Insiste al respecto en el mismo lugar que “*las tropas se detuvieron a las puertas de México y cuando entró el carruaje lo ovacionaron tres veces. Casi había anochecido y la lluvia caía a torrentes, pero seguimos viendo carruajes llenos de damas y caballeros, que se unían a los anteriores*” (Carta VI, 75-76). Es decir, la entrada de los Calderón de la Barca fue muy parecida a la de los virreyes, destacando el carácter artístico del coche empleado. No menos significativa es la referencia que hace la autora a la proclamación de Iturbide como emperador de México, que entró en la capital en carruaje y, “*entre gritos de la multitud, quitaron los caballos del carruaje y lo arrastraron triunfante hasta el Palacio*” (Carta XXIII, 225), igual que ocurrió en España con Fernando VII.

La República no dejó de usar el carruaje en sus fiestas, cuyo éxito, de alguna manera, se midió por el número de coches que asistían. Así, cuando madame Calderón de la Barca describe la fiesta por el triunfo del gobierno sobre las fuerzas federalistas en el verano de 1841 apunta que “*la ceremonia resultó brillante y los esplendorosos carruajes, los hermosos caballos, los llamativos oficiales —junto con la música militar y la multitud congregada— produjeron un efecto impresionante*” (Carta XLI, 382).

Los coches alcanzaron tal dimensión que en ocasiones, para no eclipsar la correspondiente celebración, tuvo que ser prohibido su uso. Así, se especifica que el Jueves Santo “*no se permiten los carruajes y las damas gozan de la oportunidad de lucirse a pie*” (Carta XIV, 148). Medio siglo antes, el virrey segundo conde de Revillagigedo había emitido un bando que limitó su tránsito el día del Corpus Christi, prohibiendo que “*entren coches en las calles de la carrera de la procesión del Corpus, impidiéndose su entrada por medio de patrullas o barreras en otras calles a donde acude mucha gente con motivo de fiestas particulares*” (Archivo General de Indias de Sevilla, México 1433, nº 477, sin foliar). Volvemos a ver así un paralelo de lo ocurrido en el México independiente con lo que pasaba en el virreinato novohispano.

La gran trascendencia social que los carruajes tenían en el México de mediados del XIX se muestra de nuevo al decir, en relación a las mexicanas, “*cuando están sentadas transmiten gran dignidad y tranquilidad. Para que relucieran al máximo se las debería ver siempre en sus sofás, en los carruajes o en los palcos de los teatros*” (Carta XI, 128). También es expresivo lo que dice de la capital: “*en México no hay familia importante sin uno*” en referencia a los coches (Carta L, 477).

A pesar de lo extendido que estaba el coche, no todos podían tener uno, por lo que había un sistema de alquiler desde fines del siglo XVIII (Serrera 1993, 328-332). Por contraste con los de la alta sociedad, dice nuestra autora: “*nos llamó la atención un viejo coche de alquiler, el mismo tipo de vehículo extraño*

en el que a Lady Morgan le gustaba presentarnos a sus heroínas” (Carta XII, 133). No obstante, ya vimos cómo en otra ocasión calificó los coches de alquiler como muy aceptables (fig. 6).

Toda la significación de los carruajes en *La vida en México* se muestra al tratar de los paseos, verdaderos escaparates de coches (Recio Mir, “Alamedas, paseos y coches”, 2015). Así, del de Bucareli dice “todas las tardes [...] se pueden ver dos largas filas de carruajes con damas, soldados velando por el orden público, multitudes de gente corriente y léperos, entre algún que otro caballero elegante” (Carta XI, 126). A ello añade la belleza de los carruajes y, como ya vimos, a su procedencia europea o local. Similar es la descripción del paseo de La Viga, donde a los coches, caballos y personas se unían las canoas. Las comparaciones que realiza nuestra autora de estos paseos evidencian su trascendencia, de modo que dice del de



Fig. 6. George Akermann, Plaza Mayor de México (detalle de los taxis), primera mitad del s. XIX. En: Serrera, Ramón María. Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas. Madrid: Dirección general de tráfico, 1993. 331.

Bucareli, además de que los días festivos se llenaba de carruajes, “este paseo sería el Prado mexicano o Hyde Park, mientras que la Viga equivaldría a los jardines de Kensington de la metrópoli”. Insiste a continuación en que los coches que se veían por el paseo de Bucareli “no desentonarían en Hyde Park, aunque otros producirían escalofríos en Bondstreet, pero el contraste es divertido y, en conjunto, en cuanto a equipamientos y caballos se refiere, hay mucho más que admirar que criticar” (Carta XII, 132).

Realmente la trascendencia de la carrocería fue fabulosa, de la que cabría referir, por su enorme significación, la que tuvo en el urbanismo y la arquitectura. Sobre esta última alude *La vida en México* al describir las viviendas de las grandes familias, que contaban con “dependencias exteriores como la cochera” (Carta X, 111). A ello se añade un universo arquitectónico que surgió en torno al transporte, desde las casas de postas a las posadas, tantas veces referidas por madame de Calderón de la Barca y que son otra cuestión digna de futuros estudios.

Para terminar, hay que insistir en que *La vida en México* es reflejo, como de otras tantas cosas, de la carrocería mexicana de la primera mitad del siglo XIX, la cual mantenía intacta toda la significación social que había alcanzado en la culminación del Antiguo Régimen un siglo antes. A pesar de la Revolución Industrial y de la independencia del país, el coche mostraba la vinculación de México a Nueva España. El análisis de toda la rica literatura periegrética y corográfica de México en el siglo XIX permitiría completar este primer panorama y hacer una casi completa reconstrucción de su carrocería. A ello habría que sumar la amplísima iconografía del país, ya que por desgracia la inmensa mayoría de los coches se han perdido, quedando sólo un puñado de ellos, que muy a duras penas pueden evocar en los museos y colecciones en los que se conservan en la actualidad una realidad que sólo alcanza en movimiento toda su enorme dimensión histórica, artística, técnica y social.

Bibliografía

- Aguilar Ochoa, Arturo (coord.). *Carl Nebel pintor viajero del siglo XIX*. Artes de México 80 (2006).
- Balbuena, Bernardo de. *Grandeza mexicana*. México: UNAM, 2008.
- Bessone, Silvana. "El camino hacia el carruaje". *Historia del carruaje en España*. Eduardo Galán Domingo. Madrid: Fomento de construcciones y contratas, 2005. 96-109.
- Carrozze regali. *Cortei di gala di papi, principi e re*. Turín: Silvana Editoriale-La Venaria Reale, 2013.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Historia cultural: entre práctica y representación. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Cuadriello, Jaime. "Encuentro de Hernán Cortés con Moctezuma". *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*. Ed. Joaquín Bérchez. Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999. 181-183.
- Diener, Pablo (coord.). *El viajero europeo del siglo XIX*. Artes de México 31 (1996).
- Don Ramiro (seudónimo de Cristóbal de Reina y Massa). *Madrid, hace cincuenta años a los ojos de un diplomático extranjero*. Madrid: Bailly-Bailliere e hijos, 1904.
- Erschine Inglis, Frances (marquesa de Calderón de la Barca). *The attache in Madrid or sketches of the court of Isabella II (1856)*. Nueva York: Appleton and company, 1856.
- Erschine Inglis, Frances (marquesa de Calderón de la Barca). *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Madrid: Rey Lear, 2007.
- Furger, Andres. *Driving. The horse, the man and the carriage from 1700 up to the present day*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2009.
- Gage, Thomas. *Viaje por la Nueva España y Guatemala*. Madrid: Historia 16, 1987.
- Galán Domingo, Eduardo (coord.). *Historia del carruaje en España*. Madrid: Fomento de construcciones y contratas, 2005.
- Leralta García, Javier. "Los carruajes de transporte y servicio público". *Historia del carruaje en España*. Ed. Eduardo Galán Domingo. Madrid: Fomento de construcciones y contratas, 2005. 300-339.
- López Álvarez, Alejandro. "Litera". *Gran enciclopedia cervantina*. Vol. VII, ad vocem. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2005.
- López Álvarez, Alejandro. *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias*. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700. Madrid: Polifemo, 2007.
- Martínez del Río de Redo, Marita. *El transporte en la historia de México*. Artes de México 197 (1978).
- Orellana, Margarita de (coord.). *Charrería*. Artes de México 50 (2000).
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Una silla volante para el emperador de Marruecos". *Reales Sitios* 171 (2007): 22-35.

- Ramírez Rodríguez, Rodolfo. "Fanny Calderón de la Barca y su percepción romántica de México". *Históricas* 88 (2010): 3-21.
- Recio Mir, Álvaro. "De color de hoja de oliva: la pintura de los coches en la Sevilla del siglo XVIII". *Laboratorio de Arte* 22 (2010): 235-261.
- Recio Mir, Álvaro. "Un nuevo arte en movimiento para la ostentación social: los primeros coches novohispanos y las ordenanzas del gremio de carroceros de la Ciudad de México de 1706". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 101 (2012): 13-38.
- Recio Mir, Álvaro. "Evolución de la carrocería novohispana en el siglo XVIII: segundas ordenanzas del gremio de la Ciudad de México". *Históricas* 81 (2012): 17-34.
- Recio Mir, Álvaro. "Los coches de Dios: carrozas y sillas eucarísticas en España y América". *Teatro y fiesta popular y religiosa*. Mariela Insúa y Martina Vinatea. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013. 269-289.
- Recio Mir, Álvaro. "El primer bien que produce el coche es la autoridad: las hermandades sacramentales y las carrozas y sillas de manos eucarísticas". *XIV simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*. José Roda Peña. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2013. 197-221.
- Recio Mir, Álvaro. "La carrocería peruana virreinal a partir de un memorial del gremio de Lima de 1778". *Laboratorio de Arte* 25 (2013): 515-531.
- Recio Mir, Álvaro. "Alamedas, paseos y coches. Función y significación social en España y América (siglos XVI-XIX)". *Anuario de Estudios Americanos* 72-2 (2015): 515-543.
- Recio Mir, Álvaro. "Devociones y aficiones a veces peligrosas: la pintura de los coches novohispanos". *Temas americanistas y diversidad cultural*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015. 283-296.
- Recio Mir, Álvaro. "Carrozas adornadas con telas y guarniciones de oro y plata: carácter suntuario de los carruajes barrocos en España y Nueva España". *El tesoro del lugar florido. Estudios sobre la plata Iberoamericana*. Eds. Juan Haroldo Rodas Estradas, Nuria Salazar Simarro y Jesús Paniagua Pérez. León: Ediciones el forastero, 2017. 545-565.
- Recio Mir, Álvaro. "¿Qué Indias hay dónde no hay coche? El carruaje como objeto de análisis histórico y artístico en España y en la América virreinal". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 30 (2018): 209-226.
- Rivero Merry, Luis. *Carruajes y guarniciones en Andalucía*. Sevilla: Caja Rural, 1999.
- Roche, Daniel (dir.). *Voitures, chevaux et attelages du XVIe au XIXe siècle*. París: Art équestre de Versailles, 2000.
- Sarabia Viejo, M^a Justina. "Las mujeres mexicanas en la visión de madame Calderón de la Barca". *Frasquita Larrea y Aherán. Europeas y españolas entre la ilustración y el romanticismo*. Eds. Gloria Espigado Tocino y María José de la Pascua Sánchez. Cádiz: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2003. 363-380.
- Saule, Béatrix. *Visite du Musée des Carrosses*. Versailles: Art lys, 1997.
- Illustrierter Katalog der Wagenfabrik von Hermann Lange, Jauer in Schlesien*. París-Valencia, 1994.
- Serrera, Ramón María. *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*. Madrid: Dirección general de tráfico, 1993.
- Teixidor, Felipe. "Prólogo". *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Madame Calderón de la Barca. México: Porrúa, 1984. V-XXIV.

Uriol Salcedo, José Ignacio. “Las carreteras desde Isabel II a nuestros días”. *Viaje por la historia de nuestros caminos*. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 1997. 245-338.

Wietelmann Bauer, Beth. “Crossing over: gender and empire in Fanny Calderón de la Barca’s ‘The attaché in Madrid’”. *Hispanic Review* 1 (2011): 43-65.

Dr. Álvaro Recio Mir

Universidad de Sevilla, España

alvarorecio@us.es



Zusammenfassung: „La vida en México” von Madame Calderón de la Barca als Quelle zum Kutschenwesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Álvaro Recio Mir

Abstract: „La vida en México” von Madame Calderón de Barca ist zweifelsohne eine der besten Quellen, um das Land in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kennen zu lernen. Hier wird sie verwendet, um das Kutschenwesen aus historisch-künstlerischer Perspektive am Ende des Vizekönigreiches und zu Beginn des unabhängigen Mexikos zu untersuchen, als sich der Einfluss von Barockkutschen französischer Tradition auf englische klassizistische verlagerte. Die Verweise zu diesem Thema sind in diesem Buch so zahlreich, dass sie in vier Gruppen eingeteilt werden können: Typen, Herkunft und Anzahl der Kutschen; Gespann, Pferdegeschirr und Personal; Nutzung, Missbrauch und Gefahr der Kutschen und letztlich ihre Verbindung zu Festivitäten, sowie ihre außerordentliche soziale Transzendenz und ihre künstlerischen, sozialen, urbanistischen und architektonischen Auswirkungen.

Schlagworte: Kutschen, Mexiko, erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, La vida en México, Madame Calderón de la Barca

I. Die Autorin, ihr Werk und seine Bedeutung hinsichtlich der Kutschen

Frances Erskine Inglis wurde 1804 in Edinburgh geboren und ließ sich 1830 in Boston nieder. Dort nahm sie bedeutende kulturelle Beziehungen auf, zum Beispiel zum Historiker William Prescott, der sie dem spanischen Diplomaten Ángel Calderón de la Barca vorstellte, den sie heiratete und der 1839 zum spanischen Botschafter in Mexiko ernannt wurde, bis 1842. Von Mexiko schickte sie zahlreiche Briefe an ihre Familie, die 1843 in New York und London publiziert wurden. Danach wurde Don Ángel Botschafter in Washington, später kehrten sie nach Spanien zurück. Isabel II. trug ihr die Erziehung der Infantin Isabel Francisca auf, weshalb Alfons XII sie 1876 zur Marquesa de Calderón de la Barca ernannte. Sie starb 1882 im königlichen Palast in Madrid (Teixidor 1984 y Sarabia Viejo 2003).

La vida en México ist im aztekischen Land sehr beliebt und kaum bekannt in Spanien, obwohl das Buch 2007 neu übersetzt wurde. Aus dieser Ausgabe wird hier zitiert (Erskine Inglis 2007). Dass seine Autorin in Vergessenheit geraten ist, hat dazu geführt, dass ihr anderes großes Werk, *The attaché in Madrid* (Calderón de la Barca 1856) nicht ins Spanische übersetzt wurde. *La vida en México* ist ein intelligentes, aufgeklärtes und scharfsinniges Werk. Toussaint schrieb darüber: „Kein Reisender hat zu keiner Zeit eine so detaillierte und so anregende Beschreibung unseres Landes angefertigt” (zitiert in Teixidor 1984, XIV). Und Teixidor: „es ist das beste Buch, das je von einem Ausländer über Mexiko geschrieben wurde” (Teixidor 1984, XXII).

Der beschreibende Ton des Buches zeigt viele untersuchungswerte Aspekte des mexikanischen Lebens, hier konzentrieren wird uns auf die Wagen. Die interessanten Hinweise erlauben eine Rekonstruktion des mexikanischen Kutschenwesens, beginnend mit dem zur Neige gehenden Vize-

königreich, dank des nostalgischen Tons des Buches, wenn die Autorin beispielweise beim Beschreiben der Wagen auf dem Paseo de Bucareli vermerkt: „die Mehrzahl der Kutschen sind unglaublich schön: europäische Wagen, die von wundervollen Pferden gezogen werden, in auffälligen Farben, neben einigen ziemlich gutausschenden, die hier hergestellt wurden; darunter solche nach alter mexikanischer Mode, das heißt schwer und vergoldet, und auch die moderne Version der traditionellen englischen Kutschen” (Brief XI, 126). Sie ruft somit die alte französische Kutschentradition gegenüber der zeitgenössischen englischen ins Gedächtnis (Abb. 1).

Dem Werk kommt eine enorme Bedeutung zu, da es das Interesse der Autorin an allem bezeugt, was mit Kutschen zu tun hat. Die detailliertere Kenntnis von Madame Calderón de la Barca in diesem Bereich beweist die äußerst hohe soziale Bedeutung der Wagen und das Interesse, das sie nicht nur in Mexiko weckten. Die Präzision und Detailliertheit ihrer Behauptungen in Bezug auf Nutzung, Typologien, Pferdegeschirr und das eigentliche „driving” zeigen, dass ihre Kenntnisse auf diesem Gebiet in keinsten Weise oberflächlich waren. Gleichermäßen offenbart die Betonung dieses Themas ein persönliches Interesse, das sich nicht auf *La vida en México* beschränkt, da sie in *The attaché in Madrid* weitere Hinweise dazu liefert (Erskine Inglis 1856).

Um den Wahrheitscharakter ihrer Worte zu unterstreichen, gilt zu vermerken, dass Wagen kein Alleinstellungsmerkmal Mexikos waren, denn sie hatten Mitte des 19. Jahrhunderts eine weltweite Verbreitung erreicht, so dass die Hinweise der Autorin nicht romantisch oder pittoresk angehaucht sind, wie andere lokale und vor allem mexikanische Aspekte. Außer präzise und detailliert zu sein, verfallen ihre Verweise auf die Wagen auch nicht in die gewohnten Übertreibungen anderer Quellen, wie es zum Beispiel in Bezug auf die Anzahl geschieht. Aufgrund des Vorhergegangenen halten wir *La vida en México* für eine außergewöhnliche Quelle zur Erforschung des mexikanischen Kutschenwesens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, auch wenn nicht vergessen werden darf, dass es sich um Beurteilungen der Autorin handelt, weshalb sie kritisch angegangen werden müssen (Chartier 2002).

Unsere Quelle macht auch die Transzendenz des untersuchten Phänomens klar – des Kutschenwesens – das, weit entfernt von einer reinen Anekdote, ein Belang ist, der würdig ist historisch und künstlerisch untersucht zu werden. Einen guten Beweis dafür liefern seit vielen Jahrzehnten die Geschichtsschreibung auf Deutsch, Französisch und Englisch. Im Gegensatz dazu hat sich die Geschichtsschreibung auf Spanisch erst viel später mit der Angelegenheit aus einer historischen Perspektive beschäftigt und erst jüngst wurde eine historisch-künstlerische Herangehensweise durchgeführt, auf die hier verwiesen wird. In diesem Sinne, um mögliche Zweifel am historisch-künstlerischen Charakter der Kutschen auszulöschen soll nur daran erinnert werden, dass Bernini Kutschen entworfen hat, oder dass unter den Juarra zugeschriebenen Zeichnungen solche fabelhafter Prachtkutschen nicht fehlen (Carrozze regali 2013).

Aber noch mehr, die Wagen waren nicht nur eine Kunst für sich: die Kunst des Kutschenbaus. Hinzu kommt die der Malerei, die ihre Gehäuse mit komplizierten ikonographischen Programmen überzog, die der Skulptur mit den überraschendsten Schnitzarbeiten, die Silber- und Goldschmiedekunst, die Polsterei, die Sattlerei und sogar die Mode (Recio „¿Qué Indias hay dónde no hay coche?” 2015 und Recio „Carrozas adornadas con telas y guarniciones de oro y plata” 2017).

II. Typen, Herkunft und Anzahl der Kutschen

Kutschen entstanden in Europa im ausgehenden Mittelalter und verbreiteten sich an den Höfen der Renaissancezeit. Im 17. Jahrhundert wurden sie institutionalisiert und zu wesentlichen Bestandteilen der höfischen Gesellschaft des Barock. Dadurch verbreiteten sich im 18. Jahrhundert die Zünfte, die sie herstellten. Ihre Verfassungen beinhalten die Wagentypologien und verweisen bei fortschreitender Technik auf neue Typen (Recio „Un nuevo arte en movimiento”, 2012, 30 und Recio „Evolución de

la carrocería novohispana”, 2012, 21). Ende des 18. Jahrhunderts ging die Vorreiterstellung des weltweiten Kutschenwesens von Frankreich auf England über und durch den technischen Fortschritt der Industriellen Revolution stieg die Zahl der Modelle und erreichte die Blütezeit der Kutschen, die sich bis zum ersten Weltkrieg hinzog, als Autos die alten Kutschen verdrängten (Roche 2000; Galán 2005 y López Álvarez 2007).

La vida en México stimmt mit dieser Blütezeit überein und seine Nostalgie erlaubt, den Übergang von der barocken französischen Kutschenhegemonie zur englischen klassizistischen nachzuvollziehen. Hierzu sagt unsere Autorin bei einem Ausflug, dass die Straße „voll von aller Art von Fahrzeugen ist: Kutschen, Postkutschen, Mietkutschen und Kaleschen“ („está plagada de todo tipo de vehículos: carruajes, diligencias, coches de alquiler y carretelas“ Brief XXI, 212). Das Zitat nimmt eine erste Unterscheidung der Typen vor, die eine begriffliche Ungenauigkeit einschließt, da sie Kutschen (carruajes) als einen konkreten Wagentypus nennt, wobei dieser Begriff tatsächlich auf die allgemeine Benennung der Fahrzeuge verweist. Seit Beginn war *coche* (Wagen) die am weitesten verbreitete Benennung, zu der bald *carruaje* (Kutsche) kam. Zu diesen Begriffen entwickelten sich andere Bezeichnungen der verschiedenen Wagentypen, die durch ihre technischen und funktionellen Kennzeichen definiert wurden.

Einer der meistgenannten Typen in *La vida en México* ist die Postkutsche, zum Beispiel als die Calderón de la Barca bei ihrer Ankunft in Veracruz planten, wie sie nach Mexiko-Stadt gelangen würden: „einige schlagen die Kutsche vor und andere die Sänfte. Manche raten uns zur Postkutsche“. Der „Beamte des Büros der mexikanischen Postkutschen“ empfahl ihnen eine Postkutsche und bot an, sie zu begleiten „um Unfällen vorzubeugen“. Die Autorin fügt hinzu: „es scheint, dass er recht hat. In der Postkutsche würden wir vier Tage brauchen, vorausgesetzt, dass sie keine Panne hat. In der Kutsche würde es zu lange dauern. Die Sänften (*litera*) brauchen neun oder zehn Tage, da sie von Mauleseln gezogen werden, mit einem Geschaukel ähnlich dem eines Tragsessels (*silla de manos*). Die Postkutsche bietet Essen und ein Bett in der Herberge an“, deswegen „entscheide ich mich für die Postkutsche“ (Brief IV, 54) (Abb. 2).

Der Aufenthalt der Calderón de la Barca in Mexiko traf mit dem Höhepunkt der Postkutschen zusammen. Diese Reisefahrzeuge hatten Räder, die sich um Metallachsen drehten, die mit Talg gefettet waren, ein Differenzial, um in den Kurven nicht ins Schleudern zu geraten und einen Dämpfer für die Blattfedern. Auch betrug der Durchmesser der Vorderräder die Hälfte desjenigen der Hinterräder, um sie wendiger zu machen. Ein Aufseher (*mayoral*) trug die Verantwortung für die Reise, er bekam Hilfe von einem Burschen (*zagal*), mit dem er sich beim Fahren abwechselte. Das Gespann wurde aus sechs bis zehn Pferden zusammengestellt, die jeweils nach etwas mehr als dreißig Kilometern ausgetauscht wurden. Auch wenn die Postkutschen zu Beginn einen Halt zum Schlafen einlegten, führte die Rivalität mit dem Zug dazu, dass sie Tag und Nacht rollten und einen Durchschnitt von zehn Kilometern pro Stunde erreichten (Serrera 1993, 253-257; Uriol 1997, 247-263 y Leralta 2005, 316 y 317).

Konkret die Postkutschenlinie Veracruz/Mexiko-Stadt, die unsere Hauptfigur nennt, datiert auf 1830 und wurde von Manuel Escandón geleitet. Es wurden Fahrzeuge aus dem Haus Troy in New York, Typ *Concord*, eingesetzt. Die Reise, obgleich teuer, 82,60 Pesos, war billiger und schneller als in der Sänfte (*litera*) (Martínez del Río 1978, 56-59).

Obwohl die Postkutsche die große Reisekutsche war, fehlt es nicht an Hinweisen zu Sänften, die keine Kutschen waren, da ihnen Räder und Federung fehlten. Ihre Gehäuse wurden von zwei langen Holzstangen gehalten, die von einem Tier vorne und einem hinten transportiert wurden, was ihren Verkehr auf Saumpfadern möglich machte. Sie waren langsamer als andere Fahrzeuge, wovon sie Kenntnis gibt, als sie über General Santa Anna schreibt „da er in Sänfte reist, wird er hier [in Mexiko-Stadt] erst in einigen Tagen ankommen“ (Brief XXVI, 245).

Sänften, Vorgänger der Kutschen und aristokratischer Abstammung, waren das große repräsentative Fortbewegungsmittel des Mittelalters. In Frankreich und im luxuriösen Burgund wurden

sie vom Souverän für Reisen, Ausflüge oder öffentliche Einzüge in die Städte verwendet. Danach taten dies auch die Königinnen von Kastilien, wie Isabel die Katholische. Kaiser Karl nutzte Sänften, *andas* in Kastilien genannt, im Krankheitsfall (López Álvarez 2005 y López Álvarez 2007, 59-64).

Andererseits finden sich zahlreiche Verweise auf Kaleschen, von denen gesagt wird, dass sie die berühmtesten aller Kutschen waren. Sie werden als ein Wagen beschrieben, der „*an den Seiten offen ist, Glasscheiben [hat] und normarweise von Damen besetzt [ist]*“ (Brief XI, 126). Die Kalesche ist ein Luxuswagen, dessen Gehäuse offen ist, auch wenn er ein zusammenklappbares Verdeck für den Hauptsitz besitzt, es können Scheiben hinzugefügt werden, um das Gehäuse vollständig zu verschließen (Rivero 1991, 170).

Bei ihrem Aufenthalt in La Havana vor der Ankunft in Mexiko verweist sie auf eine *volante*, in Bezug auf eine *silla volante* (Cabriolet). Sie wird beschrieben als „*verwunderliches Fahrzeug, das von hinten wie ein großes Insekt aussah, mit einem kleinen schwarzen Postillion zu Pferd oder auf einem Maultier, bekleidet mit einem riesigen Paar schwarzer Stiefel und einer auffälligen Uniform*“ (Brief I, 38). Cabriolets waren zweirädrige Kutschen mit zusammenfaltbarem Verdeck und vor allem für Spazierfahrten bestimmt. Karl III. schenkte im Jahr 1771 dem Kaiser von Marroko ein in Sevilla hergestelltes Cabriolet (Pleguezuelo 2007, 22-35).

Zur Herkunft der Fahrzeuge sagt unsere Autorin, dass „*die Mehrzahl*“ europäisch waren, neben „*einigen ziemlich gutaussehenden*“, hergestellt in Mexiko. Von letztgenannten gab es sowohl alte, nach barocker Tradition, als auch moderne, die dem englischen Vorbild folgten. In diesem Sinne fügt sie weiter Verweise hinzu, wie dass „*die alte bemalte Kutsche – die sich so langsam wie eine Karavane bewegt und auf die „Die Morgenröte“ von Guida gezeichnet ist – wird von der londoner ersetzt*“ (Brief XXI, 211). Tatsächlich besaßen die barocken Kutschen Gemäldezyklen unterschiedlicher Themen, die später durch nüchterne schlichte Farben nach englischen Vorbild ersetzt wurden (Recio 2010 und Recio, „Devociones y aficiones a veces peligrosas“, 2015).

Zu diesen Herkunftsländern müssen weitere hinzugefügt werden. So stellte ihnen General Santa Anna in Veracruz „*zwei wunderbare in den Vereinigten Staaten hergestellte Kutschen*“ zur Verfügung (Brief V, 61). Jedenfalls erscheint der auffälligste Verweis auf die Herkunft einer Kutsche in *La vida en México* anlässlich eines Ausflugs der Calderón de la Barca „*in einer Kutsche, die Carlos X. gehörte. Es ist ein sehr luxuriöser Wagen Seiner Majestät, vollständig vergoldet.*“ (Brief XVI, 167-169)

Über die Anzahl der Kutsche gibt unsere Autorin keine konkreten Hinweise, aber sie verweist auf die Fülle (Brief X, 120). Seit dem Einsatz der Kutschen in Mexiko, wird in den Quellen darauf hingewiesen, dass ihre Anzahl beständig anstieg (Serrera 1993, 313-332).

III. Gespann, Geschirr und Personal

La vida en México nennt in Bezug auf Kutschengespanne Postkutschen mit Gespannen von „*zehn erstklassigen Maultieren*“ und andere mit „*acht weißen Pferden*“ (Brief V, 61 und 67). Über die ersten wird angegeben, dass sie „*ausgezeichnet für lange Reisen sind, da sie sehr viel aushalten ohne zu ermüden*“ (Brief XXVIII, 285-286). Auch gibt es verschiedene Hinweise auf die Anzahl der Tiere, da zu den erwähnten andere hinzugefügt werden müssen, wie die auf Kutschen mit Gespannen von sechs Pferden (Brief XXVI, 261) oder von acht (Brief XXVIII, 281). Sowohl die Art der Tiere, Maultiere oder Pferde, als auch ihre Anzahl wurden seit der allgemeinen Verbreitung der Kutschen geregelt, aufgrund ihres Charakters als Statussymbol und wegen ihrer Knappheit, die aus dem Einsatz bei den Wagen resultierte (López Álvarez 2007, 386-392). Bei Reisen findet man auch üblicherweise Hinweise auf das Auswechseln der Tiere. So wird gesagt, dass Herr Adalid diverse Relaisstationen entlang des Weges hatte, um die Pferde seiner Kutschen auszutauschen (Brief XV, 170).

In Bezug auf das Pferdegeschirr, das Riemenzeug, das die Pferde mit der Kutsche verband, wird ein interessanter Hinweis eines mexikanischen Gentleman geliefert „*der gerade einen Satz Lon-*

doner Pferdegeschirr gekauft hatte” (Brief XXVI, 263). Mexiko besaß die *charra* Tradition bezüglich des Geschirrs (Charrería 2000), aber im Werk wird nicht auf sie verwiesen, hingegen sehr wohl auf die englische, die gleichzeitig mit ihren Wagen eingeführt wurde (Rivero 1999, 156-159 und Furger 2009, 224-282) (Abb. 3).

Was das Personal betrifft, so handelte es sich um Kutscher, Lakaien und Eskorte. Madame Calderón de la Barca unterscheidet zwischen Kutscher und Postillion. Der erstgenannte lenkte die Kutsche vom Kutschbock aus und der Postillion auf den Tieren reitend (Furger 2009, 273-281). Manchmal wird in *La vida en México* kein gutes Licht auf sie geworfen, wie bei der Reise, wo von einer Kutsche gesagt wird, dass ihre „Postillione so betrunken waren, dass sie sich gerade so im Sattel halten konnten” (Brief XLV, 409).

Hinsichtlich der Lakaien wird auf die Gefahr in Mexiko verwiesen, wenn „ein zwölfjähriges Mädchen allein in Begleitung eines Lakaien und eines Kutschers reist” (Brief XIX, 196). Die Lakeien fuhren auf einer Plattform, die als Kanzelchen (*pulpitillo*) bezeichnet wurde und hinter dem letzte Wagen der Kutsche angebracht war. Wenn die Kutsche losfuhr oder an ihr Ziel gelangte, öffneten sie ihre Türen und halfen den Fahrgästen beim Ein- und Aussteigen (Furger 2009, 117-144).

Ein weiteres Thema, das von Madame Calderón de la Barca behandelt wird, ist das der Uniforme der Kutscher und Lakaien. Sie schreibt, dass sie „typisch mexikanische Kleidung und andere Livreen tragen” (Brief XII, 132). Traditionell handelte es sich um prächtige Uniformen, wie Balbuena in seiner *Grandeza Mexicana* von 1604 aufzeigt, als er „reiche Tracht aus kostspieligen Livreen mit aljófar [kleine unregelmäßige Perle], Perlen, Gold und Steinen” nennt (Balbuena 2008, 22).

Zur Eskorte sagt sie, dass es so viele Gefahren gab, denen die Kutschen begegneten, dass es manchmal erscheint, als würde sie gepanzerte Fahrzeuge heraufbeschwören, wie eine Kutsche „mit Gewehren, die aus den Fensterchen zum Vorschein kommen” (Brief XXXVI, 338).

IV. Nutzung, Missbrauch und Verkehrsunfälle

Es muß zu Beginn erwähnt werden, dass die Kutsche ursprünglich ein städtisches Phänomen war. Nur im Maße wie ihre Perfektionierung und die Besserung der Wege es erlaubten, wurde sie auch für Fortbewegung zwischen den Städten eingesetzt, wofür die Postkutsche ein gutes Beispiel ist. Trotzdem zeigt *La vida en México* die Grenzen auf, die die Verkehrswege im 19. Jahrhundert noch besaßen. So schreibt sie einmal „da wir Reitpferde besitzen, haben wir Ausflüge aufs Land unternommen” (Brief XII, 135).

In Bezug auf den städtischen Charakter stechen die Hinweise hervor, die den weiblichen Charakter der Kutsche deutlich machen. Hier gilt zu erinnern, dass die Kutschen zu ihrer Entstehungszeit im 16. und 17. Jahrhundert kritisiert wurden, da sie dazu führten, dass die Reitübungen vergessen wurden (López Álvarez 2007, 386-392). Etwas davon wird in einem Zitat aus *La vida en México* über den Alameda-Park der Hauptstadt klar, wo es heißt „schließlich haben wir alle Füße, aber Kutschen nur die Damen” (Brief XI, 126).

Auch wird im Werk die Nutzung der Kutsche für den Transport der Heiligen Komunion genannt. Konkret, als über die Rückfahrt von der Oper berichtet wird, schreibt die Autorin, dass beim Fahren über den Hauptplatz, der Kutscher den Wagen anhielt und er und der Lakai „den Hut abnahmen vor einer riesigen Prozession [...] es war eine lange Reihe von Mönchen und Priestern und eine Kutsche transportierte das Allerheiligste” (Brief XLII, 386). Es ist erwähnenswert, dass der eucharistische Transport üblich wurde, nachdem Carlos II. 1685 einem Priester, der einem Kranken die Kommunion brachte, seine Kutsche überließ (Calderón de la Barca 1856, 235; Recio, „Los coches de Dios”, 2013 und Recio, „El primer bien que produce el coche”, 2013) (Abb. 4).

Sie nennt auch die Leichenwagen (Brief XLII, 388), von denen europäische Exemplare des 19. Jahrhunderts erhalten sind, sowie eine in San Francisco in Lima (Recio, „La carrocería peruana virrei-

nal“, 2013, 515-531) (Abb. 5).

Zu anderen Gelegenheiten dienten die Kutschen dazu, der Instabilität der Hauptstadt zu entfliehen, zum Beispiel als wegen einer politisch motivierten Schießerei „*die Straßen auf einmal voller Kutschen mit Familien waren, die die Stadt verlassen*“ (Brief XLIV, 404). Kutschen waren sogar Schauplätze von Straftaten, wobei La vida en México speziell auf Diebstahl verweist, beispielsweise „*als die Damen der Familie Fagoaga gemeinsam mit einem Pfarrer ins Exil gingen, wurden sie überfallen*“ (Brief XXXVI, 338). Eine weitere Gefahr stellten die Unfälle dar. So erzählt unsere Autorin von einem Ausflug nach Tulancingo, „*eines der Pferde stürzte, die Kutsche kippte um und, obwohl es keine Schäden bei den Insassen gab, verletzte sich der arme Bursche am Kopf*“ (Brief XVI, 176).

V. Fest, Gesellschaft und Transzendenz des Kutschenuniversums

Seit ihren Ursprüngen war die Kutsche an die Feste des Alten Regimes gebunden. Deshalb ist der Verweis in *La vida en México* auf den Einzug des neuen spanischen Botschafters in die Hauptstadt von großem historisch-künstlerischem Interesse: „*die Postkutsche hielt an und man bat uns, in eine herrliche Kutsche einzusteigen, karmesinrot und golden, mit den Wappen der Republik [...] Wir fahren in die Stadt des Moctezuma inmitten einer riesigen Prozession aus Truppen, Kutschen und Reitern ein*“ (Brief VI, 75-76). Das heißt, dass der Einzug der Calderón de la Barca ähnlich der der Vizekönige war.

Während der Republik hörte der Einsatz von Kutschen bei Festen nicht auf, der Erfolg der Republik maß sich in gewisser Weise an der Anzahl der anwesenden Kutschen. So hält Madame Calderón de la Barca fest, als sie das Fest zum Sieg der Regierung über die föderalen Kräfte im Sommer 1841 beschreibt, dass „*die Zeremonie brillant war und die prachtvollen Kutschen, die wunderbaren Pferde, die auffälligen Offiziere – zusammen mit der Militärmusik und der versammelten Menge – eine beeindruckende Wirkung hatten*“ (Brief XLI, 382). Die Kutschen nahmen solch ein Ausmaß an, dass zu manchen Gelegenheiten ihr Einsatz verboten werden mußte, um die entsprechende Veranstaltung nicht in den Schatten zu stellen. Dies traf auf Gründonnerstag zu (Brief XIV, 148). Ein halbes Jahrhundert davor hatte der Vizekönig Segundo Conde de Revillagigedo einen Erlass verabschiedet, der ihren Verkehr an Fronleichnam einschränkte (Archivo General de Indias de Sevilla, México 1433, n° 477, ohne Seitenzählung). Somit sehen wir erneut eine Parallele zwischen dem Geschehen im unabhängigen Mexiko und dem im neuspanischen Vizekönigreich.

Aber nicht alle konnten Kutschen besitzen, weswegen es seit Ende des 18. Jahrhunderts ein Mietsystem gab (Serrera 1993, 328-332). Im Unterschied zu denen der Oberschicht sagt unsere Autorin, „*uns ist eine alte Mietkutsche aufgefallen*“ (Brief XII, 132) (Abb. 6).

Schlußendlich muß betont werden, dass *La vida en México* neben vielem anderen ein Spiegel des mexikanischen Kutschenwesens der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist, das die soziale Bedeutung aufrecht erhielt, die es im Alten Regime erreicht hatte. Trotz der Industriellen Revolution und der Unabhängigkeit des Landes, zeigte die Kutsche die Verbindung von Mexiko und Neuspanien.



Abb. 1. Carl Nebel, Kathedrale von Mexiko-Stadt (Detail mit Kutsche). Aus: *Voyage pittoresque et archéologique*, 1836. In: Arturo Aguilar Ochoa (Koord.). *Carl Nebel pintor viajero del s. XIX*. Artes de México 80 (2006): 9.



Abb. 2. Anonymer Künstler. Postkutschen fahren in Toledo ein (Detail), Ende 18. Jahrhundert. In: Galán Domingo, Eduardo (Koord.). *Historia del carruaje en España*. Madrid: Fomento de construcciones y contrata, 2005. 317.



Abb. 3. Englisch-Geschirr eines „spider”. Ausstellung von Gespannen auf der Feria de Abril, Sevilla 2014. Foto: Álvaro Recio Mir, 03.05.2014.



Abb. 4. Anonymer neuspanischer Künstler, Eucharistische Kutsche, ca. 1800, Museo de Guadalupe, Zacatecas, Mexiko. Foto: Álvaro Recio Mir, 28.02.2010.



Abb. 5. Anonymer peruanischer Künstler, Leichenwagen, Anfang 19. Jahrhundert, Kloster San Francisco, Lima, Peru. Foto: Álvaro Recio Mir, 25.04.2014.



Abb. 6. George Akermann, Hauptplatz von Mexiko-Stadt (Detail mit Taxis), erste Hälfte 19. Jahrhundert. In: Serra, Ramón María. *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*. Madrid: Dirección general de tráfico, 1993. 331.

Literatur

- Aguilar Ochoa, Arturo (Koord.). *Carl Nebel pintor viajero del siglo XIX*. Artes de México 80 (2006).
- Balbuena, Bernardo de. *Grandeza mexicana*. Mexiko: UNAM, 2008.
- Bessone, Silvana. „El camino hacia el carruaje”. *Historia del carruaje en España*. Eduardo Galán Domingo. Madrid: Fomento de construcciones y contratas, 2005. 96-109.
- Carrozze regali. *Cortei di gala di papi, principi e re*. Turin: Silvana Editoriale-La Venaria Reale, 2013.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Historia cultural: entre práctica y representación. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Cuadriello, Jaime. „Encuentro de Hernán Cortés con Moctezuma”. *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*. Hrsg. Joaquín Bérchez. Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999. 181-183.
- Diener, Pablo (Koord.). *El viajero europeo del siglo XIX*. Artes de México 31 (1996).
- Don Ramiro (Pseudonym von Cristóbal de Reina y Massa). *Madrid, hace cincuenta años a los ojos de un diplomático extranjero*. Madrid: Bailly-Bailliere e hijos, 1904.
- Erskine Inglis, Frances (marquesa de Calderón de la Barca). *The attache in Madrid or sketches of the court of Isabella II (1856)*. New York: Appleton and company, 1856.
- Erskine Inglis, Frances (marquesa de Calderón de la Barca). *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Madrid: Rey Lear, 2007.
- Furger, Andres. *Driving. The horse, the man and the carriage from 1700 up to the present day*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2009.
- Gage, Thomas. *Viaje por la Nueva España y Guatemala*. Madrid: Historia 16, 1987.
- Galán Domingo, Eduardo (Koord.). *Historia del carruaje en España*. Madrid: Fomento de construcciones y contratas, 2005.
- Leralta García, Javier. „Los carruajes de transporte y servicio público”. *Historia del carruaje en España*. Hrsg. Eduardo Galán Domingo. Madrid: Fomento de construcciones y contratas, 2005. 300-339.
- López Álvarez, Alejandro. „Litera”. *Gran enciclopedia cervantina*. Bd. VII, ad vocem. Hrsg. Manuel Alvar. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2005.
- López Álvarez, Alejandro. *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias*. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700. Madrid: Polifemo, 2007.
- Martínez del Río de Redo, Marita. *El transporte en la historia de México*. Artes de México 197 (1978).
- Orellana, Margarita de (Koord.). *Charrería*. Artes de México 50 (2000).
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. „Una silla volante para el emperador de Marruecos”. *Reales Sitios* 171 (2007): 22-35.
- Ramírez Rodríguez, Rodolfo. „Fanny Calderón de la Barca y su percepción romántica de México”. *Históricas* 88 (2010): 3-21.
- Recio Mir, Álvaro. „De color de hoja de oliva: la pintura de los coches en la Sevilla del siglo XVIII”. *Laboratorio de Arte* 22 (2010): 235-261.
- Recio Mir, Álvaro. „Un nuevo arte en movimiento para la ostentación social: los primeros coches novohispanos y las ordenanzas del gremio de carroceros de la Ciudad de México de 1706”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 101 (2012): 13-38.
- Recio Mir, Álvaro. „Evolución de la carrocería novohispana en el siglo XVIII: segundas ordenanzas del gremio de la Ciudad de México”. *Históricas* 81 (2012): 17-34.
- Recio Mir, Álvaro. „Los coches de Dios: carrozas y sillas eucarísticas en España y América”. *Teatro y fiesta popular y religiosa*. Hrsg. Mariela Insúa und Martina Vinatea. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013. 269-289.

- Recio Mir, Álvaro. „El primer bien que produce el coche es la autoridad: las hermandades sacramentales y las carrozas y sillas de manos eucarísticas”. *XIV simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*. José Roda Peña. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2013. 197-221.
- Recio Mir, Álvaro. „La carrocería peruana virreinal a partir de un memorial del gremio de Lima de 1778”. *Laboratorio de Arte* 25 (2013): 515-531.
- Recio Mir, Álvaro. „Alamedas, paseos y coches. Función y significación social en España y América (siglos XVI-XIX)”. *Anuario de Estudios Americanos* 72-2 (2015): 515-543.
- Recio Mir, Álvaro. „Devociones y aficiones a veces peligrosas: la pintura de los coches novohispanos”. *Temas americanistas y diversidad cultural*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015. 283-296.
- Recio Mir, Álvaro. „Carrozas adornadas con telas y guarniciones de oro y plata: carácter suntuario de los carruajes barrocos en España y Nueva España”. *El tesoro del lugar florido. Estudios sobre la plata Iberoamericana*. Hrsg. Juan Haroldo Rodas Estradas, Nuria Salazar Simarro und Jesús Paniagua Pérez. León: Ediciones el forastero, 2017. 545-565.
- Recio Mir, Álvaro. „¿Qué Indias hay dónde no hay coche? El carruaje como objeto de análisis histórico y artístico en España y en la América virreinal”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 30 (2018): 209-226.
- Rivero Merry, Luis. *Carruajes y guadarneses en Andalucía*. Sevilla: Caja Rural, 1999.
- Roche, Daniel (Dir.). *Voitures, chevaux et attelages du XVIIe au XIXe siècle*. Paris: Art équestre de Versailles, 2000.
- Sarabia Viejo, M^a Justina. „Las mujeres mexicanas en la visión de madame Calderón de la Barca”. *Frasquita Larrea y Aherán. Europeas y españolas entre la ilustración y el romanticismo*. Hrsg. Gloria Espigado Tocino und María José de la Pascua Sánchez. Cádiz: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2003. 363-380.
- Saule, Béatrix. *Visite du Musée des Carrosses*. Versailles: Art lys, 1997.
- Illustrierter Katalog der Wagenfabrik von Hermann Lange*, Jauer in Schlesien. Paris-Valencia, 1994.
- Serrera, Ramón María. *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*. Madrid: Dirección general de tráfico, 1993.
- Teixidor, Felipe. „Prólogo”. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Madame Calderón de la Barca. Mexiko: Porrúa, 1984. V-XXIV.
- Uriol Salcedo, José Ignacio. „Las carreteras desde Isabel II a nuestros días”. *Viaje por la historia de nuestros caminos*. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 1997. 245-338.
- Wietelmann Bauer, Beth. „Crossing over: gender and empire in Fanny Calderón de la Barca’s ‘The attaché in Madrid’”. *Hispanic Review* 1 (2011): 43-65.

Dr. Álvaro Recio Mir

Universidad de Sevilla, Spanien

alvarorecio@us.es

Übersetzung aus dem Spanischen: Franziska Neff

Falso despiece en la arquitectura almohade en Portugal. Primeros aportes desde la materialidad y las fuentes

Dolores Villalba Sola

Abstract: La decoración de “falso despiece” es un tratamiento superficial de paramentos a base de líneas verticales y horizontales. Esta ornamentación es característica de la arquitectura almohade, y, sobre todo, aparece unida a obras defensivas, de ahí su proliferación y relevancia. No obstante, a pesar de su importancia, ya que nos permite datar de forma casi exacta las obras en las que aparece dentro de un periodo muy concreto del Califato almohade —entre el califato de Abū Ya‘qūb Yūsuf Ibn ‘Abd al-Mu‘min Ibn ‘Alī y Abū Yūsuf Ya‘qūb Ibn Yūsuf Ibn ‘Abd al-Mu‘min Ibn ‘Alī (al-Mansūr)—, apenas ha sido analizada. De hecho, los ejemplos que se localizan en territorio portugués son algunos de los menos conocidos y estudiados, a pesar de ser de vital importancia, puesto que se encuentran perfectamente datados, lo cual permite utilizarlos como modelo para el resto de vestigios que conservamos de este tipo de decoración.

Palabras Clave: Arquitectura militar, Califato almohade, Decoración de Falso Despiece, Portugal, Fuentes.

La denominada decoración de “falso despiece” ha pasado desapercibida para la mayoría de los investigadores que han abordado el análisis de las fortificaciones andalusíes. No obstante, su estudio formal comenzó a aumentar a finales del siglo XX, sobre todo, gracias a la labor de Rafael Azuar Ruiz y de su grupo de investigación (Azuar Ruiz, 2005, 124-130; Azuar Ruiz et al., 1996, 245-278). De hecho, en sus trabajos aparecen nombrados los ejemplos más destacados de este tipo de ornamentación. Sin embargo sus análisis se han centrado, sobre todo, en la zona del levante español. De este modo, el estudio de esta decoración apenas ha sido esbozado para el resto de *al-Andalus*. Esa es la situación en la que se encuentran los casos que pertenecen al actual territorio de Portugal. El estudio que desarrollamos a continuación es un primer acercamiento a la producción conservada de este tipo de ornamentación en el actual territorio portugués.

Los casos que serán analizados presentan no solo características similares, sino también una cronología en común, dado que todos fueron creados durante el periodo almohade. Una etapa histórica a la que debemos la mayor parte de decoración con falso despiece que se conserva tanto en la Península Ibérica como en el norte de África, aunque en el caso de los restos portugueses esta datación se hace más patente, ya que son unos de los casos mejor datados de toda la Península Ibérica. No obstante, antes de iniciar el análisis de los espacios en los que se puede rastrear esta ornamentación

dentro de Portugal realizaremos una serie de observaciones sobre esta tipología decorativa.

La decoración de falso despiece de sillares

El “falso despiece” es un tratamiento superficial de paramentos a base de líneas verticales y horizontales realizadas en diversos materiales tales como el yeso, la cal y la arena, la arcilla o simplemente grabadas o esgrafiadas. Estas líneas se levantan sobre el enlucido de los muros una vez que estos están finalizados, representando un falso despiece de sillares por lo general. La funcionalidad de esta decoración es bastante variada, ya que el objeto que perseguía no era meramente ornamental. En primer lugar, en el 90% de los casos conocidos es usada para cubrir las uniones de los cajones de tapial y los mechinales. Así se lograba disimular la construcción de la fortificación, así como cualquier imperfección a la vez que se aumentaba su calidad estética y acabado. En segundo lugar, la elección de este tipo de programa decorativo simulando un falso despiece de sillares de piedra, sin duda no fue una elección al azar, puesto que esconde una función defensiva. Dicha decoración levantada sobre la superficie exterior de las fortificaciones permitía crear una falsa ilusión óptica, a una cierta distancia, por la cual el enemigo creía que se estaba enfrentando a una fortificación realizada en piedra y no en tapia, y que, por tanto, era más impenetrable que una obra realizada en el mencionado material. Asimismo, la utilización de este recurso decorativo en época almohade parece estar unida a la labor edilicia de unos determinados califas, por lo que probablemente también se trataba de un elemento con una carga simbólica intrínseca que todavía no está clara. Con ello, vemos que pese a que la decoración de falso despiece puede parecer, a priori, algo superfluo que no entraña demasiadas incógnitas, esta presenta toda una serie de variantes y preguntas sin resolver que la hacen cuanto menos interesante.

Hemos observado que dicha ornamentación puede clasificarse en diferentes categorías que aparecen solas o combinadas entre sí en una misma fortificación. No obstante, todavía no se ha observado un ejemplo en el que podamos ver reflejadas todas las variantes que exponemos a continuación. En primer lugar, encontramos la decoración que ha dado nombre a este tipo de tratamiento superficial, es decir, un falso despiece completo con líneas verticales y horizontales, que simulan el esquema de los sillares de piedra. En segundo lugar, encontramos una ornamentación que solo presenta líneas horizontales, aunque este tipo suele aparecer en combinación con el anterior, y, sobre todo, en el interior de las fortificaciones. Estas dos primeras variantes son las que más proliferaron en la época almohade, siendo buen ejemplo de ello la alcazaba de Badajoz, en la que se pueden observar tramos de muralla con falso despiece y otros con líneas horizontales únicamente. Por otro lado, en esta Alcazaba también encontramos toda una serie de variantes en lo referente a tamaños y disposición, según se ha observado en el último estudio arqueológico y de restauración, que tiene que ver según nuestro análisis (Villalba Sola 2013, 1542-1552) con una diferenciación cronológica. En tercer lugar, encontramos aquella decoración que reproduce un falso despiece de mampostería, es decir, de piedras irregulares y angulosas, con su máximo exponente en el recinto amurallado de Cáceres, concretamente, en la torre de los Pozos, donde se combina con falso despiece de sillares, con motivos geométricos y con epigrafía.

Por otro lado, hemos observado que existen tres variantes más que suelen aparecer unidas a las anteriores, aunque también de manera independiente y que se relacionan con una decoración interna. En este grupo encontramos las líneas o cintas de falso despiece con graffitis epigráficos incisos, un buen ejemplo de ello son los restos que se conservan en el castillo de Alcalá de Chivert en Castellón (Azuar Ruíz et al. 1996, 245/246). En segundo lugar, se observan líneas de falso despiece con graffitis geométricos incisos, tales como rombos, cruces o los denominados motivos en “espina de pez”, cuyos ejemplos más destacados los podemos ver en la provincia de Jaén. De estos, sobresalen fortificaciones como las Navas de Tolosa o Baños de la Encina, aunque esta segunda fortaleza presenta todo un programa decorativo que es más complejo, y, que debe ser analizado de manera individualizada. Sin

embargo, debemos indicar que en ella se observa una labor general de falso despiece con motivos incisos en “espina de pez”, ornamentación que aparece esgrafiada en una capa homogénea de enlucido que recubría la fortificación. Una composición esta diferente a la que presentan la mayoría de las fortificaciones andalusíes almohades en las que dicha decoración aparece creada en una capa de enlucido individual. Y por último, debemos hablar de una tercera variante, que es la más común, es decir, la que se compone por medio de cintas lisas sin ningún tipo de motivos incisos en su interior. De hecho, a esta última variante es a la que pertenecen los ejemplos que hasta el momento hemos contabilizado en el territorio portugués (fig. 1).

De esta forma, podemos observar cómo estamos ante un tipo de decoración, que a simple vista puede parecer sencillo, pero que formalmente presenta una gran riqueza de variantes. De hecho, es posible distinguir otros tres tipos más dentro de los anteriores en relación con el tamaño de las cintas o líneas con las que se crea la ornamentación, y que hemos logrado unir a la labor edilicia de unos gobernantes concretos como se observa en la tabla (tabla 1). Así encontramos cintas de gran tamaño en las que se incluyen aquellas que van de 0.18 a 0.12 m; las de mediano tamaño que pertenecen normalmente a una etapa de transición, de 0.12 a 0.10 m y, por último, las de grosor fino o pequeño que van de 0.10 a 0.06 m aprox. las cuales pertenecen a un periodo en que esta decoración ya estaba



Fig. 1. Ejemplos de diferentes tipos de decoración con Falso Despiece de época almohade. Arriba a la izquierda: Alcazaba de Badajoz, Combinación de cintas horizontales y falso despiece de sillares. Arriba a la derecha: Torre Redonda del recinto fortificado de Cáceres, Detalle de la decoración de falso despiece de sillares. Marzo, 2012. Abajo a la izquierda: Castillo de Baños de la Encina (Jaén), Detalle de falso despiece con motivos en “espina de pez”. Mayo, 2012. En el centro: Alcazaba de Badajoz, Ejemplo de falso despiece de mampostería. Marzo, 2012. Abajo a la derecha: Castillo de la Mola (Novelda, Alicante), Decoración de falso despiece con motivos en cruz insertados. Agosto, 2012. Fotografías: Dolores Villalba Sola.

perfeccionada.

Por otra parte, dicha ornamentación es uno de los elementos de la producción andalusí más polémicos en cuanto a su adscripción cronológica, ya que hasta el inicio de los estudios realizados por Rafael Azuar Ruíz y su equipo había sido catalogada, por lo general, como perteneciente al periodo omeya andalusí. De hecho, grandes investigadores como Henry Terrasse, Manuel Gómez-Moreno y Leopoldo Torres Balbás la dataron de forma tradicional dentro de la producción omeya, aunque también debemos advertir, que Basilio Pavón Maldonado (Pavón Maldonado 1993, 15/16) ya comentaba que este tipo de decoración había tenido una importante proliferación en época almohade. En la actualidad, gracias a los avances producidos por la arqueología, ya no existen dudas de que se trata de una ornamentación relacionada con el califato almohade.

De hecho, fortificaciones que tradicionalmente habían sido catalogadas como omeyas, como es el caso de El Vacar en Córdoba (Córdoba la Llave 2004, 124-126; Azuar Ruíz et al. 1996, 225) y de Baños de la Encina en Jaén (Gutierrez Calderón 2010; Canto García y Rodríguez Casanova 2006, 57-66) por ejemplo, han sido recientemente adscritas a una cronología almohade tras producirse su estudio arqueológico exhaustivo. De ahí, que las teorías tradicionales estén cambiando, además de que se ha observado de manera fehaciente que más de la mitad de las fortificaciones reformadas o construidas por los almohades en *al-Andalus* presentan este tipo de ornamentación. Una decoración cuya presencia también hemos podido comprobar en el norte de África, aunque con menor incidencia, ya que el desarrollo de la poliorcética allí fue mucho menor que en el territorio andalusí, debido a que este último era considerado como tierra de *yihād* y cruzada. Por esta razón los almohades introdujeron la mayor parte de sus aportaciones en materia defensiva en *al-Andalus*. No obstante, los ejemplos africanos son esenciales porque se encuentran perfectamente datados y permiten relacionarlos con una cronología muy concreta, es decir, con la labor edilicia del tercer califa almohade, *Abū Yūsuf Ya'qūb Ibn Yūsuf Ibn 'Abd al-Mu'min Ibn 'Alī (al-Mansūr)*. Un Califa con el que también parece estar relacionada gran parte de la producción andalusí.



Fig. 2. Mapa del territorio andalusí bajo el Califato almohade. Dolores Villalba Sola.

El territorio andalusí de Portugal bajo el califato almohade

El actual territorio portugués que perteneció a *al-Andalus* (fig. 2) fue uno de los que vivió de manera más temprana la contienda entre cristianos y almohades, lo que lo convirtió en una de las zonas donde mejor se plasmó el gran proyecto de construcción, adecuación y refuerzo de las defensas del Califato con la intención de frenar el avance cristiano hacia tierras andalusíes. Desde la llegada de los almohades a tierras del actual Portugal, entre 1146-1147 (Ibn Abi Zar' 1964, 376-377; Ibn 'Idari 1963, 299-301; Huici Miranda 2001, 146), esta nueva potencia se vio acosada por el naciente reino cristiano de Portugal. Un reino que alcanzó tal categoría, apenas unos siete años antes de la entrada de esta dinastía en *al-Andalus*, es decir, en el año 1139, con el ascenso a rey de D. Afonso Henriques. Dicho Rey jugó un papel primordial en el desarrollo no solo del territorio portugués como entidad autónoma, sino también en la lucha contra los musulmanes, junto a uno de los personajes más conocidos de este periodo, Geraldo Sem Pavor. De hecho, este hostigamiento de los cristianos portugueses a los territorios andalusíes del posterior Portugal, propiciaron que *Ibn Qāsī*, el gobernador de varias

de las ciudades de este territorio, fuese el primero en reconocer la soberanía del califato almohade, y también el primero en pedir su auxilio. Sin embargo, no fue hasta el año 1147 cuando el poder almohade estuvo consolidado, con la toma de Marrakech, que el Califa decidió enviar un ejército con *Ibn Qāsī* a *al-Andalus*.

Este ejército, al frente del cual estaba el famoso *Abū Ishāq Barrāz*, cruzó el estrecho de Gibraltar conquistando Tarifa y Algeciras, para dirigirse posteriormente hacia el Algarve, de camino al cual, sometió Jerez de la Frontera y Niebla. Una vez en el Algarve conquistaron Mértola y Silves (García Domingues 1945, 197-200; García Domingues 1986, 127; Huici Miranda 2001, 146), las cuales fueron puestas bajo el mando de *Ibn Qāsī*, mientras que las tropas almohades se dirigieron a Beja y Badajoz, que se sometieron pacíficamente. De esta forma, prácticamente, la totalidad del territorio andalusí portugués se encontraba dominado por los almohades, aunque la sublevación de los señores andalusíes en el año 1147-1148 (*al-Hulal al-Mawsiyya* 1951, 176) hizo que hasta el año 1151 (Huici Miranda 2001, 160) los almohades no retomaran otra vez el mando en todo *al-Andalus*. No obstante, *Ibn Qāsī*, el precursor de estos en *al-Andalus*, no se sometió, declarándose abiertamente contrario a estos al pactar con el rey D. Afonso Henriques.

Las contiendas y luchas entre los almohades y el bando cristiano portugués comenzaron pronto. Concretamente, en el año 1158 ya observamos la primera victoria de D. Afonso Henriques en Sintra y Palmela, que fueron tomadas por los cristianos. Tras lo cual, al año siguiente, 1159, se produjo la toma de la importante ciudad de Évora (García Domingues 1945, 222), aunque fue reconquistada por los almohades. Entre los años 1159 y 1162 los investigadores portugueses hablan de un breve espacio de tiempo en el que los cristianos portugueses permanecieron en tranquilidad sin protagonizar incursiones en el territorio almohade, hecho que ponen en relación con la visita del califa 'Abd al-Mu'min a *al-Andalus*. Sin embargo, esto no es cierto, dado que en el año 1160 D. Afonso Henriques atacó Alcácer do Sal (Huici Miranda 2001, 268) y a finales de 1162 (Ibn Sahib al-Salat 1969, 137/138; García Domingues 1945, 222; Huici Miranda 2001, 206), estos retomaron de nuevo Beja y Évora, las cuales fueron arrasadas y abandonadas, hecho que tiene bastante sentido, puesto que en el año 1165 Geraldo Sem Pavor comenzó su serie de conquistas, entre las que estaba la ciudad de Évora (Ibn Sahib al-Salat 1969, 137/138; Huici Miranda 2001, 232; Huici Miranda 1954, 12). Tras ello, en el año 1166, se hizo con Serpa y el castillo de Juromenha (Ibn Sahib al-Salat 1969, 137/138), aunque para algunos historiadores también tomó Moura y Alconchel, y en el año 1167 la ciudad de Beja (Huici Miranda 2001, 233). No obstante, en este año se produjo también una pérdida importante para el bando cristiano, ya que la ciudad de Tavira fue reconquistada por los almohades (Huici Miranda 2001, 235), lo que indica que posteriormente a su anterior reconquista almohade en 1158 la ciudad fue conquistada nuevamente por los cristianos. Así, podemos observar como de manera continua el conflicto entre portugueses y almohades va aumentando, y como estas tierras se convierten en espacio de cruzada para los cristianos y de *yihād* para los musulmanes, de ahí la importancia que le confirieron los almohades.

A finales de 1170, el castillo de Juromenha es reconquistado por los almohades, quedando solo en manos cristianas la ciudad de Évora, puesto que Serpa también había sido reconquistada. Una señal de este pequeño periodo de supremacía almohade frente al reino portugués son las órdenes de refortificación de Mértola y del Algarve en general en el año 1171 (García Domingues 1945, 226). Mas la tranquilidad no duró demasiado, ya que el 23 de agosto de 1172 (Ibn 'Idari 1954, 160) Geraldo Sem Pavor conquistó la ciudad de Beja, entregándosela al rey D. Afonso Henriques que, ante la imposibilidad de poder defenderla, la arrasó e incendió cuatro meses y ocho días después de haberla tomado. Así el verdadero año de inicio de un largo periodo de paz en *al-Andalus* fue el año 1173, cuando se firmó la paz con Castilla, y el rey de Portugal decidió pactar también una tregua con estos para evitar que el aparato militar almohade se centrara en Portugal. Dicha tregua fue firmada en 1173, con una validez de cinco años, hasta 1178, periodo que el califa *Abū Ya'qūb Yūsuf Ibn 'Abd al-Mu'min Ibn 'Alī* aprovechó para ordenar la reconstrucción y repoblación de la ciudad de Beja y su región

(Ibn 'Idari 1954, 19).

En el año 1178 se produjo la captura de los gobernadores de Beja y Serpa en Alcácer do Sal, lo cual permitió a los cristianos conquistar nuevamente Beja (Ibn 'Idari 1954, 19). A partir de este episodio las luchas comenzaron a ser más continuas, no solo por tierra, sino también por mar, ya que durante los primeros años de la década de los 80 se produjeron importantes contiendas en las costas portuguesas. Unos acontecimientos que llevaron al califa *Abū Ya'qūb Yūsuf Ibn 'Abd al-Mu'min Ibn 'Alī* a emprender una gran campaña por *al-Andalus* en auxilio de sus territorios, expedición en la que hallaría la muerte. De esta forma, en febrero de 1184 el Califa emprendió la marcha hacia *al-Andalus* y se dirigió hacia Santarém (Ibn Abi Zar' 1964, 422; Ibn 'Idari 1954, 70-75; Lopes 1953, 99-133; Alfonso X 1969, 676), ante la que se encontraba el 28 de junio de 1184, apoderándose de su arrabal al día siguiente. Sin embargo, la imposibilidad de tomarla rápidamente, junto con la llegada de una serie de noticias, hicieron que el Califa ordenase levantar el cerco a la ciudad y retirarse a la orilla izquierda del río, lo que provocó el pánico entre su ejército. Una circunstancia que los cristianos aprovecharon para llegar hasta el Califa y herirlo de muerte (Huici Miranda 1954, 32-33), produciéndose su final en el camino de Évora a Sevilla, el 28 de julio de 1184 (Ibn Abi Zar' 1964, 422). Su sucesor, *Abū Yūsuf Ya'qūb Ibn Yūsuf Ibn 'Abd al-Mu'min Ibn 'Alī (al-Mansūr)*, retomó la lucha contra los portugueses en el año 1189, momento este en el que el actual territorio portugués se convirtió en un verdadero espacio de cruzada internacional. Un hecho que está relacionado con D. Sancho I de Portugal y la primera conquista de la ciudad de Silves (Lopes 1953, 152-161; Ibn 'Idari 1954, 85) gracias a la ayuda de los cruzados de la denominada tercera cruzada. Así a las puertas de Silves, otra de las ciudades en las que permanecen restos de decoración con falso despiece del periodo almohade, se unieron portugueses, franceses, ingleses y holandeses sitiándola hasta su rendición el 17 de junio de 1189. No obstante, debemos advertir que las defensas de Silves habrían soportado el mencionado asedio, sin embargo sus gobernantes decidieron claudicar ante la falta de alimentos y agua.

Entre 1190-1191 *Abū Yūsuf Ya'qūb Ibn Yūsuf Ibn 'Abd al-Mu'min Ibn 'Alī (al-Mansūr)* efectuó su campaña por *Garb al-Andalus*. Así se produjeron varias razias por las tierras de Santarém, hasta llegar a Torres-Novas la cual tomaron en 10 días (Huici Miranda 2001, 348), tras lo cual la arrasaron hasta los cimientos. Con posterioridad se dirigieron a la ciudad de Tomar, según comenta el propio Califa en su carta oficial de la campaña (Levi-Provençal 1941, 64-66), en la que indica que esta necesitaba de un asedio largo para conquistarla, dado que esta plaza estaba defendida por cruzados europeos, por lo que pasados 6 días el Califa decidió retirarse, ya que no disponía de las provisiones para una campaña tan larga. Sin embargo, durante esta campaña se recuperó el castillo de Paderne, que había sido conquistado por los cruzados un año antes, en 1189, y que es otro de los grandes hitos de la presencia de la decoración de falso despiece de sillares en Portugal.

En abril de 1191 los almohades volvieron a salir de Sevilla hacia *Garb al-Andalus*, reconquistando Alcácer do Sal en junio, tras lo cual los cristianos de Palmela, Coima y Almada abandonaron sus castillos, como comenta la *Crónica de Sancho I* (Pina Rui de. 1727, 35), que fueron arrasados por los musulmanes con la idea de que los cristianos de Silves no encontraran refugio en su huida. Así el Califa se dirigió hacia Silves, llegando a su destino el 27 de junio de 1191 (Ibn 'Idari 1954, 172-173) retomando la ciudad de Silves el 20 de julio de ese mismo año. La relevancia de estas conquistas fue tal que el rey de Portugal firmó una tregua de cinco años con los almohades, iniciándose la conquista cristiana definitiva de *Garb al-Andalus* en 1197.

Restos de falso despiece almohade en el territorio portugués

Los restos de decoración de falso despiece de sillares de época almohade que se conservan en el territorio portugués se concentran entre el Alentejo y el Algarve. De hecho, podemos observar vestigios de este tipo de ornamentación en las fortificaciones de Vila Viçosa, Alcácer do Sal, Moura, Silves,

Tavira y Paderne. Asimismo, también tenemos constancia de que los recintos amurallados de Elvas y Évora en época almohade se encontraban engalanados con este tipo de decoración. No obstante, únicamente analizaremos en este artículo, los ejemplos en los que se ha conservado de forma patente, es decir, Alcácer do Sal, Moura, Silves y Paderne, puesto que los restos pertenecientes a Vila Viçosa y Tavira han desaparecido en su mayor parte.

Por otro lado, antes de comenzar nuestro análisis debemos advertir que este tipo de ornamentación no aparece unida por lo general a recintos fortificados de grandes ciudades únicamente, ya que la pequeña fortificación de Paderne está dotada con ella. Esto nos indica que su creación no tenía que ver con la categoría de la fortificación, sino con la importancia estratégica y de control del territorio que tuviera la fortaleza. Otro buen ejemplo de ello son los castillos de Bentomiz en Málaga y “El castillejo de los Guájares” en Granada, que ocuparon una posición estratégica relevante, a pesar de ser pequeñas fortificaciones. Esta misma cuestión, también nos apunta que se trata de un tipo de tratamiento superficial, cuyo uso se encontraba extendido por todo el Califato y que no era una corriente decorativa sectorial unida a la élite del poder.

Con respecto a los ejemplos que permanecen actualmente en el territorio portugués, es necesario iniciar nuestro análisis por Alcácer do Sal. Esta ciudad se sitúa en el Alentejo litoral, junto al río Sado y a su estuario. Desde su origen su localización ha tenido una gran relevancia estratégica, de hecho, fue su posición la que llevó a los fenicios a fundarla. Su primera etapa andalusí se desarrolló bajo el gobierno de los *Banu Danīs*, familia de la que tomó su primera designación medieval *al-Qasr Abu Danīs* (Carvalho, Lázaro Faria, Cavaleiro Paixão 2001, 197), tras lo que comenzó a denominarse *al-Qasr al-Milh* -traducido como Alcázar de Sal-, del cual deriva su nombre actual. El periodo de la dominación musulmana mejor conocido de esta *madīna* es el almohade, puesto que la mayoría de los restos que se conservan de su antigua fortificación musulmana fueron construidos en ese momento.

La historia de Alcácer do Sal en época almohade comenzó bien avanzado el Califato, en el año 1191, ya que hasta esa fecha y desde el año 1160, la *madīna* se encontraba en manos cristianas (Carvalho 2004, 60), aunque ese hecho cambió con su conquista por parte del califa *Abū Yūsuf Ya ‘qūb Ibn Yūsuf Ibn ‘Abd al-Mu‘min Ibn ‘Alī (al-Mansūr)* como hemos indicado anteriormente (Ibn ‘Idari 1954, 170-173). Con esta conquista el Califa consiguió no solo un enclave estratégico para controlar la frontera con el reino cristiano de Portugal, sino también cortar el paso a los posibles refuerzos cristianos hacia la ciudad de Silves. Esta fue la razón, muy posiblemente, por la que la refortificó y dotó con los sistemas más avanzados de poliorcética del momento, convirtiéndose en una *madīnat-ribat* como ha sido catalogada (Carvalho 2004, 54). La cual trocó nuevamente su nombre para pasar a denominarse *al-Qasr al-Fath* —el Alcázar de la Victoria—, desde donde los almohades expandieron su *yihād* hacia el territorio cristiano, ya que Alcácer do Sal se transformó en una de las ciudades más al norte del Califato.

Alcácer do Sal se encontraba rodeada por un recinto fortificado de planta ovalada que se adaptaba perfectamente a la orografía de la colina sobre la que se asienta. Este sistema defensivo se componía por diferentes lienzos de muralla, realizados en tapia, articulados por medio de treinta torres, de las cuales únicamente trece han llegado hasta nuestros días. Dentro del conjunto era posible observar desde torres de flanqueo de planta cuadrangular, a torres albarranas, algunas de planta poligonal. De hecho, estas dos últimas tipologías son características de las novedades que introdujeron los almohades en materia de poliorcética, y que les permitieron mejorar la defensa de los flancos de sus fortificaciones. Por otro lado, la ciudad se encontraba rodeada por un foso, a excepción de la cara sur que se levanta sobre el precipicio que colinda con el río Sado y que, por tanto, dispone de defensas naturales.

No obstante, para el caso que nos ocupa lo más relevante son los restos de dos torres albarranas que reforzaban la muralla almohade por el frente norte y sur. Estas torres cuadrangulares, o lo que queda de ellas, se adelantan levemente a la línea de muralla a la que se unían por pequeños puentes. Se tratan en ambos casos de torres macizas hasta la línea de adarve, con posibles cámaras a partir de

este, aunque se ha perdido toda su parte superior.

Sus restos de decoración de falso despiece se levantan sobre la fábrica de tapia, aunque los de la torre norte se encuentran visiblemente mejor conservados (fig. 3). Los vestigios pertenecen a dos tipologías: la más común, y, que da nombre a este tipo de decoración, es decir, una trama de líneas verticales y horizontales. Y una segunda tipología que es la que se conserva en la albarrana norte que responde a una labor de líneas horizontales. La ornamentación fue plasmada por medio de unas cintas con un alto aporte en cal, que no presentan motivos incisos, aparentemente, y cuyo grosor oscila entre los 0.12 a 0.10 m. Unas dimensiones que encajan perfectamente con la labor edilicia del tercer califa de la dinastía almohade, y, por lo tanto, con las construcciones llevadas a cabo en esta fortificación tras su conquista por parte de los almohades en 1191.

En cuanto a su estado de conservación, este es preocupante debido a su avanzado deterioro, ya que los restos de la torre sur han desaparecido casi por completo, resultando incluso difícil visualizarlos *in situ*.

Otro caso destacado dentro del estudio de la decoración de falso despiece de sillares conservada en Portugal es la alcazaba de Moura en el bajo Alentejo. Moura se levanta a 4 Km. del río Guadiana, cerca de la frontera con España, lo que le confirió una posición estratégica a lo largo de su historia. Al igual que observábamos en el ejemplo anterior, apenas conservamos referencias de época andalusí, debido a que su etapa de máximo esplendor no llegó hasta el siglo XV gracias al comercio de metales preciosos, aunque la explotación de estos tiene su inicio en esta región en época romana. No obstante, sí se ha podido constatar una significativa fase almohade, gracias a los restos pertenecientes a este periodo que se conservan en la población y en su alcazaba.

El perímetro de la alcazaba en época almohade era de unos 500 m, y, al igual que la mayoría de los conjuntos fortificados almohades se adaptaba perfectamente al terreno sobre el que se asienta. La fortificación tenía una planta oval de la cual se han conservado los restos de dos torres y de varios lienzos de murallas, aunque, sin duda, la más sobresaliente es la gran torre albarrana que se sitúa en el flanco sureste, que defiende en la actualidad la entrada al recinto. Esta se encuentra adosada a un paño de muralla del mismo periodo, realizado en tapia de 11.9 m de altura por 1.55 m de largura y 0.55 m de espesor. La torre es de planta rectangular de 7.60 x 6.70 m (Macías 1993, 134) y está realizada también en tapia, encontrándose rodeada por todas sus caras excepto por la trasera, lo cual resulta un problema a la hora de analizarla. La cara que aparece libre ha permitido fijar su altura actual en 13 m una medida que superaría, dado que ha desaparecido gran parte de su parte superior, ya que sus restos hacen pensar que se trataba de una torre maciza hasta la zona de adarve coronada por una estancia superior. En lo referente a su decoración, sus vestigios se localizan en la cara frontal de la torre, concretamente, en la unión de esta con el gran edificio que se adosa por delante (fig. 4).

En cuanto a los restos decorativos son similares a los de Alcácer do Sal, es decir, líneas horizontales y verticales que simulan un falso despiece de sillares, realizadas por medio de una capa rica en cal. De igual forma que ocurría en el caso anterior, estos vestigios no presentan motivos incisos o epigrafía asociada a ellos, por lo que estamos ante la tipología más simple y purista. En lo que concierne al grosor de las cintas, estas pueden ser catalogadas a simple vista dentro de la categoría



Fig. 3. Castillo de Alcácer do Sal (Alentejo Litoral, Portugal), Torre del Aljibe, Detalle de los restos de decoración de falso despiece, en este caso cintas horizontales. Fotografía: Dolores Villalba Sola, Junio, 2014.

de pequeño grosor, que hasta el momento hemos unido a la labor edilicia del tercer califa de la dinastía almohade, junto con las cintas de mediano tamaño. El problema es que no tenemos referencias históricas que apoyen esta cronología, ya que apenas existen alusiones a ella en las crónicas. Sin embargo, si seguimos los paralelos del grosor de las cintas que componen la decoración con otros ejemplos bien datados, podemos asumir que estos restos responderían a una reforma llevada a cabo durante el califato de *Abū Yūsuf Ya`qūb Ibn Yūsuf Ibn `Abd al-Mu`min Ibn `Alī (al-Mansūr)*, a lo que debemos unir la idea de que el 99 % de los ejemplos de decoración con falso despiece documentada en Portugal aparece unida a las reformas promovidas por este Califa, el cual ideó un gran proyecto de ampliación de gran parte de las fortificaciones andalusíes. De este modo, no sería de extrañar que estuviésemos ante una construcción creada durante este periodo concreto del Califato.



Fig. 4. Castillo de Moura (Baixo Alentejo, Portugal), Torre albarrana, Detalle de los restos de decoración de falso despiece de sillares. Fotografía: Dolores Villalba Sola, Agosto, 2011.

Si proseguimos con nuestro análisis, tras observar los restos de decoración con falso despiece en Alcácer do Sal y Moura, dos ciudades de una categoría media, pero de una gran importancia estratégica, debemos hacer alusión a los vestigios conservados en el castillo de Paderne. Unos restos ornamentales que nos constatan la expansión de este tratamiento superficial de paramentos por todo el territorio almohade indistintamente de la categoría del recinto. Asimismo, todo parece indicar que esta decoración era utilizada en fortificaciones estratégicamente relevantes para el control del territorio del Califato, y, por consiguiente, en espacios donde podían ser visualizadas por el enemigo. Un buen ejemplo de ello es este *hiṣn Batarna*, que se eleva sobre un afloramiento rocoso de altura media que le permite controlar todo el territorio de Albufeira. Este castillo es de planta irregular tendente al trapecio con un área de 3.250 m², que se adapta perfectamente al terreno sobre el que se asienta. Se encuentra construido completamente en tapia, a excepción de un zócalo de mampostería que equilibra el terreno en algunas zonas de la fortificación, aunque la mayor parte de los lienzos se levantan sobre la roca calcárea directamente. El recinto fortificado está formado únicamente por lienzos de muralla, a excepción de una gran torre albarrana que se yergue en el flanco noroeste, el más desprotegido y accesible del conjunto. Esta estructura tan simple desde el punto de vista de la poliorcética, tiene que ver, sin duda, con la escarpada colina en la que se asienta el castillo, la cual lo hace inaccesible por sus flancos sur, este y oeste de forma natural. De este modo, estamos ante una fortificación que ejemplifica perfectamente las características de adaptación de las obras defensivas almohades. No obstante, este castillo también es importante por otras cuestiones: primero porque conserva todavía una gran cantidad de restos de su revestimiento original y de su programa decorativo, cosa que no podemos observar en otros espacios. Segundo, es un magnífico ejemplo para observar el sistema de construcción habitacional almohade, así como el urbanismo implantado por estos con un trazado casi ortogonal. A lo que es necesario unir que se trata de uno de los pocos espacios en los que se puede estudiar de forma totalmente clara las infraestructuras de saneamiento creadas por los almohades, así como las puertas en recodo y el sistema de abastecimiento de agua, aunque no se trata del tema que nos ocupa.

Los vestigios del programa ornamental que recubría las murallas de este castillo, se pueden observar en los frentes norte y oeste. De hecho, en el frente norte es donde se alza la única torre de todo este *hiṣn*, una gran torre albarrana que defiende el flanco más vulnerable de la fortificación y por donde se practica el acceso a la misma. Se trata de una torre albarrana de planta cuadrangular de 5.84 x 5.70 m y 9.30 m de altura, aunque sus restos indican que su altura total fue mayor a la actual, dado

que ha perdido su parte superior. La torre, al igual que el resto del conjunto, está realizada en tapia y unida al recinto amurallado por medio de un paso albarrano de unos 2 m de ancho, que aparece horadado por un arco de medio punto en su parte inferior, lo cual permite la circulación bajo ella a través de un pasaje de 2.15 m (Catarino Gomes y Inácio 2006, 284).

En cuanto al revestimiento de la torre albarrana, la tapia se encontraba cubierta por una capa de argamasa de color rojizo, sobre la que se dibuja una decoración de falso despiece de sillares, por medio de cintas blancas realizadas en cal. Estas bandas aparecen equidistantes unas de otras en altura a 1.33 m, una separación mucho mayor de la que encontramos en el resto de los muros de la fortaleza, donde aparece la misma decoración, pero con una separación de 0.82 a 0.92 m. A ello podemos añadir que las cintas que van componiendo el programa decorativo estarían dentro de la categoría de pequeño grosor, —entre 0.09-0.06m—, de la que hablábamos con anterioridad, y, que cronológicamente quedaría enmarcado, en principio como habíamos indicado anteriormente, dentro de la labor edilicia del tercer califa de la dinastía almohade (fig. 5).

El otro frente en el que podemos observar restos de este tipo de ornamentación es el oeste. Esta está realizada, al igual que la que decora la torre albarrana, por medio de líneas blancas de cal sobre el revestimiento color almagro y con unas características de tamaño idénticas a la anterior. De este modo, todo hace pensar que fue ejecutada tras la reconquista del castillo en el año 1190 (Levi-Provençal 1941, 64-66), lo que indica la existencia de dos fases de época almohade para la construcción de este castillo, dado que su construcción ha sido datada en este periodo a partir de metodología arqueológica (Catarino Gomes 2005, 138-143; Catarino Gomes 1994, 73-87). Asimismo, se conoce su existencia en época almohade con anterioridad a caer en manos cristianas en 1189, y, dado que no existen restos anteriores a este periodo, esto indica que existe una primera fase de construcción anterior a 1189 y una posterior a 1190, a la que creemos que pertenecen en este caso los restos de



Fig. 5. Castillo de Paderne, (Algarve, Portugal), Restos de decoración de falso despiece de sillares. Fotografía: Dolores Villalba Sola, Agosto, 2011.



Fig. 6. Alcazaba de Silves (Algarve, Portugal), torre albarrana, Detalle restos de decoración de falso despiece de sillares. Fotografía: Dolores Villalba Sola, Agosto, 2011.

decoración con falso despiece que aún engalanan su frente norte y oeste.

En último lugar, abordaremos los restos de esta decoración en el recinto fortificado de la ciudad de Silves. Un conjunto que es el contrapunto al ejemplo anteriormente estudiado, ya que no solo estamos hablando de una *madīna*, sino de una de las ciudades más importantes del territorio andalusí. Esta es la razón por la que los almohades la dotaron con uno de los sistemas defensivos más complejos de todo el Califato, de hecho, se trata de la fortificación con la mayor cantidad de torres albarranas de todo *al-Andalus*. Asimismo, Silves es hoy uno de los espacios donde mejor se han conservado los restos de las construcciones almohades, dado que han permanecido hasta el siglo XXI gran parte de los dos recintos que defendían esta *madīna* desde el siglo XII.

Ambos recintos presentaban una planta irregular que se adaptaba al terreno sobre el que se asentaban, en una colina junto al río Arade que es navegable hasta esta ciudad. En la zona más elevada se levanta la alcazaba y bajo ella la ciudad rodeada por un segundo recinto que se componía al igual que la alcazaba por lienzos de muralla, torres de flanqueo cuadrangulares e innumerables torres albarranas. En lo referente a su fábrica,

esta es mixta, aunque la mayor parte de los recintos fue realizado en una clase de piedra propia de la zona de Silves, herencia, sin duda, de las obras que los omeyas realizaron en esta ciudad. No obstante, además de esta piedra de color rojizo denominada piedra de Silves, encontramos algunos tramos en tapia, aunque todo el conjunto quedaría homogeneizado por una capa de enlucido sobre cuyos restos todavía se pueden observar vestigios de su decoración con falso despiece.

En cuanto a su cronología, la obra almohade se configuró en diversas fases a juzgar por lo que las propias crónicas indican, aunque estas se sucedieron en un periodo bastante concreto entre los gobiernos del segundo y del tercer califa de esta dinastía. Unas fases que se ven claramente representadas en los restos que hemos conservado de decoración con falso despiece (Villalba Sola 2013, 475/485-486). Por un lado, encontramos vestigios de esta ornamentación en algunos lienzos del recinto amurallado de la ciudad, los cuales pertenecen al primer tipo del que hablábamos al inicio, que es el representado en los ejemplos portugueses, y, cuyas cintas o bandas presentan un grosor medio-grande. Por otro lado, los restos pertenecientes a la alcazaba, que se levantan en las torres albarranas de ésta (fig. 6), y, que están conformados por cintas de un grosor que entra en la categoría de tamaño pequeño, lo que nos indica que existe una diferencia cronológica entre la resolución de ambos programas decorativos. El primero de ellos, es decir, el correspondiente a los restos del recinto defensivo de la ciudad, estaría ligado a las obras promocionadas por *Abū Ya'qūb Yūsuf Ibn 'Abd al-Mu'min Ibn 'Alī*, como hemos podido constatar en el caso de Badajoz. Este último es uno de los más complejos, dado que en su alcazaba se observan hasta cuatro fases de construcción en época almohade, aunque también se trata de uno de los mejores espacios para estudiar la decoración de paramentos de construcciones defensivas en época almohade, porque se observa la evolución sufrida por

esta ornamentación a lo largo de un siglo. Con respecto al segundo ejemplo de Silves, es decir, el de los restos de la alcazaba, estos estarían relacionados por sus características con la labor constructiva y reformadora del califa *Abū Yūsuf Ya'qūb Ibn Yūsuf Ibn 'Abd al-Mu'min Ibn 'Alī (al-Mansūr)*, como bien hemos podido constatar en Alcácer do Sal, Badajoz, Paderne, Rabat y Safi entre otros ejemplos.

De esta forma, se observa cómo las diferencias entre los restos conservados de decoración de falso despiece almohades dentro de la actual ciudad de Silves, nos apuntan la existencia de dos momentos constructivos muy marcados dentro del Califato almohade. Unas fases que cuadran perfectamente con los datos históricos que conocemos sobre esta *madīna*, lo cual supone un importante avance en el estudio de la arquitectura almohade.

A modo de conclusión

El breve análisis efectuado en estas páginas nos señala la relevancia que puede tener un tratamiento decorativo superficial de paramentos para la historia de la arquitectura. En primer lugar, debemos resaltar que se trata de la primera vez que se plasma un programa decorativo en el exterior de arquitectura defensiva andalusí, de ahí, su importancia, a pesar de su simplicidad. De hecho, esta decoración hace de las fortificaciones almohades obras singulares dentro de la producción andalusí y magrebí.

En segundo lugar, es necesario no olvidar que esta ornamentación tenía una triple funcionalidad, por un lado, crear una ilusión óptica de cara al enemigo para aparentar que las fortificaciones eran de piedra, y, por lo tanto, más solidas de lo que eran. Por otro lado, una función de legitimación y representación del poder del Califato almohade, y, sobre todo, de las personas de *Abū Ya'qūb Yūsuf Ibn 'Abd al-Mu'min Ibn 'Alī*, y, su hijo *Abū Yūsuf Ya'qūb Ibn Yūsuf Ibn 'Abd al-Mu'min Ibn 'Alī (al-Mansūr)*, los califas bajo los cuales se desarrolló esta vertiente decorativa en las obras defensivas almohades. Y por último, no hay que olvidar que también aportaban un valor decorativo a la vez que ocultaban las uniones de los cajones de tapial y mechinales.

Finalmente, hay que indicar que este programa ornamental sobresale de forma tan evidente dentro de la producción almohade, porque permite visualizar a través de su evolución el proceso de cambio sufrido por su arquitectura. De hecho, sus transformaciones nos han permitido crear una hipótesis cronológica de trabajo basada, como es lógico también, en datos históricos. Esta teoría que hemos desarrollado encuadra la faceta decorativa de la arquitectura defensiva almohade entre los califatos del segundo y tercer califa de la dinastía, con una tipología bastante concreta para cada uno de ellos. Al primero aparecen asociadas las obras que presentan unas cintas de grosor entre 0.18 y 0.12 m y al segundo las de mediano y pequeño tamaño entre los 0.11 y 0.06 m aproximadamente como se observa en la tabla 1. De este modo, la ornamentación de falso despiece de sillares se convierte en un elemento esencial para la datación de las fortificaciones almohades, no solo para su adscripción a este periodo, sino también para su catalogación en un espacio de tiempo mucho más exacto y reducido, de ahí, la importancia de esta decoración dentro de la historia de la arquitectura almohade.

Sin embargo, volviendo a los casos concretos que hemos analizado dentro de este artículo, debemos indicar que se tratan de obras vitales para el desarrollo de la hipótesis cronológica anteriormente enunciada. La razón para ello, es el hecho de que la mayor parte de los ejemplos que hemos analizado presentan una cronología constatada por medio de estudios arqueológicos e históricos, lo que permite aumentar la solidez de las teorías cronológicas que manejamos gracias a la decoración de falso despiece de sillares. De este modo, los ejemplos portugueses se convierte en esenciales para el conocimiento de la arquitectura defensiva almohade en general. Así como, para el desarrollo de la mencionada teoría cronológica. Una cuestión que nos demuestra como un programa decorativo tan sencillo como el que analizamos, puede ser fundamental para el conocimiento de la arquitectura desarrollada bajo una dinastía tan particular como la almohade.

Tabla 1. Listado de restos de decoración de falso despiece de sillares en las fortificaciones almohades conservadas hasta 2016.

Elaborado por Dolores Villalba Sola

País	Localización	Grosor de cintas (grueso: 0.12-0.18 m; medio-fino: 0.06-0.08 m)	Estado de conservación	Cronología aproximada de la decoración en el periodo almohade
Reino de Marruecos	Fez (murallas)	medio	bien conservado	
	Marrakech (alminar de la mezquita de la <i>Kutubiyya</i>)	fino	bien conservado	decoración interior y exterior: <i>Abū Ya'qūb Yūsuf (Yūsuf I)</i>
	Murallas de la <i>Qaṣba</i> y alminar de la mezquita de <i>al-Manṣūr</i>	fino	bien conservado	<i>Abū Yūsuf Ya'qūb (al-Manṣūr)</i>
	Rabat <i>Bāb ar-Rouah</i>	fino con decoración interna	aceptable	<i>Abū Yūsuf Ya'qūb (al-Manṣūr)</i>
	<i>Saḥī</i> (murallas)	fino con decoración interna	muy deteriorado	<i>Abū Yūsuf Ya'qūb (al-Manṣūr)</i>
Portugal	Alcácer do Sal (muralla)	fino	casi completamente desaparecido	<i>Abū Yūsuf Ya'qūb (al-Manṣūr)</i>
	Elvas (muralla)	medio-fino	muy pocos restos conservados	
	Moura (castillo)	medio	bien conservado	
	Paderne (murallas del castillo y en la torre albarrana)	medio-fino	bien conservado	<i>Abū Yūsuf Ya'qūb (al-Manṣūr)</i>
	Salir		no se pudo constatar su permanencia	
	Silves (muralla de la ciudad y en la alcazaba)	grueso en la muralla de la ciudad; fino con decoración interna	parcialmente conservado	Primera fase: <i>Abū Ya'qūb Yūsuf (Yūsuf I)</i> Segunda fase: <i>Abū Yūsuf Ya'qūb (al-Manṣūr)</i>
	Tavira		no se pudo constatar su permanencia	
	Vila Viçosa		no se pudo constatar su permanencia	

País	Localización	Grosor de cintas (grosor: 0.12-0.18 m; medio-fino: 0.06-0.08 m)	Estado de conservación	Cronología aproximada de la decoración en el periodo almohade
España (Andalu- cía)	Alcalá de Guadaíra	fino	casi completamente desaparecido	<i>Abū Yūsuf Ya'qūb</i> (<i>al-Manṣūr</i>)
	Almería (alcazaba)		parcialmente conservado	
	Almonaster la Real (murallas del castillo)	fino	parcialmente conservado	<i>Abū Yūsuf Ya'qūb</i> (<i>al-Manṣūr</i>)
	Álora (murallas castillo)	fino	muy pocos restos conservados	
	Andújar (muralla)		casi completamente desaparecido	
	Aroche (murallas, castillo)	medio	bien conservado	
	Baños de la Encina (murallas y torres del castillo)	fino con ornamentación interna y externa	bien conservado	<i>Abū Yūsuf Ya'qūb</i> (<i>al-Manṣūr</i>) y una fase posiblemente posterior
	Benejé (murallas alcazaba)	fino	parcialmente conservado	
	Bentomiz (murallas castillo)	gruesas	parcialmente conservado	
	Cazorla (murallas castillo)		parcialmente conservado	
	“Castillejo de los Guáj- ares”. Guájar Faragüit (murallas castillo)	gruesas	parcialmente conservado	
	Córdoba (muralla del arroyo del Moro)		parcialmente conservado	
	Écija (muralla)		casi completamente desaparecido	
	El Vacar (murallas castillo)	gruesas	parcialmente conservado	
	Granada (puerta de Elvira)	fino	parcialmente conservado	
	Guadix		desaparecido	
	Gibraltar	fino	parcialmente conservado	Fundación: <i>'Abd al-Mu'min</i> Esta decoración denota una segunda fase
	Iruela (murallas castillo)		parcialmente conservado	
	Jaén (murallas)		parcialmente conservado	
	Jerez de la Frontera (alcázar)	fino	parcialmente conservado	
	Murchas (murallas castillo)		parcialmente conservado	
	Navas de Tolosa (castillo)	fino con ornamentación interna	parcialmente conservado	<i>Abū Yūsuf Ya'qūb</i> (<i>al-Manṣūr</i>) y una fase posiblemente posterior
	Niebla (murallas)	fino	bien conservado	
Jaén (castillo de las Peñas Castro)				
Peñolite (torres)	medio	casi completamente desaparecido, no se sabe con certeza		

País	Localización	Grosor de cintas (grosor: 0.12-0.18 m; medio-fino: 0.06-0.08 m)	Estado de conservación	Cronología aproximada de la decoración en el periodo almohade
España (Andalu- cía)	San Juan de Aznalfarache (murallas)	fino	casi completamente desaparecido	<i>Abū Yūsuf Ya'qūb</i> (<i>al-Manṣūr</i>)
	Segura de la Sierra		no se ha conseguido constatar su permanencia	
	Sevilla (muralla tramo de la Macarena)	medio-fino	parcialmente conservado	
	Jaén (Torre Bermeja)		no se ha conseguido constatar su permanencia	
España (Castilla La Man- cha)	Piedrabuena (Castillo Miraflores)	medio	parcialmente conservado	
España (Extrema- dura)	Badajoz	grosor (primera fase), fino (segunda fase)	bien conservado	Primera fase: <i>Abū Ya'qūb Yūsuf</i> (<i>Yūsuf I</i>)
	Benquerencia de la Serena		casi completamente desaparecido	
	Cáceres (murallas y torres)	medio-fino	parcialmente conservado	Últimas dataciones: <i>Abū Yūsuf</i> <i>Ya'qūb (al-Manṣūr)</i>
	Hornachos (alcazaba)		casi completamente desaparecido	
	Magacela		no se ha conseguido constatar su permanencia	
	Montemolín (castillo)		no se ha conseguido constatar su permanencia	
	Reina (murallas alcazaba)	medio-fino	casi completamente desaparecido	
España (Levante)	Alcalá de Chivert		casi completamente desaparecido	
	Bétera		casi completamente desaparecido	
	Canals (Torre de los Borja)		casi completamente desaparecido	
	Játiva		casi completamente desaparecido	
	Millares (Torre de Cabas)		casi completamente desaparecido	
	Novelda (Castillo La Mola)	medio-fino	casi completamente desaparecido	
	Bétera (Torre Bufilla)		casi completamente desaparecido	
	Villena (La Atalaya)		casi completamente desaparecido	

Fuentes editadas

- Alfonso X. *Primera crónica general: estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*. Hrsg. Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Bailly-Bailliére, 1906.
- Anónimo. *Al-Hulal al-Mawsiyya. Crónica almorávide, almohade y benimerín*. Trad. Ambrosio Huici Miranda. Tetuán: Editora Marroquí, 1951.
- Ibn Abî Zar'*. *Rawd al-Qirtâs*. Trad. Ambrosio Huici Miranda. Valencia: Imprenta J. Nácher, 1964.
- Ibn 'Idârî. *Al-Bayan al-Mugrib fi ijtisar ajbar muluk al-Andalus wa al-Magrib=La exposición sorprendente en el resumen de las noticias de los reyes de Andalus y del Magrib. Los Almohades*. Trad. Ambrosio Huici Miranda. Colección de Crónicas Árabes de la Reconquista, Vol. 3. Tetuán: Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Árabe, 1951-1955.
- Ibn 'Idârî. *al-Bayân Al-Mugrib, nuevos fragmentos almorávides y almohades*. Trad. Ambrosio Huici Miranda. Valencia: Gráficas Bautista, 1963.
- Ibn Sâhib al-Salât. *Al-Mann Bi-l-imâma*. Trad. Ambrosio Huici Miranda. Colecciones de textos medievales, N° 24. Valencia: 1969.
- Levi-Provençal, Évariste. "Trente-sept lettres officielles almohades. Analyse et commentaire historique". *Un recueil de lettres officielles almohades. Étude diplomatique, analyse et commentaire historique*. París: Librairie Larose, 1942.
- Lopes, Fernão. *Crónicas dos sete primeiros reis de Portugal*. Editor Carlos da Silva Tarouca. Lisboa: Academia portuguesa histórica, 1952-1953.

Bibliografía

- Azuar Ruiz, Rafael. "Aspectos simbólicos de la arquitectura militar almohade. El falso despiece de sillería y las bóvedas de arcos entrecruzados". *Los almohades: Problemas y perspectivas*. Editores Patrice Cressier, Maribel Fierro y Luis Molina. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005. 124-130.
- Azuar Ruiz, Rafael e Isabel Cristina Ferreira Fernández. "La fortificación del califato almohade". *Actas del Congreso Las Navas de Tolosa (1212-2012)*. Miradas Cruzadas. Editores Patrice Cressier y Vicente Salvatierra. Jaén: Universidad de Jaén, 2013. 395-420.
- Azuar Ruiz, Rafael, Francisco Lozano Olivares, Teresa Llopis García und José Menéndez Fueyo. "El falso despiece de sillería en las fortificaciones de tapial de época almohade en al-Andalus". *Estudios de historia y de arqueología medievales XI* (1996): 245-278.
- Canto García, Alberto e Isabel Rodríguez Casanova. "Nuevos datos acerca de la inscripción califal atribuida al Castillo de Baños de la Encina (Jaén)". *AyTM 13.2* (2006): 57-66.

- Carvalho, Rafael. "The medieval and Christian Alcácer". *Alcácer do Sal Castle. Archeological Crypt. Guide*. Editor Paulo Pereira. Lisboa: IGESPAR, Ministério da Cultura y Palacio Nacional da Ajuda, 2004.
- Carvalho, Rafael, João Faria Lázaro y António Paixão Cavaleiro. "Contributo para do estudo da ocupação muçulmana no castelo de Alcácer do Sal: O convento de Aracoelli". *Revista Arqueología medieval* N° 7 (2001): 197-209.
- Catarino, Helena Gomes. "Arquitectura de tapia no Algarve islâmico. As excavações nos castelos de Salir (Loulé) e Paderne (Albufeira)". *Arquitectura de Terra em Portugal*. Editores Maria Fernandes y Mariana Correia. Lisboa: Argumentum, 2005. 138-143.
- Catarino, Helena Gomes. "O Castelo de Paderne (Albufeira): resultados da primeira intervenção arqueológica". *Arqueología Medieval. Campo arqueológico de Mértola* N° 3 (1994): 73-87.
- Catarino Gomes, Helena y Isabel Inácio. "Vestígios do urbanismo islâmico no Castelo de Paderne: Uma primeira abordagem". *XELB N°6. Actas do 3º Encontro de arqueologia do Algarve* (2006): 281-295.
- Córdoba La Llave, Ricardo. "Fortificaciones Almohades de la provincia de Córdoba". *Los almohades. Su patrimonio arquitectónico y arqueológico en el Sur de al-Andalus*. Editores Magdalena Valor Piechotta, José Luis Villar Iglesias y José Ramírez de los Ríos. Sevilla: Consejería de Relaciones Institucionales, D.L. 2004.123-131.
- Domingues, José Garcia. *História Luso-árabe. Episódios e figuras meridionais*. Lisboa: Promodo, 1945.
- Domingues, José Garcia. "Presencia árabe no Algarve". *Islão e arabismo na Península Ibérica. Actas do XI congresso de união europeia de arabistas e islamólogos*. Évora: Universidad de Évora, 1986.
- Gutiérrez Calderón, María Victoria. "Fase de Laboratorio: el estudio cerámico de la intervención arqueológica en el Castillo de Bury al-Hamma. Primeros apuntes". *Actas III Jornadas ORETUM (2010)*.
- Huici Miranda, Ambrosio. *Historia política del Imperio Almohade*. Granada: Universidad de Granada, colección Archivum, 2001.
- Macias, Santiago. "Moura na baixa Idade Média: elementos para um estudo histórico e arqueológico". *Arqueología Medieval*. Vol. 3. (1993): 127-158.
- Pavón Maldonado, Basilio. *Ciudades y fortalezas lusomusulmanas. Crónicas de viajes por el sur de Portugal*. Madrid: Cuadernos de arte y arqueología, N° 5, MAE, 1993.
- Villalba Sola, Dolores. *Patrimonio almohade: conocimiento histórico y arquitectura*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, Junio 2013.

Dra. Dolores Villalba Sola

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada, España
dvillalba@ugr.es

*El presente artículo fue realizado siendo miembro del
Instituto de Estudos Medievais, Universidade Nova de Lisboa, Portugal*



Zusammenfassung: *Schein-Mauerverbände in der almohadischen Architektur in Portugal. Erste Beiträge auf der Grundlage von Materialität und Quellen*

Abstract: Bauschmuck in Form eines falso despice (Scheinverband) ist eine Oberflächenbehandlung von Mauern, die auf vertikalen und horizontalen Linien basiert. Dieser Schmuck kennzeichnet die almohadische Architektur und erscheint vor allem im Kontext von Wehrbauten, woher seine Verbreitung und Bedeutung stammt. Allerdings wurde er bislang kaum untersucht, trotz seiner Bedeutung, die daraus resultiert, dass er es ermöglicht, die Bauten fast exakt in eine sehr konkrete Zeit des almohadischen Kalifats zu datieren – zwischen den Kalifaten von Abū Ya‘qūb Yūsuf Ibn ‘Abd al-Mu‘min Ibn ‘Alī und von Abū Yūsuf Ya‘qūb Ibn Yūsuf Ibn ‘Abd al-Mu‘min Ibn ‘Alī (al-Mansūr). Tatsächlich gehören die Beispiele auf portugiesischem Territorium zu den am wenigsten bekannten und erforschten, trotz ihrer wesentlichen Bedeutung, da sie genau datiert sind, wodurch sie als Vorbild für andere Überreste verwendet werden können, bei denen der gleiche Dekortypus erhalten ist.

Schlagworte: Militärarchitektur, almohadisches Kalifat, Scheinverband, Portugal, Quellen

Der Bauschmuck des sogenannten Scheinmauerverbandes (*falso despice*) ist von der Mehrzahl der Forscher, die zu Studien andalusischer Festungen publiziert haben, unbeachtet geblieben. Formale Untersuchungen nahmen Ende des 20. Jahrhunderts zu, vor allem dank der Arbeit von Rafael Azuar Ruiz und seiner Forschungsgruppe (Azuar Ruiz 2005, 124-130; Azuar Ruiz et al. 1996, 245-278). Allerdings hat er sich – obwohl in seinen Arbeiten die herausragendsten Beispiele dieses Dekortypus genannt werden – vor allem auf die Region der spanischen Ostküste konzentriert. Daher wurde die Untersuchung dieser Art von Bauschmuck für den Rest von *al-Andalus* nur skizziert, und genau diese Situation trifft auf die Fälle zu, die heute auf portugiesischem Territorium liegen und unabdinglich für das Verständnis der anderen Überreste dieser Art von Dekor in *al-Andalus* und *al-Magrib* sind.

Der vorgetäuschte Verband ist eine Bearbeitung von Maueroberflächen basierend auf vertikalen und horizontalen Linien in unterschiedlichen Materialien wie Gips, Ton, Kalk und Sand, oder einfach gedruckt oder geritzt. Diese Streifen werden auf den Verputz der fertiggestellten Mauern angebracht und zeigen im Allgemeinen einen Scheinquaderverband, daher der Name. Diese Art von Bauschmuck wurde geschaffen, um die Schalungsfugen der Stampflehm-mauer und die Balkenlöcher zu verbergen, sowie um der Verteidigung zu dienen, da diese Verzierung durch das Vortäuschen eines Mauerverbandes aus gewisser Entfernung eine optische Täuschung hervorrief, die den Feind annehmen ließ, einer steinernen Festung gegenüber zu stehen und nicht einer aus Stampflehm, und diese folglich undurchdringbarer sei. Allerdings scheint der Einsatz dieser Dekormotive in almohadischer Zeit mit den Bauarbeiten bestimmter Kalifen der Dynastie in Verbindung zu stehen, weshalb es zudem wahrscheinlich ist, dass sie symbolisch aufgeladen sind, auch wenn dieser Aspekt noch unklar ist.

In Bezug auf die Charakterisierung und Klassifizierung dieses Bauschmucks, muss darauf

hingewiesen werden dass je nach Form, Größe und Aufbringungsart verschiedene Kategorien unterschieden werden, die in der gleichen Festung kombiniert auftreten können. An erster Stelle steht das Dekor, nach dem diese Art der Oberflächenbearbeitung benannt ist, das heißt ein vollständiger Scheinverband aus vertikalen und horizontalen Linien, die das Schema der Steinquader nachahmen. An zweiter Stelle ist ein Schmuck allein aus horizontalen Linien zu nennen, obgleich dieser Typus gewöhnlich in Kombination mit dem vorherigen auftritt. An dritter Stelle finden wir ein Dekor, das einen Bruchsteinmauerverband nachahmt, das heißt, aus unregelmäßigen kantigen Steinen, dessen Hauptvertreter der ummauerte Bereich in Cáceres ist, konkret der Turm *Torre de los Pozos*, wo dieser Schmuck mit einem vorgetäuschten Quaderverband kombiniert wird, mit geometrischen Motiven und Inschriften (Tafel 1).

Darüberhinaus können auch drei weitere Varianten unterschieden werden, abhängig von der Verzierung, mit der die Streifen versehen sind. Hier finden wir erstens Scheinverbände mit eingeschnittenem epigraphischen Graffiti, deren interessanteste Beispiele in der Region der Ostküste zu finden sind (Azuar Ruíz et al. 1996, 245-246). Zweitens können Bänder des Scheinverbandes mit eingeschnittenen geometrischen Graffiti beobachtet werden, wobei hier diejenigen Motive herausstechen, die als Fischgräten bezeichnet werden und deren herausragendste Beispiele man in der Provinz Jaén sehen kann. Als letztes muss eine dritte Variante angesprochen werden, die häufigste, das heißt diejenige aus glatten Bändern ohne eingeschnittene Motive. In der Tat gehören die Beispiele, die wir bislang auf portugiesischem Gebiet gezählt haben, zu dieser letzten Variante. Zudem können Unterschiede in Bezug auf Größe, Höhe, Stärke, etc. der vorgetäuschten Quader beobachtet werden, die weiter unten behandelt werden (Abb. 1).

Reste almohadischer Scheinmauerverbände auf portugiesischem Territorium

Das heutige portugiesische Hohheitsgebiet, das zu *al-Andalus* gehörte (Abb. 2), war eines derjenigen, die sehr früh den Kampf zwischen Christen und Almohaden erlebten, da diese sich seit ihrer Ankunft 1146-1147 (Ibn Abi Zar' 1964, 376-377; Ibn 'Idari 1963, 299-301; Huici Miranda 2001, 146) durch das gerade gegründete christliche Königreich Portugal bedrängt fühlten. Dies führte dazu, dass diese Region von *al-Andalus* zu einer derjenigen wurde, in denen das große almohadische Projekt zur Errichtung, Anpassung und Verstärkung der Verteidigungsanlagen des Kalifats am besten umgesetzt wurde, mit der Absicht christliches Vorrücken in andere andalusische Gebiete zu bremsen.

Die Bauschmuckreste vorgetäuschter Quaderverbände aus almohadischer Zeit, die auf portugiesischem Gebiet erhalten sind, befinden sich zwischen Alentejo und Algarve, konkret an den Festungen von Vila Viçosa, Alcácer do Sal, Moura, Silves, Tavira und Paderne. Zudem gibt es Zeugnisse, dass die ummauerten Bezirke von Elvas und Évora aus almohadischer Zeit mit dieser Art von Verzierung geschmückt waren.

Die Stadt Alcácer do Sal ist im Küstengebiet von Alentejo gelegen, am Fluß Sado und seiner Mündung. Von Anfang an handelte es sich um einen Ort von großer strategischer Bedeutung, tatsächlich war seine Lage der Auslöser für die Stadtgründung durch die Phönizier. Die erste andalusische Periode der Stadt fällt in die Regierungszeit der *Banu Danīs*, einer Familie, der ihre Bezeichnung zu Beginn des Mittelalters entlehnt wurde, *al-Qasr Abu Danīs*, (Carvalho, Lázaro Faria, Cavaleiro Paixao 2001, 197), danach begann sie *al-Qasr al-Milh* genannt zu werden – übersetzt als Salzburg – wovon ihr heutiger Name Alcácer do Sal abgeleitet ist. Jedenfalls ist der am besten bekannte Zeitraum muslimischer Herrschaft dieser *madīna* (Stadt) der almohadische, da die Mehrzahl der erhaltenen Festungsreste der alten muslimischen Stadt in diesem Moment errichtet wurden.

Die Geschichte von Alcácer do Sal in almohadischer Zeit begann zu fortgeschrittener Zeit des Kalifats, im Jahr 1191, da sich die *madīna* zwischen 1160 und diesem Zeitpunkt in christlicher Hand befand (Carvalho 2004, 60), obwohl sich dies, wie zuvor erwähnt, mit der Eroberung durch Kalif

Abū Yūsuf Ya‘qūb Ibn Yūsuf Ibn ‘Abd al-Mu‘min Ibn ‘Alī (al-Mansūr) änderte (Ibn ‘Idari 1954, 170-173). Durch diese Eroberung erlangte der Kalif nicht nur eine strategische Enklave zur Kontrolle der Grenze zum christlichen Reich Portugal, sondern auch um möglicher christlicher Verstärkung den Weg zur Stadt Silves abzuschneiden. Dies kann als sehr wahrscheinlicher Grund dafür angenommen werden, dass er die Stadt neu befestigte, sie mit den fortschrittlichsten Systemen der Poliorketik seiner Zeit ausstattete und zu einer *madīnat-ribat* machte, einer Stadt mit Grenzfestung, als die sie auch katalogisiert ist (Carvalho 2004, 54). Sie änderte erneut ihren Namen und wurde zu *al-Qasr al-Fath* – Siegesburg – von der aus die Almohaden ihren *ḡihād* bis in christliches Gebiet ausdehnten, da Alcácer do Sal zu einer der nördlichsten Städte des Kalifats wurde. Zu den wichtigen Fortschritten hinsichtlich der Verteidigung zählen zwei *torres albarrana*, freistehende und mit der Umfassungsmauer durch eine Brücke verbundene Verteidigungstürme, die den Komplex an seiner Nord- und Südseite befestigen. An ihnen haben sich Reste des Bauschmucks erhalten der einen Scheinverbandes darstellt und auf dem Stampflehmabau angebracht sind; allerdings ist der des Nordturms besser erhalten. Die Reste gehören zum am weitesten verbreiteten Typus, also ein Raster aus vertikalen und horizontalen Linien, die einen Quaderverband vortäuschen, um die Fugen der Schalung der Stampflehmmauer und die Balkenlöcher zu verdecken. Die Bänder, die das Ornament bilden, weisen Dimensionen auf, die perfekt zu Bauwerken des dritten Kalifen der almohadischen Dynastie passen und somit zu den Konstruktionen, die in dieser Festung nach ihrer Eroberung durch die Almohaden 1191 errichtet wurden (Abb. 3).

In Moura finden sich Rückstände dieser Art des Bauschmucks an den Überresten der Festung, die in almohadischer Zeit einen Umfang von etwa 500 m hatte. Wie auch im vorherigen Fall, sind Dekorreste am großen albarrana Turm erhalten, der sich an der südöstlichen Seite befindet. Dieser aus Stampflehm errichtete Turm mit rechteckigem Grundriss ist bis auf seine Rückseite von allen anderen Seiten umgeben, obwohl sich die Reste des Scheinverbandes auf der Vorderseite des Turms befinden, konkret am Anschluss zum großen Gebäude, das von vorne angebaut ist. Die Verzierung, hergestellt aus einer kalkhaltigen Schicht, besteht aus Streifen geringer Stärke, ähnlich den vorherigen, was zu den Bauwerken von *Abū Yūsuf Ya‘qūb Ibn Yūsuf Ibn ‘Abd al-Mu‘min Ibn ‘Alī (al-Mansūr)* passt (Abb. 4).

Die erhaltenen Resten in Paderne gehören zu den interessantesten, die sich in Portugal erhalten haben, da hier zu beobachten ist, dass diese Art des Dekor wegen der Bedeutung der Festung für die Verteidigung und nicht aufgrund ihrer Größe oder Kategorie eingesetzt wurde. Diese Behauptung fußt darauf, dass es sich um eine kleine Burg handelt, die nicht zu einer Hauptsiedlung gehört, obwohl ihre strategische Bedeutung für die Kontrolle des Gebiets mehr als deutlich ist. Dies scheint ein Hinweis darauf zu sein, dass diese Verzierung bei Festungen eingesetzt wurde, die für die Kontrolle des Territoriums des Kalifats von strategischer Bedeutung waren und somit an Orten, an denen sie vom Feind gesehen werden konnten. *Hiṣn Batarna* erhebt sich auf einem felsigen Aufschluss mittlerer Höhe, der die Kontrolle des gesamten Gebietes von Albufeira erlaubt. Die Burg hat einen unregelmäßigen Grundriss und ist vollständig aus Stampflehm erbaut, mit Ausnahme eines Sockels aus Bruchstein, der das Gelände in einigen Bereichen der Festung ausgleicht. Der befestigte Bereich besteht nur aus Mauerzügen, mit Ausnahme eines großen *albarrana* Turms, der sich an der Nordwestseite erhebt, der Seite des Komplexes, die am wenigsten geschützt und am zugänglichsten ist. Diese aus Sicht der Poliorketik so einfache Struktur ist zweifelsohne dem steilen Hügel geschuldet, auf dem die Burg errichtet wurde und damit ihrem natürlichen Schutz. Die Reste ihres Dekorprogrammes können an der Nord- und Westseite beobachtet werden, weshalb sie sich nicht nur auf den albarrana Turm beschränken. Der Bauschmuck als Scheinquaderverband findet sich sowohl auf dem Turm als auch auf der Westseite, er besteht aus weißen Kalkstreifen. Diese Bänder sind in gleichem Abstand von einander angebracht, auf einer Höhe von 1,33 m auf dem Turm und 0,82 bis 0,92 m auf der Westmauer. Sie sind zwischen 0,09 und 0,06 m dick, daher gehören sie zur Gruppe geringer Breite, auf die weiter oben verwiesen wurde und die chronologisch in das Kalifat des dritten Kalifen der almoha-

dischen Dynastie einzuordnen ist. Daher läßt alles darauf schließen, dass das Bauschmuckprogramm nach der Rückeroberung der Burg im Jahr 1190 ausgeführt wurde (Levi-Provençal 1941, 64-66). Dies deutet auf zwei almohadische Phasen für den Bau dieser Burg hin, da ihre Errichtung archäologisch in diese Zeit datiert wurde (Catarino Gomes 1994, 73-87 und 2005, 138-143). Zudem ist ihr Bestehen in almohadischer Zeit bekannt, bevor sie 1189 in christliche Hände fiel. Da keine Reste aus der Zeit vor den Almohaden vorhanden sind, dient das als Hinweis darauf, dass es eine erste Bauphase vor 1189 gibt und eine nach 1190, zu der wir in diesem Fall die Reste der Verzierung mit Scheinverband rechnen, die noch immer ihre Nord- und Westseite schmücken (Abb. 5).

An letzter Stelle soll auf den Fall von Silves verwiesen werden, eine der wichtigsten Städte von *al-Andalus*, weshalb sie von den Almohaden mit einem der ausgefeiltesten Verteidigungssysteme des gesamten Kalifats ausgestattet wurde, mit doppelter Einfassung; tatsächlich handelt es sich um die Festung mit der größten Anzahl an *albarranas* Türmen im ganzen andalusischen Territorium. Beide Bezirke besaßen einen unregelmäßigen Grundriss, der sich dem Gelände auf dem sie errichtet wurden anpasste, sowie ein gemischtes Mauerwerk aus Stein und Stampflehm, was vor allem auf die Fülle an Steinen in dieser Gegend zurück zu führen ist. Allerdings war der gesamte Komplex von einer Verputzschicht bedeckt, auf der der genannte hier untersuchte Bauschmuck aufgebracht wurde.

Hinsichtlich der zeitlichen Verortung des almohadischen Baus können verschiedene Phasen unterschieden werden, wie es in den Chroniken berichtet wird, auch wenn ihre Abfolge in einen ziemlich konkreten Zeitraum zwischen der Regierungszeit des zweiten und des dritten Kalifen der Dynastie fällt. Es handelt sich um Phasen, die klar in den Überresten der Ausschmückung mit Scheinverband zu sehen sind (Villalba Sola 2013, 475, 485-486). Einerseits finden sich Reste dieser

Verzierung auf einigen Mauerzügen des ummauerten Bezirks der Stadt, die zum ersten der anfangs genannten Typen gehören, dem, der sich an den portugiesischen Beispielen findet und dessen Streifen oder Bänder eine mittelgroße Stärke aufweisen. Auf der anderen Seite bestehen die Reste, die zur Festung gehören und sich auf ihren *albarrana* Türmen befinden aus Streifen, deren Breite in die Kategorie der kleinen Größe gehören, was darauf hinweist, dass ein zeitlicher Unterschied zwischen beiden Dekorprogrammen besteht. Das erste, also das der Reste des Verteidigungsbezirks der Stadt, gehört zu den von *Abū Ya'qūb Yūsuf Ibn 'Abd al-Mu'min Ibn 'alī* in Auftrag gegebenen Werken, wie man im Fall von Badajoz feststellen kann. Das zweite Beispiel von Silves, das der Festungsreste, ist wegen seiner Merkmale mit den Bau- und Umbauarbeiten des Kalifen *Abū Yūsuf Ya'qūb Ibn Yūsuf Ibn 'Abd al-Mu'min Ibn 'Alī (al-Mansūr)* in Verbindung zu setzen, wie in Alcácer do Sal und Paderne in Portugal zu sehen war und in Rabat und *Safī* in Marroko, um nur einige der vielen Beispiele zu nennen.

Hiermit zeigt diese kurze Auswertung die Bedeutung dieser dekorativen Oberflächenbearbeitung von Mauern für die Architekturgeschichte. Zum einen haben wir es erstmals mit einem Bauschmuckprogramm zu tun, das auf der Außenseite von Wehrarchitektur angebracht ist. Zum anderen ist nicht zu vergessen, dass dieser Bauschmuck eine dreifache Funktion besaß: Schaffung einer optischen Täuschung dem Feind gegenüber, um Steinfestungen vorzutäuschen; Legitimierung und Repräsentation der Macht des almohadischen Kalifats sowie ästhetische Aufwertung der Werke.

Schließlich soll darauf verwiesen werden, dass dieses Bauschmuckprogramm sehr offensichtlich aus der almohadischen Produktion hervorsticht, denn durch seine Entwicklung erlaubt es den Wandlungsprozess der almohadischen Architektur deutlich zu machen. Tatsächlich sind diese Veränderungen Grundlage einer Arbeitshypothese zur zeitlichen Einordnung, die die dekorative Facette der almohadischen Wehrarchitektur zwischen den Kalifaten des zweiten und dritten Kalifen der Dynastie verortet, mit einer jeweils ziemlich konkreten Typologie. Dem ersten sind die Werke zuzuordnen, die eine Linienbreite zwischen 0,18 und 0,12 m aufweisen und dem zweiten die mit mittlerer und kleiner Größe, zwischen etwa 0,11 und 0,06 m. Somit wird der Bauschmuck des Scheinquaderverbandes zu einem wesentlichen Datierungselement almohadischer Festungen (Abb. 6).



Abb. 1. Beispiele verschiedener Arten des Schein-Mauerverbandes aus almohadischer Zeit. Oben links: Alcazaba von Badajoz, Kombination von horizontalen Streifen und Scheinquaderverband. Oben rechts: Rundturm der befestigten Anlage von Cáceres, Detail des Scheinquaderverbandes. März 2012. Unten links: Burg von Baños de la Encina (Jaén), Detail des Scheinverbandes mit Fischgrätenmotiv. Mai, 2012. In der Mitte: Alcazaba von Badajoz, Beispiel eines vorgetäuschten Bruchsteinmauerverbandes. März 2012. Unten rechts: Burg La Mola (Novelda, Alicante), Scheinverband mit eingeschriebenen kreuzförmigen Motiven. August 2012. Fotos: Dolores Villalba Sola.



Abb. 2. Karte des andalusischen Territoriums unter almohadischem Kalifat. Dolores Villalba Sola.



Abb. 3. Burg von Alcácer do Sal (Alentejo Litoral, Portugal), Aljibe-Turm, Detail der Dekorreste eines Scheinverbandes, hier horizontale Streifen. Foto: Dolores Villalba Sola, Juni 2014.



Abb. 4. Burg von Moura (Baixo Alentejo, Portugal), albarrana-Turm, Detail der Bauschmuckreste eines Scheinquaderverbandes. Foto: Dolores Villalba Sola, August 2011.



Abb. 5. Burg von Paderne (Algarve, Portugal), Detail der Dekorreste eines Scheinquaderverbandes. Foto: Dolores Villalba Sola, August 2011.



Abb. 6. Alcazaba von Silves (Algarve, Portugal), albarrana-Turm, Detail der Bauschmuckreste eines vorgetäuschten Quaderverbandes. Foto: Dolores Villalba Sola, August 2011.

Tafel 1. Auflistung der Dekorreste von
Scheinquaderverbänden an almohadischen Festungen.
Erstellt von Dolores Villalba Sola, Stand 2016

Land	Ort	Streifenbreite (breit: 0,12-0,18 m; mittel-schmal: 0,06-0,08 m)	Erhaltungszustand	Ungefähre zeitliche Einordnung des Dekor in der almohadischen Epoche
Königreich Marroko	Fez (Mauern)	mittel	gut	
	Marrakech (Minarett der Moschee <i>Kutubiyya</i>)	schmal	gut	Innere und äußere Verzierung: <i>Abū Ya`qūb Yūsuf (Yūsuf I)</i>
	Mauern der <i>Qaṣba</i> und Minarett der Moschee <i>al-Manṣūr</i>	schmal	gut	<i>Abū Yūsuf Ya`qūb (al-Manṣūr)</i>
	Rabat <i>Bāb ar-Rouah</i>	schmal mit Verzierung	annehmbar	<i>Abū Yūsuf Ya`qūb (al-Manṣūr)</i>
	<i>Saḥt</i> (Mauern)	schmal mit Verzierung	sehr beschädigt	<i>Abū Yūsuf Ya`qūb (al-Manṣūr)</i>
Portugal	Alcácer do Sal (Mauern)	schmal	fast vollständig verschwunden	<i>Abū Yūsuf Ya`qūb (al-Manṣūr)</i>
	Elvas (Mauer)	mittel-schmal	nur sehr wenige Reste erhalten	
	Moura (Burg)	mittel	gut	
	Paderne (Burgmauern und <i>albarrana</i> Turm)	mittel-schmal	gut	<i>Abū Yūsuf Ya`qūb (al-Manṣūr)</i>
	Salir		Erhalt konnte nicht festgestellt werden	
	Silves (Stadtmauer und <i>alcazaba</i>)	breit an der Stadtmauer; schmal mit Verzierung	teilweise erhalten	Erste Phase: <i>Abū Ya`qūb Yūsuf (Yūsuf I)</i> Zweite Phase: <i>Abū Yūsuf Ya`qūb (al-Manṣūr)</i>
	Tavira		Erhalt konnte nicht festgestellt werden	
	Vila Viçosa		Erhalt konnte nicht festgestellt werden	

Land	Ort	Streifenbreite (breit: 0,12-0,18 m; mittel-schmal: 0,06-0,08 m)	Erhaltungszustand	Ungefähre zeitliche Einordnung des Dekor in der almohadischen Epoche
España (Andalu- cía)	Alcalá de Guadaíra	schmal	fast vollständig verschwunden	<i>Abū Yūsuf Ya`qūb (al-Manšūr)</i>
	Almería (<i>alcázar</i>)		teilweise erhalten	
	Almonaster la Real (Burgmauern)	schmal	teilweise erhalten	<i>Abū Yūsuf Ya`qūb (al-Manšūr)</i>
	Álora (Burgmauern)	schmal	nur sehr wenige Reste erhalten	
	Andújar (Mauern)		fast vollständig verschwunden	
	Aroche (Mauern, Burg)	mittel	gut	
	Baños de la Encina (Mauern und Turm der Burg)	schmal mit innerer und äußerer Verzierung	gut	<i>Abū Yūsuf Ya`qūb (al-Manšūr)</i> und eine vermut- lich spätere Phase
	Benejí (Mauern <i>alcázar</i>)	schmal	teilweise erhalten	
	Bentomiz (Burgmauern)	breit	teilweise erhalten	
	Cazorla (Burgmauern)		teilweise erhalten	
	“Castillejo de los Guája- res”. Guájar Faragüit (Burgmauern)	breit	teilweise erhalten	
	Córdoba (Mauer des arro- yo del Moro)		teilweise erhalten	
	Écija (Mauer)		fast vollständig verschwunden	
	El Vacar (Burgmauern)	breit	teilweise erhalten	
	Granada (Tor von Elvira)	schmal	teilweise erhalten	
	Guadix		verschwunden	
	Gibraltar	schmal	teilweise erhalten	Gründung: <i>‘Abd al-Mu`min</i> Dieser Bauschmuck verweist auf eine zweite Phase
	Iruela (Burgmauern)		teilweise erhalten	
	Jaén (Mauern)		teilweise erhalten	
	Jerez de la Frontera (<i>alcázar</i>)	schmal	teilweise erhalten	
	Murchas (Burgmauern)		teilweise erhalten	
	Navas de Tolosa (Burg)	schmal mit Verzierung	teilweise erhalten	<i>Abū Yūsuf Ya`qūb (al-Manšūr)</i> und eine vermut- lich spätere Phase
	Niebla (Mauern)	schmal	gut	
Jaén (Burg Peñas Castro)				
Peñolite (Türme)	mittel	fast vollständig verschwunden, nicht genau bekannt		

Land	Ort	Streifenbreite (breit: 0,12-0,18 m; mittel-schmal: 0,06-0,08 m)	Erhaltungszustand	Ungefähre zeitliche Einordnung des Dekor in der almohadischen Epoche
Spanien (Andalusien)	San Juan de Aznalfarache (Mauern)	schmal	fast vollständig verschwunden	<i>Abū Yūsuf Ya`qūb (al-Manšūr)</i>
	Segura de la Sierra		Erhalt konnte nicht festgestellt werden	
	Sevilla (Stadtmauer- abschnitt la Macarena)	mittel-schmal	teilweise erhalten	
	Jaén (Turm Bermeja)		Erhalt konnte nicht festgestellt werden	
Spanien (Castilla La Mancha)	Piedrabuena (Burg Mira- flores)	mittel	teilweise erhalten	
Spanien (Extremadura)	Badajoz	breit (erste Phase), schmal (zweite Phase)	gut	Erste Phase: <i>Abū Ya`qūb Yūsuf (Yūsuf I)</i>
	Benquerencia de la Serena		fast vollständig verschwunden	
	Cáceres (Mauern und Türme)	mittel-schmal	teilweise erhalten	Letzte Datierungen: <i>Abū Yūsuf Ya`qūb (al-Manšūr)</i>
	Hornachos (<i>alcazaba</i>)		fast vollständig verschwunden	
	Magacela		Erhalt konnte nicht festgestellt werden	
	Montemolín (Burg)		Erhalt konnte nicht festgestellt werden	
	Reina (Mauern <i>alcazaba</i>)	mittel-schmal	fast vollständig verschwunden	
Spanien (Levante)	Alcalá de Chivert		fast vollständig verschwunden	
	Bétera		fast vollständig verschwunden	
	Canals (Turm der Borja)		fast vollständig verschwunden	
	Játiva		fast vollständig verschwunden	
	Millares (Turm Cabas)		fast vollständig verschwunden	
	Novelda (Burg La Mola)	mittel-schmal	fast vollständig verschwunden	
	Bétera (Turm Bufilla)		fast vollständig verschwunden	
	Villena (La Atalaya)		fast vollständig verschwunden	

Editierte Quellen

- Alfonso X. *Primera crónica general: estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*. Hrsg. Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Bailly-Bailliére, 1906.
- Anónimo. *Al-Hulal al-Mawsiyya. Crónica almorávide, almohade y benimerín*. Übersetzt von Huici Miranda, Ambrosio. Tetuán: Editora Marroquí, 1951.
- Ibn Abî Zar'. *Rawd al-Qirtâs*. Übersetzt von Huici Miranda, Ambrosio. Valencia: Imprenta J. Nácher, 1964.
- Ibn 'Idârî. *Al-Bayan al-Mugrib fi ijtisar ajbar muluk al-Andalus wa al-Magrib=La exposición sorprendente en el resumen de las noticias de los reyes de Andalus y del Magrib. Los Almohades*. Übersetzt von Huici Miranda, Ambrosio. Colección de Crónicas Árabes de la Reconquista, Band 3. Tetuán: Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Árabe, 1951-1955.
- Ibn 'Idârî. *Al-Bayân al-Mugrib, nuevos fragmentos almorávides y almohades*. Übersetzt von Huici Miranda, Ambrosio. Valencia: Gráficas Bautista, 1963.
- Ibn Sâhib al-Salât. *Al-Mann Bi-l-imâma*. Übersetzt von Huici Miranda, Ambrosio. Colecciones de textos medievales, N° 24. Valencia: 1969.
- Levi-Provençal, Évariste. „Trente-sept lettres officielles almohades. Analyse et commentaire historique“. Un recueil de lettres officielles almohades. Étude diplomatique, analyse et commentaire historique. Paris: Librairie Larose, 1942.
- Lopes, Fernão. *Crónicas dos sete primeiros reis de Portugal*. Hrsg. Carlos da Silva Tarouca. Lissabon: Academia portuguesa histórica, 1952-1953.

Literatur

- Azuar Ruiz, Rafael. „Aspectos simbólicos de la arquitectura militar almohade. El falso despiece de sillería y las bóvedas de arcos entrecruzados“. *Los almohades: Problemas y perspectivas*. Hrsg. Patrice Cressier, Maribel Fierro und Luis Molina. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.124-130.
- Azuar Ruiz, Rafael und Isabel Cristina Ferreira Fernández. „La fortificación del califato almohade“. *Actas del Congreso Las Navas de Tolosa (1212-2012). Miradas Cruzadas*. Hrsg. Patrice Cressier, und Vicente Salvatierra. Jaén: Universidad de Jaén, 2013. 395-420.
- Azuar Ruiz, Rafael, Francisco Lozano Olivares, Teresa Llopis García und José Menéndez Fueyo. „El falso despiece de sillería en las fortificaciones de tapial de época almohade en al-Andalus“. *Estudios de historia y de arqueología medievales XI* (1996): 245-278.
- Canto García, Alberto und Isabel Rodríguez Casanova. „Nuevos datos acerca de la inscripción califal atribuida al Castillo de Baños de la Encina (Jaén)“. *AyTM 13.2* (2006): 57-66.
- Carvalho, Rafael. „The medieval and Christian Alcácer“. *Alcácer do Sal Castle. Archeological Crypt. Guide*. Hrsg. Paulo Pereira. Lissabon: IGESPAR, Ministério da Cultura y Palacio Nacional da Ajuda, 2004.
- Carvalho, Rafael, João Faria Lázaro und António Paixão Cavaleiro. „Contributo para do estudo da ocupação muçulmana no castelo de Alcácer do Sal: O convento de Aracoelli“. *Revista Arqueología medieval* N° 7 (2001): 197-209.
- Catarino, Helena Gomes. „Arquitectura de tapia no Algarve islâmico. As excavações nos castelos de Salir (Loulé) e Paderne (Albufeira)“. *Arquitectura de Terra em Portugal*. Hrsg. Maria Fernandes und Mariana Correia. Lissabon: Argumentum, 2005. 138-143.

- Catarino, Helena Gomes. „O Castelo de Paderne (Albufeira): resultados da primeira intervenção arqueológica“. *Arqueologia Medieval. Campo arqueológico de Mértola* Nº 3 (1994): 73-87.
- Catarino Gomes, Helena und Isabel Inácio. „Vestígios do urbanismo islâmico no Castelo de Paderne: Uma primeira abordagem“. *XELB Nº6. Actas do 3º Encontro de arqueologia do Algarve* (2006): 281-295.
- Córdoba La Llave, Ricardo. „Fortificaciones Almohades de la provincia de Córdoba“. *Los almohades. Su patrimonio arquitectónico y arqueológico en el Sur de al-Andalus*. Hrsg. Magdalena Valor Piechotta, José Luis Villar Iglesias und José Ramírez de los Ríos. Sevilla: Consejería de Relaciones Institucionales, D.L. 2004.123-131.
- Domingues, José Garcia. *História Luso-árabe. Episódios e figuras meridionais*. Lissabon: Promodo, 1945.
- Domingues, José Garcia. „Presencia árabe no Algarve“. *Islão e arabismo na Península Ibérica. Actas do XI congresso de união europeia de arabistas e islamólogos*. Évora: Universidad de Évora, 1986.
- Gutiérrez Calderón, María Victoria. „Fase de Laboratorio: el estudio cerámico de la intervención arqueológica en el Castillo de Bury al-Hamma. Primeros apuntes“. *Actas III Jornadas ORETUM 2010*.
- Huici Miranda, Ambrosio. *Historia política del Imperio Almohade*. Granada: Universidad de Granada, colección Archivum, 2001.
- Macias, Santiago. „Moura na baixa Idade Média: elementos para um estudo histórico e arqueológico“. *Arqueologia Medieval*. Vol. 3. (1993): 127-158.
- Pavón Maldonado, Basilio. *Ciudades y fortalezas lusomusulmanas. Crónicas de viajes por el sur de Portugal*. Madrid: Cuadernos de arte y arqueología, Nº 5, MAE, 1993.
- Villalba Sola, Dolores. *Patrimonio almohade: conocimiento histórico y arquitectura*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, Junio 2013.

Dra. Dolores Villalba Sola

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada, España
dvillalba@ugr.es

*Bei Verfassung des Artikels: Instituto de Estudos Medievais,
Universidade Nova de Lisboa, Portugal*

Übersetzung aus dem Spanischen: Franziska Neff

Ana Heylan: la primera burilista de ascendencia flamenca nacida en Andalucía

Ana María Pérez Galdeano

Abstract: El objetivo principal de esta investigación ha sido desvelar la vida de Ana Heylan (Granada, 1615-1655) bajo la luz de las nuevas fuentes encontradas. Esta aportación documental permitirá, en primer lugar, abrir el debate respecto a discursos anteriores. Reflexión crítica que propiciará la ruptura de falsos mitos historiográficos establecidos sobre su persona. Esta grabadora granadina se convertirá en la primera mujer burilista andaluza que desarrollará su actividad profesional a partir de la tercera década del siglo XVII. Su ascendencia flamenca será una garantía para otorgarle una posición de prestigio dentro de su profesión. Era, por tanto, una apuesta de este trabajo tratar de mostrar las implicaciones que las circunstancias vitales de la artista tuvieron en el desarrollo de su persona y profesión; siendo estas condiciones circunstanciales el desencadenante de su definitiva inclinación por el arte del grabado en cobre.

Palabras Clave: Ana Heylan, Francisco Heylan, grabado en cobre, Granada, siglo XVII

Introducción

El impulso que experimentó la ilustración de libros e impresos de calidad en Andalucía, sobre todo en la primera mitad del siglo XVII por medio del empleo de la técnica calcográfica, se debe vincular a una familia de grabadores burilistas procedentes de Amberes: Francisco y Bernardo Heylan. La presencia de estos grabadores en la Península será entendida como la llegada al sur peninsular de una mano experta en la técnica de grabado a buril. Francisco y Bernardo se establecieron en el sur de la Península —primero en Sevilla entre 1606 y finales de 1611 (Pérez Galdeano *Los descubrimientos*, 2014, vol. I/parte 2, 452-457), y posteriormente en Granada donde permanecieron hasta su fallecimiento, Francisco en 1635 (Pérez Galdeano *Los descubrimientos*, 2014, vol. I/parte 2, 465-466) y Bernardo en 1661 (Moreno Garrido 1976, 165). Procedencia y maestría que les reportará la obtención de una numerosa clientela y con ella el éxito de su taller.

En el seno de esta familia de grabadores nació Ana Heylan. Y como no podía ser de otro modo, su formación estuvo ligada al taller de su padre y de su tío, de quienes aprenderá la técnica del buril. Grabado que ejecutará con un estilo manierista de corte flamenco continuador de las formas propias de sus antecesores. En su obra será posible observar la adopción —por parte de la grabadora— de los rasgos distintivos de taller (Pérez Galdeano, 2015). Estos rasgos distintivos de taller manifestarán por un lado una corporatividad asumida por los miembros integrantes del mismo, y por otro lado redun-

dará, como consecuencia directa de lo anterior, en el hecho de que el acto creativo de cada grabador tendrá su repercusión en lo colectivo que es puesto al servicio de la identidad de los rasgos distintivos de taller, que garantizarán así el éxito comercial de lo producido. Es importante mencionar el cambio de finalidad que experimentará la adquisición de habilidades por parte de Ana Heylan para entender el carácter mismo de su producción. Estas destrezas, que inicialmente desarrollará de manera puntual en el ámbito más íntimo del taller, pasarán a convertirse posteriormente en una actividad que ayudará al sustento de la familia en tiempos difíciles; hecho que le exigirá a la joven desarrollar su maestría en el arte del grabado más allá del ámbito estrictamente personal y privado.

Escribir este artículo sobre la vida de Ana Heylan era una exigencia por varias razones. En primer lugar porque, para poder hablar sobre la obra gráfica de una artista como ella, era preciso disponer de los datos biográficos necesarios para la realización de un análisis crítico más ajustado de su obra; actuación que se complicaba debido a la inexistencia de una conexión causal de su obra con su propio acontecer vital. Preguntas tan obvias pero, en su caso, tan complejas de responder como, ¿dónde se produjo su nacimiento?, ¿en qué año?, ¿con qué edad debió abrir su primera plancha?, ¿cuándo se casó y con quién?, ¿cuántos hijos tuvo?, ¿cómo fue la relación entre su padre Francisco y ella?, entre otras cuestiones que hasta el momento no habían podido ser contestadas. En definitiva, se trataba de responder a los acontecimientos que habían tenido lugar en su vida y, lo que era más importante aún, llegar a conocer en qué medida éstos influyeron en su vocación por el grabado y en su obra artística. Éstas y otras serán algunas de las preguntas que se han tratado de aclarar en el presente trabajo. En segundo lugar, porque la existencia de una historiografía biográfica tan errática, como la que se ha encontrado acerca de la grabadora, instaba a realizar una revisión y rectificación apremiante de la misma. De manera que, en futuros trabajos de investigación donde se analice su obra o en aquellos catálogos informatizados donde se recogen sus grabados —a propósito de una descripción bibliográfica o de otro orden— sean definitivamente rectificadas y actualizadas.

Sin lugar a dudas, esta investigación hubiese carecido de trascendencia de no haber sido por el hallazgo de nuevas fuentes documentales que han permitido afrontar este trabajo desde una doble perspectiva. El hallazgo de su partida de bautismo, casamiento, así como las partidas de bautismo de algunos de sus hijos, entre otros documentos de índole jurídico permitirán en primer lugar entender su prematura madurez y el carácter personal manifestado por la grabadora en algunos momentos de su vida, así como han llegado a arrojar nuevas hipótesis en cuestiones tan relevantes como su formación y el desarrollo de su madurez artística; aspectos significativos para poder comprender su propia historia personal. En segundo lugar, esta nueva documentación permitirá resolver una problemática historiográfica muy seria que se ha repetido hasta el día de hoy, como se ha anunciado con anterioridad.

El 7 de junio de 2015 se cumplió el 400 aniversario del nacimiento de quien puede ser considerada, a la luz de los datos actuales, la primera burilista andaluza nacida en Granada, de madre lorquina (oriunda de Lorca, Murcia) y de padre antuerpiense (oriundo de Amberes). De manera que dicho acontecimiento no debe ser pasado por alto en este artículo que le otorga mayor reconocimiento.

Revisión historiográfica

La historiografía ha dado un tratamiento muy desigual a la familia Heylan. Mientras que la figura de Francisco había sido objeto de importantes investigaciones, el resto de sus componentes había recibido una discreta atención. No sin mérito, ya que la calidad y relevancia de sus estampas lo venían a equiparar con la producción calcográfica del grupo de grabadores extranjeros que trabajaron fundamentalmente desde y para la Corte española, como fue el caso de Pedro Perret, Juan de Noort, Juan de Courbés, Alardo de Popma, entre otros (Blas Benito, Carlos y Matilla 2011, 23; Moreno Garrido y Pérez Galdeano 2014, 288-290). Para satisfacer sucintamente el conocimiento de los estudios

más importantes que han reflexionado sobre la labor realizada por Francisco Heylan como grabador, es preciso mencionar en primer lugar el trabajo de Gómez-Moreno (Gómez-Moreno Martínez 1900, 9-12). El erudito granadino ofreció la primera relación de obra grabada por el antuerpiense fundamentalmente en Granada. Sin embargo, fue la tesis de Moreno Garrido publicada en 1976, el estudio que proporcionó nuevas aportaciones documentales de carácter biográfico sobre la figura del grabador, junto con un catálogo sistematizado en el que se recogían un importante número de obras producidas entre Sevilla y Granada (Moreno Garrido 1976, 56-58, 79-130, 158-161). En este repaso historiográfico no se pueden olvidar las aportaciones realizadas, por este mismo investigador, a las figuras de Bernardo Heylan (Moreno Garrido 1976, 58-59, 130-134, 161-163, 165) y Ana Heylan (Moreno Garrido 1976, 59, 134-141, 164-165). Contribución que, a pesar de no llegar a responder a todas las incertidumbres existentes sobre estos grabadores, al menos resultaron ser un primer avance sobre los mismos. Retomando los escritos sobre Francisco Heylan, han sido varias las aportaciones que con posterioridad han completado alguna faceta particular de la producción artística de este grabador. Aunque es preciso decir, que todas ellas se han centrado en el análisis de cuestiones específicas. En este sentido se encuentran los trabajos que presentan una estampa nueva del calcógrafo o aquellos que realizan una reflexión analítica de una obra ya conocida. Exceptuando el estudio de Moreno Garrido que procuró contextualizar la actividad del antuerpiense en Sevilla, bajo un prisma de carácter analítico más amplio (Moreno Garrido 1984, 349-358). Ciertamente, Francisco Heylan no es el tema a tratar en este trabajo, de modo que sin más se remitirá a un artículo en el que se pueden encontrar las referencias historiográficas específicas relativas al grabador antuerpiense, donde se hace una profunda revisión de su vida (Pérez Galdeano, “Francisco Heylan”, 2014, 107-133), junto con la tesis doctoral que aborda ampliamente la vida y obra de este calcógrafo-impresor (Pérez Galdeano Los descubrimientos, 2014, vol. 1/parte 1, 150-153; vol. 1/parte 2, 451-469, 492-606; vol. 4, 1-1114).

Se ha mencionado que las investigaciones realizadas sobre la grabadora Ana Heylan no habían sido muy extensas. Pero antes de profundizar en la vida de esta artista es necesario plantear una doble cuestión ¿cómo se ha analizado la figura de la grabadora granadina? y ¿cuál ha sido el enfoque de esas investigaciones? Se puede adelantar, que en todas ellas se encuentra siempre el mismo esquema. Ante la falta de referencias documentales sobre su persona, la respuesta dada por los investigadores a esta problemática sigue una doble metodología. Por un lado, la producción aislada de la grabadora se ha afrontado por medio del análisis descriptivo de sus obras. O bien su obra ha sido recogida en discursos retóricos que han mencionado su obra de manera accidental, como un medio y no como un fin, en reflexiones estéticas ad hoc, sin afrontar en estos discursos la incógnita de su procedencia, u otras cuestiones vitales (Carrete Parrondo 1987, 236-238, 286; Moreno Garrido 1990, 205-210; Izquierdo 2003, 36; Cruz Cabrera 2006, 211; Izquierdo 2007, 30). Mientras que otros trabajos han seguido repitiendo, una y otra vez, datos erróneos o inexactos de la grabadora sin ni siquiera cuestionar la procedencia de las fuentes. De todas las noticias publicadas, la menos dudosa sea la que afirmaba su vinculación filial con Francisco Heylan (Moreno Garrido 1976, 59; Pérez 1981-85, 17; Moreno Garrido 1997, 139-168; Lizarraga 2010; Solache Vilela, “Heylan, Ana”, 2011, 226).

La raíz de algunos de los errores historiográficos más importantes se encuentran en el trabajo de Gómez-Moreno, en cuya información —en la que no se menciona el origen de la fuente documental empleada— el erudito indicó que Ana Heylan “*debió nacer antes de venir la familia a Granada, pues en 1629 ya tenía hijos de su marido Juan Moior ó Mayor, al parecer flamenco*” (Gómez-Moreno Martínez 1900, 13-14). Esta cita, aparentemente inocente, sostiene tres importantes ideas equívocas, con sus consecuentes imprecisiones, que se han arrastrado hasta el día de hoy. Situación que ha marcando el discurso de los escritos que se hicieron sobre la grabadora desde entonces; trabajos que siguen de cerca lo señalado por Gómez-Moreno sin cuestionarlo.

La primera incertidumbre que genera el trabajo de Gómez-Moreno se encuentra al comienzo de su alocución, cuando el estudioso señala que Ana “*debió nacer antes de venir la familia a Grana-*

da”. En este enunciado se indujo a pensar que, efectivamente, el nacimiento de la hija de Francisco se había producido antes de la llegada del artista a la ciudad granadina, cuando en verdad no fue así. Esta equivocación se ha repetido por parte de la historiografía hasta el momento actual (Moreno Garrido 1976, 59; Páez 1981-85, 17; Solache Vilela, “Heylan, Ana”, 2011, 226), sin olvidar la repercusión que tal noticia ha tenido en múltiples fichas catalográficas de museos, bibliotecas, archivos y repertorios virtuales de nivel local, nacional e internacional, que han recogido en sus descripciones esta información sin analizar.

Cuando Gómez-Moreno menciona el traslado de Francisco junto a su familia a la ciudad de Granada, surge una pregunta acerca de ¿cuál es la composición familiar a la que se refiere el estudioso, cuando habla de Bernardo, Ana y Francisco? ¿Y en calidad de qué; hermanos; tío, sobrina y padre? ¿Se insinúa la posibilidad de que Ana Heylan fuera hija de un matrimonio anterior de Francisco, de manera que el grabador se encontraría en situación de viudedad que le permitiría contraer matrimonio con posterioridad con Ana de Godoy? Estas preguntas llenas de incertidumbres venían a propósito de lo dicho por Gómez-Moreno cuando continuó afirmando que éste “[Francisco] vino [a Granada] en 1613 desde Sevilla, [...], y celebró sus velaciones con Doña Ana de Godoy en 15 de Febrero [...]” (Gómez-Moreno Martínez 1900, 9). Y aunque es cierto que se casó cuando se asentó en Granada, el año que Gómez-Moreno menciona es erróneo, al igual que el de velación con Ana de Godoy. Equívoco que aún hoy se vuelve a reiterar (Solache Vilela, “Heylan, Francisco”, 2011, 226). En segundo lugar Gómez-Moreno va a tratar de justificar su propuesta —de que Ana nació antes de llegar a Granada—, apoyándose en una afirmación también equívoca, cuando señala que en “1629 ya tenía hijos de su marido Juan Moior [...]” (Gómez-Moreno Martínez 1900, 13). Error que igualmente ha sido repetido por la historiografía (Moreno Garrido 1976, 59; Lizarraga 2010). Sin embargo, como a continuación se tendrá oportunidad de corregir, para ese año Ana Heylan, ni se encontraba casada, ni tenía descendencia. Y en tercer lugar, Gómez-Moreno arroja un nuevo dato equívoco al indicar que la procedencia de Juan Mayor era “*al parecer flamenco*” (Gómez-Moreno Martínez 1900, 13). Asentimiento del erudito, igualmente seguida por otros autores sin cuestionarla (Moreno Garrido 1976, 59; Lizarraga 2010).

No ha sido intencionado cuestionar el artículo de Gómez-Moreno de la manera que ha resultado. Pero su trabajo ha sido y sigue siendo una fuente de información muy relevante seguida por numerosos trabajos que han tratado de analizar el grabado granadino del siglo XVII. Esto exigía una revisión puntual que desmontara en conciencia, los errores vertidos sobre biografía de Ana Heylan. Tanto ha sido así, que el trabajo de Moreno Garrido —tan importante en la catalogación de estampas del siglo XVII granadino— volvió a ofrecer del mismo modo la información relativa a la procedencia y maridaje de Ana Heylan, sin ni siquiera discutirlos. Información que, según informaba, procedía del arqueólogo granadino Gómez-Moreno, revistiendo de autoridad su procedencia (Moreno Garrido 1976, 59). Sin embargo, Moreno Garrido era consciente de las limitaciones con las que afrontaba su estudio pues, también añade que, desentrañar la biografía de la grabadora resultaba un verdadero problema ante la falta de documentación encontrada (Moreno Garrido 1976, 59). No obstante, debemos señalar que fue este investigador el primero en aportar un documento de archivo relativo a la vida de Ana Heylan, como fue su partida de defunción, entre la serie de documentos recogidos sobre el resto de la familia (Moreno Garrido 1976, 158-165). En este mismo trabajo de Moreno Garrido (Moreno Garrido 1976, 59), se encuentra la divulgación de otro error. Esta vez referido al parentesco existente entre Ana y Francisco Heylan, donde Moreno Garrido dejaba abierta la posibilidad de que la joven fuera hermana de Francisco. El origen de esta desafortunada noticia se encuentra en Benezit (Benezit 1961, 695) cuya referencia aparece recogida en otros trabajos que la incluyeron sin indicar su procedencia (Lizarraga 2010; Cuesta García de Leonardo 2013, 5).

Para concluir este apartado cabe decir, que en enero de 2014 se leyó una tesis doctoral donde se abordó de manera reflexiva y documental la figura de la grabadora granadina, inspiradora de este

artículo (Pérez Galdeano, Los descubrimientos, 2014, vol. I/parte 2, 478-490, 618-627; vol. 5, 131-215); tesis que incluso ha sido puesta en revisión para sufrir ampliaciones desde su defensa, habiendo superado el repertorio de obra gráfica de la grabadora. De ahí la necesidad de escribir este artículo que hiciera justicia biográficamente a la figura de Ana Heylan, mujer y grabadora del siglo diecisiete andaluz.

Perfil biográfico de Ana Heylan



Fig. 1. Ana Heylan. Portada arquitectónica. San Cecilio y San Theophón, y escudo arzobispal de Don Pedro de Castro. Talla dulce, 1647. [Anna Heylan Fecit [Granada](símbolo)]. Huella 174 x 131 mm. En: Castro y Quiñones, Pedro de: *Gnomon seu Gubernandi norma Abbati et canonicis Sacri Montis Illipulitane praescripta. Granatae: ex typographia Regia: apud Balhastarem de Bolibar et Franciscum Sanchez, 1647.* © Biblioteca Abadía del Sacro Monte (BASM. E-94/T-2r/N-10).

Heylan”, 2014, 117-118). La ilustración de este proyecto editorial —cuyo discurso histórico estaba marcado por un inapelable carácter apologético— precisaba de unas manos expertas en el manejo del grabado a buril, técnica ampliamente desarrollada en Amberes, con la que se obtenían destacados resultados tanto estéticos como productivos, dada la calidad y amplia durabilidad de la plancha antes del desgaste de la talla. Es por ello, que a Francisco Heylan se le tenga como la persona más preparada para llevar a cabo dicha empresa, dada la garantía que proporcionaba tanto su origen flamenco, como su preparación, de la que su obra es un incuestionable testimonio. Claro reflejo del logro que alcanzará la trayectoria profesional de Ana Heylan, cuyo manejo obtendrá las mismas versatilidades de la técnica, garantías y confianza de los mecenas conseguidas con anterioridad por su padre. En este sentido cabe señalar el trabajo de la portada arquitectónica que realizó la grabadora para las nue-

La grabadora Ana Heylan Estébanez fue la hija primogénita del flamenco Francisco Heylan y la lorquina doña Ana Hurtado de Estébanez. A modo de contexto cabe señalar que el flamenco llegó al sur de la Península en 1606, concretamente a Sevilla donde residió durante al menos cinco años (Moreno Garrido 1976, 57; Pérez Galdeano, “Francisco Heylan”, 2014, 113). La historiografía más moderna —salvo algunas excepciones equívocas (Solache Vilela, “Heylan, Francisco”, 2011, 226)— estableció el traslado del grabador a Granada hacia finales del año 1611 (Moreno Garrido 1976, 57), concretamente en octubre de ese año (Pérez Galdeano, “Francisco Heylan”, 2014, 119-120), corrigiendo de este modo el año propuesto por Gómez-Moreno establecido en 1613 (Gómez-Moreno Martínez 1900, 9). Su traslado a Granada se ha vinculado historiográficamente (Moreno Garrido 1976, 57; Pérez Galdeano, “Francisco Heylan”, 2014, 116-118) al encargo que el flamenco recibió por parte de Justino Antolínez, Provisor y mano derecha del arzobispo de Granada Don Pedro Vaca de Castro, para la ilustración de su *Historia Eclesiástica de Granada*. Obra que recogería los descubrimientos de las reliquias y libros plúmbeos del Sacro Monte, cuyo contenido tanto conmocionó a las autoridades eclesiásticas y civiles de la última década del siglo XVI (Pérez Galdeano, “Alberto Fernández”, 2014, 22-23; Pérez Galdeano, “Francisco

vas Constituciones de la Abadía del Sacro Monte, insertas en el *Gnomon seu Gubernandi*, impreso en 1647 (figs. 1 y 2), obra encargada por el Cabildo de la Abadía a la artista en su periodo de madurez, en cuya plancha se puede observar cómo la grabadora sigue de cerca los rasgos estilísticos de corte de manierista desarrollados por su padre.

Un año después de la llegada del grabador a la ciudad de la Alhambra, el 29 de octubre de 1612, Francisco se unirá en matrimonio con doña Ana de la Paz Estébanez en la parroquia de san Miguel situada en el barrio del Albaycín (*Partida de casamiento de Francisco Heylan*, 1612, 66v.-67r; cit. por: Moreno Garrido 1976, 161; Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 95.). Ana de Godoy y Estébanez o Ana de la Paz, como también será llamada en las fuentes documentales encontradas, fue oriunda de la ciudad de Lorca, en la provincia de Murcia. Allí vivió a la colación de la parroquia de san Juan durante diecinueve años, noticia que se desprende de la confesión que hizo la joven lorquina para la formalización del expediente matrimonial (*Expediente matrimonial de Francisco Heylan*, 1612, 3v.; cit. por: Moreno Garrido 1976, 158-161; Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 87-93). Se ha podido saber, recientemente, que la joven contrayente procedía de una familia ilustre vinculada con la primera nobleza de Baza con posesión de un mayorazgo en la ciudad de Lorca (*Expediente de limpieza de sangre de Silvestre Heylan*, 1668, 7r; cit. por: Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 150-176). Al igual que sucedía con Francisco Heylan, cuyo linaje de za, como hijodalgo, fue adquirido tiempo atrás por la actuación valerosa de uno de sus antepasados.

[...] de los Heilanes conoçe muchos caualleros en la Corte de Bruselas de Flandes donde se hallo el año pasado de mil y seisciento y veinte y cinco y supo y oio, como tienen este apellido que en lengua de aquel pais significa libertador, porque en una ocasion libro a un conde de Flandes de un peligro euidente de muerte, y esto a sauido y entendido por los Anales de aquella prouincia. (Expediente de limpieza de sangre de Silvestre Heylan, 1688, 5v.)

Con los precedentes familiares señalados y la nueva documentación encontrada se tiene la certeza de que Ana Heylan nació en Granada en el seno de una familia acomodada. La grabadora fue bautizada en la Iglesia de San Juan de los Reyes, parroquial situada en la parte baja del Albaycín, el 7 de junio de 1615 (*Partida de bautismo de Anna Heylan*, 1615, 7; cit. por: Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 96.). También se ha sabido que Ana será la mayor de tres hermanas, María, Elena y de un varón del que hasta ahora no se tenía conocimiento alguno, nacido el 27 de octubre de 1625, el cual debió morir antes de producirse el parto o inmediatamente tras él, ya que fue enterrado en la Parroquia de Santa Ana, sin mencionar nombre alguno (*Partida de defunción del hijo*, 1625, 140r.; cit. por: Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 96). Es conveniente saber que el año de la muerte de su hermano, Ana contaba con sólo 10 años de edad. Y ésta no



Fig. 2. Ana Heylan. Portada arquitectónica. San Cecilio y San Thesiphón, y escudo arzobispal de Don Pedro de Castro. Matriz de cobre, talla dulce, 1647. [Anna Heylan Fecit [Granada](símbolo)]. Huella 174 x 131 mm. En: Granada: Ana Heylan, 1647. © Archivo Abadía del Sacro Monte [AASM. Inv. 3155].

sería la única pérdida que experimentaría la familia. Al fallecimiento del hermano varón se uniría la muerte prematura de su madre, Ana de Godoy Estébanez, posiblemente como consecuencia del parto (*Partida de defunción de Ana de Godoy*, 1625, 170v.; cit por: Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 97).

Cabe pensar que el revés vivido por la pequeña debió estrechar la relación mantenida entre la niña y el resto de componentes de su familia. Es comprensible que el enorme vacío dejado por su madre lo suplieran su padre y sus dos hermanas pequeñas, y que esta experiencia también debió madurar a la joven a pesar de su niñez; hecho que contribuirá a forjar en ella un carácter firme, tenaz y luchador que se manifestará en algunos episodios de su vida, como en la ejecución de su propia obra. La prematura pérdida de su madre pudo repercutir en el apego incondicional hacia la figura paterna, por ser éste su principal punto de apoyo adulto. Y que ello condujera, o al menos acelerara, su temprano aprendizaje en el arte del grabado, concretamente en el manejo del buril; instrucción en la que no mediaba necesidad profesional alguna ya que su estatus, de hija perteneciente a una familia acomodada, hacía innecesario este aprendizaje tan temprano, y mucho menos siendo mujer. Ciertamente, como señala Lizarraga, el simple hecho de haber nacido en el seno de una familia de grabadores facilitaría a la joven el acceso a una formación artística (Lizarraga, 2010). Oportunidad que habría estado al alcance de todas las hijas de Francisco y que, sin embargo, ni María, ni Elena practicaron, como sí lo hizo Ana.

En el caso concreto de Ana Heylan, a esta circunstancia de proximidad con el taller paterno se debe insistir en lo anteriormente señalado; la falta de su madre, cuya ausencia será suplida de forma especial por la cercanía del padre y todo lo que éste significaba, hacía y representaba para ella, en especial, su amor al grabado. De ahí que fuese Ana quién tuvo esa especial oportunidad de adquirir como nadie las sutilezas y perfecciones de la técnica del buril practicadas durante años por su padre y su tío Bernardo. Ella se convertirá en su mejor y más notable aprendiz, quien llegará a asumir las mismas reglas constructivas de la imagen grabada, rasgos estilísticos, conceptos figurativos y perfecciones técnicas de sus antecesores. Logros que se convierten hoy en una prueba de fuego para quienes tratamos de establecer colaboraciones y atribuir grabados a uno u otro artífice —de entre los trabajos calcográficos abiertos por los tres grandes Heylan—, cuando las estampas no cuentan con la firma de su autor. Dificultad real a la que nos hemos tenido que enfrentar en especial a la hora de clasificar y atribuir las primeras obras abiertas por Ana Heylan.

Para suplir las carencias afectivas y domésticas que suponían la falta de la figura materna en la familia, especialmente dedicada a la crianza de las hijas, Francisco optó por incorporar a su hogar una doncella que le ayudará en esos menesteres. No olvidemos que cuando se produjo la muerte de Ana de Godoy, las hijas más pequeñas de Francisco tan sólo contaban con 7 años, en el caso de María, y 2 años en el caso de Elena. A esta necesidad de atención de sus hijas se sumarían las obligaciones propias taller de impresión y de grabado, actividades que le mantendrían muy ocupado todo el día como se manifiesta en el volumen de obra estampada y publicada en tales años. De ahí que, una familia con recursos como la suya, empleara a una mujer para ayudar en la crianza de las niñas. En 1625 se incorporó como doncella la joven Catalina Juarez, procedente de Murcia, y de la que por lo menos sabemos era originaria de la villa de Yestes, en tierras albaceteñas (*Expediente Matrimonial de Francisco Heylan*, 1629, 1r.; cit. por: Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 104-109).

Hacia 1626 se produjo una nueva incorporación a la familia Heylan. El joven Juan Mayor, de 21 años de edad y procedente de Bremen, Alemania, llegó a Granada con el firme propósito de hospedarse en el hogar de los Heylan previa petición de los padres del muchacho al cabeza de familia, tal y como se menciona en las fuentes documentales (*Expediente Matrimonial de Anna Heylan*, 1630, 1v.; cit. por: Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 110-114). Este testimonio revela el origen alemán de Juan, y viene a echar por tierra el planteamiento establecido por Gómez-Moreno, que señalaba su origen flamenco, y la bibliografía posterior que lo siguió (Gómez-Moreno Martínez

1900, 13; Moreno Garrido 1976, 59; Lizarraga 2010). Las fuentes revelan que Juan Mayor “era hijo de buenos padres [de Juan de Mayar y de María Midelstat] y los conocía, y le encargó a Francisco Hielan inpresor que el mirasse por él, porque se benia de su tierra a esta ciudad y no tenia en ella quien le faboreciese” (*Expediente Matrimonial de Anna Heylan*, 1630, 3r). Formado en su tierra natal en el arte de la platería, Juan buscaría en Granada un lugar donde asentarse profesionalmente. La llegada del alemán al hogar de los Heylan tendrá repercusiones trascendentales para la vida de la propia Ana Heylan. Este joven, diez años mayor que la grabadora, se convertirá en otro referente adulto en el que Ana se apoyará para compensar las carencias afectivas o de compañía producidas por la falta de su madre.

Otro acontecimiento tendrá lugar también en esos años. El 26 de febrero de 1629 su tío Bernardo Heylan se casará con María de las Nieves de Vargas, hija de Vernal de Vargas, con quien la grabadora compartirá su ascendencia flamenca (*Expediente Matrimonial de Bernardo Heylan*, 1629, 1v.; cit. por: Moreno Garrido 1976, 161-163; Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 98-102.). Desde 1617 Ana Heylan había tratado a quien sería su futura tía, porque desde entonces venía frecuentando su casa (*Expediente Matrimonial de Anna Heylan*, 1630, 3r.). El enlace matrimonial de sus futuros tíos tuvo lugar en la Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, en Granada, en cuya colación la nueva pareja asentó su residencia. Ana Heylan y su padre Francisco actuarían como padrinos de boda (*Registro Matrimonial de Bernardo Heylan*, 1629, 156r.; cit. por: Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 103). Ana, que entonces contaba con 14 años de edad, se quedaría nuevamente en casa con dos referentes masculinos, su padre Francisco y el joven Juan Mayor.

Tras el enlace de su tío Bernardo con María de las Nieves, se produciría un nuevo acontecimiento en la familia Heylan: la unión matrimonial de Francisco con quien hasta ahora había sido el ama de cría de las niñas, Catalina Juares, cuyo desposorio tuvo lugar el 26 de junio de 1629 (*Expediente Matrimonial de Francisco Heylan*, 1629, 1r.). Y como se desprende de la confesión realizada por la joven de veintitrés años, esta decisión fue tomada por el grabador como un acto de caridad con respecto a su persona “el dicho Francisco Ylan el qual le quiere haçer esta buena // [Fol. 1v.] obra y caridad de quererse casar con ella” (*Expediente Matrimonial de Francisco Heylan*, 1629, 1r.). No alcanzamos a saber con certeza la repercusión que esta nueva situación debió provocar en la vida de la joven Ana. Pero, por cómo se desarrollaron los acontecimientos, cabe pensar que la relación mantenida entre ambas mujeres, durante los cuatro años que convivieron, no debió ser todo lo cordial que habría cabido esperar. Y mucho menos, después de que Catalina cambiara su estatus social con dicho matrimonio, por lo que pasaba de ser una empleada a la señora de la casa y por tanto la nueva figura femenina a respetar. ¿Celos o simplemente autoafirmación en su posición social? Lo cierto es que la reacción y contestación de Ana a esa nueva realidad no se haría esperar. Tan sólo un año después del matrimonio entre Francisco y Catalina Juares, se produciría el desposorio de Ana Heylan con Juan Mayor, a la edad de 15 años.

El enlace de los jóvenes tendría lugar en la parroquia de Santa Ana, el 25 de mayo de 1630 (*Expediente Matrimonial de Anna Heylan*, 1630, 3r.). De modo que a partir de esta revelación es posible desechar, definitivamente, el testimonio vertido por Gómez-Moreno para quien Ana Heylan y Juan Mayor ya estaban casados y con hijos hacia 1629 (Gómez-Moreno Martínez 1900, 13; Moreno Garrido 1976, 59; Páez 1981-85, 17; Solache Vilela, “Heylan, Ana” 2011, 226). De este matrimonio nacieron cuatro hijos: Juan Mayor Heylan, María Mayor Heylan, Ana Mayor Heylan y Elena Mayor Heylan (fig.3). Es preciso tener en cuenta que sigue planteando ciertos problemas el orden de nacimiento de los hijos de la pareja, pese a los esfuerzos de búsqueda de documentación y análisis de las pocas fuentes encontradas al respecto. Sobre este asunto se ha tratado de hacer una propuesta coherente sobre dicho orden que obedece a dos posibles interpretaciones; la primera es una hipótesis que parte del conocimiento de la partida de bautismo de una de las hijas, mientras que la segunda es una conjetura extraída y analizada a partir de fuentes indirectas. De manera que, lo que aquí se propone,

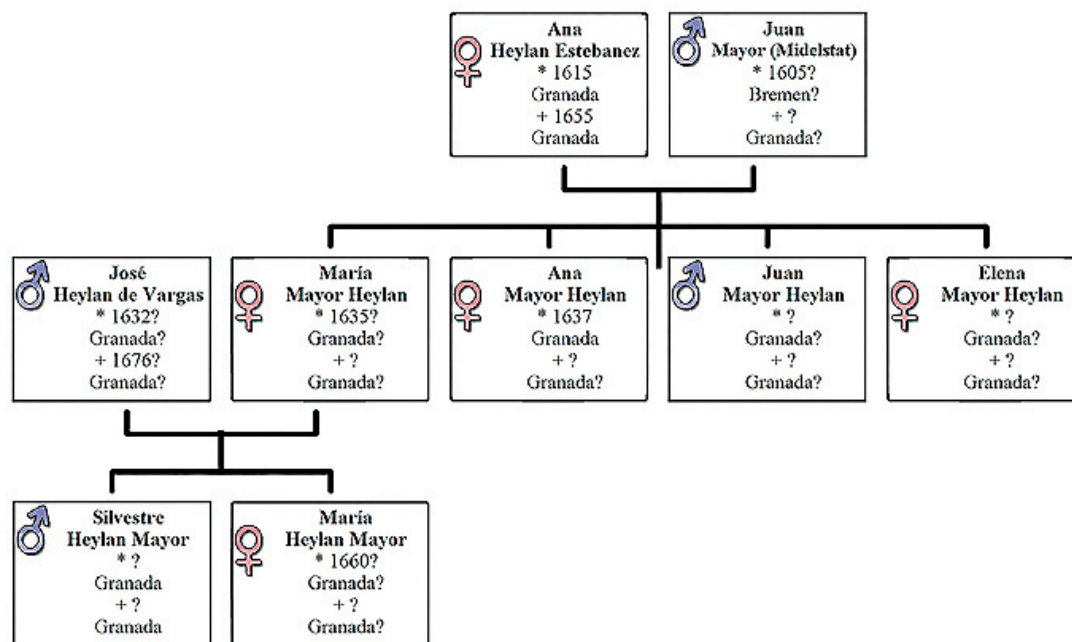


Fig. 3. Árbol genealógico de la familia Ana Heylan- Juan Mayor.

podría variar conforme se siga avanzando en la investigación del tema. Los datos parecen indicar que Ana Mayor Heylan no fue la primogénita de la familia, pues aparece bautizada en la Parroquia de san Juan de los Reyes el 23 de noviembre 1637 (*Partida de bautismo de Ana Mayor, 1637, sf.; cit. por: Pérez Galdeano, Los descubrimientos, 2014, vol. II, 96*). El año de bautismo de esta hija, nacida siete años después de contraer matrimonio, lleva a pensar en la posible existencia de al menos uno o dos hijos anteriores a la llegada de Ana Mayor a la familia. Es posible que Juan fuese el primogénito del matrimonio. Para plantear esta propuesta se ha partido del análisis de dos indicios. El primero y más claro se encuentra en la partida de defunción de Ana Heylan, donde se establece cierto orden de herederos, en el cual su hijo Juan aparece recogido en primer lugar. Este supuesto podría ser válido si en su justificación se tiene en cuenta que dicha partida fue asentada por el escribano correspondiente, el cual, pensamos, debió tener en cuenta a la hora de anotarlos el orden de la descendencia de la grabadora. Pero, aun siendo considerada como cierta, esta idea sigue en el rango de las hipótesis. Incluso, si se analizan otros aspectos dentro de esa misma fuente documental, la hipótesis entra en contradicción con lo señalado, porque el mismo documento señala a María Mayor como albacea testamentaria de su madre, junto con su tía la madre María de Santa Clara, por tanto cabría pensar en María como la mayor de los hermanos (*Partida de defunción de Ana Heylan en la Iglesia de San Pedro, 1655, 18v.; cit. por: Pérez Galdeano, Los descubrimientos, 2014, vol. II, 134*). Otro indicio lo encontramos en las Fundaciones de la Madre Antonia de Jesús (Bohórquez 1995, 30). En sus escritos la Madre menciona el momento en el que la hermana pequeña de Ana Heylan, Elena, subió al alto Albaycín acompañada de un sobrino suyo con el firme propósito de entrar en el beaterio. Esto sucedía en el año 1637. Y la beata es muy clara en su texto al señalar que fue con un varón. De ahí se deduce que Juan debía de contar con seis añitos cuando se produjo el hecho, edad suficiente para acompañar a su tía de catorce hasta el beaterio y luego bajar sólo hasta su casa; y que concuerda con los tiempos naturales transcurridos entre el año de matrimonio y el posible nacimiento. Lo que confirmaría que Juan era el mayor de los hermanos.

De quién no se ha podido encontrar referencia documental alguna es de Ana Mayor Heylan. Es posible que para 1655 hubiera fallecido ya que en la partida de defunción anteriormente señalada, ésta no consta entre sus herederos como lo estarán Juan, María y Elena Mayor Heylan (*Partida de*

defunción de Ana Heylan en la Iglesia de San Pedro, 1655, 18v).

Se ha podido saber que en 1656 María Mayor Heylan se unió en matrimonio con su primo José Heylan, también grabador, hijo de Bernardo Heylan, para lo que fue necesario aclarar el grado de parentesco existente entre ambos familiares. El 29 de septiembre de 1656 recibieron las Bulas y letras Apostólicas que les dispensaba a ambos del parentesco para poder contraer matrimonio, celebrándose el matrimonio el 30 de noviembre de ese mismo año en la parroquia de las Angustias, aunque en una situación de orfandad. Tal fue el grado de desamparo de la joven, que fue su tío Bernardo Heylan quien se encargó de subsanar la falta de dote con el que se suponía debía responder según su posición social (*Expediente matrimonial de José Heylan, 1656, sf.*; cit. por: Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 138-146).

Acerca de Juan Mayor Heylan sabemos, a través del testimonio de su sobrino Silvestre Heylan —hijo este último de María Mayor Heylan y José Heylan—, que llegaría a alcanzar el rango de Capitán y que asumirá el mayorazgo de la ciudad de Lorca proveniente de su abuela Ana de la Paz Estébanez, por el que gozaría de “[...] un vínculo como heredero de la dicha familia que prueba la nobleza de sus ascendientes; el qual dicho vinculo como heredero de la dicha familia posee oi don Juan Maior Heilan” (*Expediente de limpieza de sangre de Silvestre Heylan, 1668, 7r.*). Posición que le permitiría ocuparse del derecho de presentación y patronato de las jóvenes que quisieran ingresar en el convento de Beguinias fundado en Amberes tiempo atrás por su abuelo Francisco Heylan y su tío abuelo Bernardo Heylan,

[...] tales fundadores y patronos del conuento de las monjas que llaman Vegines en la ciudad de Amberes cuio derecho de presentacion y patronato oi posee el capitán don Juan Maior [...] y así mismo en la estimación y prueba de su nobleza el dicho capitán don Juan Maior como nieto de doña Ana Hurtado Estevanes [...] posee oi un título y mayorazgo en la ciudad de Lorca eredado de sus maiores y nobles gentes. (*Expediente de limpieza de sangre de Silvestre Heylan, 1668, 11v.*)

En 1635 se produce el fallecimiento Francisco Heylan, la persona más importante para Ana y el puntal fundamental de su obra. Como se verá en la biografía revisada de Francisco Heylan, es probable que hacia finales de 1632 el grabador se encontrase gravemente enfermo (Pérez Galdeano, “Francisco Heylan”, 2014, 128). Se ha llegado a esta conclusión a razón del análisis de dos hechos. En primer lugar por la boda precipitada de Francisco con Catalina Juarez, la cual se interpreta como el intento de que las hijas no quedasen desasistidas en caso de fallecimiento. Y en segundo lugar, al constatar la abrupta disminución que durante esos años se produce en la obra de Francisco, unido al cese de su labor como tipógrafo. La interrupción de esta actividad se llevará a cabo con el arrendamiento de los útiles de su parte del negocio al tipógrafo Juan Serrano de Vargas en torno a 1633 (*Auto de nombramiento de Juan de Anaya, 1640, 850r.-851v.*; cit. por: Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 121-122). Transacción, con la que el grabador pretendía asegurar el sostenimiento de su familia, ya que dicho contrato le reportaría una renta de unos 100 ducados al término de los cuatro años que se habían estipulado. Sin embargo, nunca se llegó a producir pago alguno, pues todo acabó de manera desfavorable para los Heylan, al sentirse Juan Serrano estafado por la sobrevaloración realizada en la tasación de los útiles de imprenta arrendados. Esta situación condujo a la incoación de un pleito contra las herederas de Francisco Heylan —que para entonces estaba difunto— que no se resolverá hasta finales de 1644, con la modesta venta de los mismos por una cantidad de 600 reales (*Escritura de venta de los útiles de imprenta, 1644, CCCCLXXIr.-CCCCLXXVIv.*; cit. por: Jordén 1973, 42; Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 129-133).

Con la muerte de Francisco, Ana Heylan y Juan Mayor se harán cargo de la tutela de las dos hermanas pequeñas de ésta, quienes para entonces contaban, María con unos 17 años y Elena con

unos 12 años de edad. La grabadora asumirá el peso de la educación y buena situación de las hermanas. Es pertinente decir que, desde 1629, se pierde toda referencia documental sobre Catalina Juares y dado que tras el fallecimiento de Francisco encontraremos a sus hijas recogidas en casa de Ana, todo nos lleva a pensar que Catalina, bien continuó su vida como viuda, o bien pudo fallecer de manera prematura, como Francisco. De hecho, en esos años, la ciudad registró un importante número de fallecidos como consecuencia de una serie de epidemias que diezmo la población granadina (Sánchez Montes 1989, 635-636). Noticia confrontada con la revisión de los Libros de Entierros de las parroquias de Santa Ana, San Pedro y San Juan de los Reyes, que así lo confirman.

Posteriormente, las noticias que se tendrán de las vidas de Ana, Juan, sus hijos y las hermanas de la grabadora, María y Elena —desde el fallecimiento de Francisco hasta la defunción de la propia Ana— vendrán referidas en algunos documentos notariales, así como a través de la lectura de las *Fundaciones* de la Madre Antonia de Jesús, cuyos escritos resultan de lo más reveladores

Inclinabame mucho a doncellas hijas de buenos padres, hermosas y pobres, porque me parecían que estas estaban en mucho peligro por ser pobres, y que por ser principales no se podrían acomodar a servir, ni a casarse con cualquiera. Que tenían, por ser personas principales, mucho que mirar, y por estas cosas se suelen perder muchas, y así todas las que recibí fueron de este género. (Bohórquez 1995, 30)

Estas palabras se convierten en toda una revelación que permite entender la relación que se va a establecer entre la Madre Antonia de Jesús, Ana Heylan y las hijas menores de Francisco, tras la muerte de éste hacia 1635. Las circunstancias que concurrieron como el cese de la imprenta, el descenso de obra grabada y estampada por Francisco en los últimos años de su vida, la conjunción de ambas circunstancias, o, como consecuencia de su temprana desaparición, evidenciarán que para 1637 la familia parece sumida en un significativo empobrecimiento; situación económica que se pone de manifiesto precisamente en las *Fundaciones*.

Es ahora cuando se abre un tiempo en la vida de Ana Heylan caracterizado por la responsabilidad de quien se sabía el papel que debía ejercer como cabeza de familia, tanto en el sostenimiento económico como en el familiar. Se abre un capítulo de su vida que mostrará el carácter más impetuoso y colérico de la grabadora, su temperamento y auténtica personalidad forjada o acompañada por los acontecimientos vividos. Las dos hermanas pequeñas de Ana Heylan sentirán una especial atracción por la vida religiosa, de manera especial por el estilo de vida elegido por la joven Madre Antonia de Jesús, enclavado en la austeridad material y el rigor espiritual apoyado en la oración y la contemplación. La pretensión pues de las jóvenes era formar parte del beaterio de san Agustín fundado por aquel entonces por la Madre en el alto Albaycín, en una humilde vivienda junto a la muralla de la antigua Alcazaba de la ciudad. Y se puede adelantar, que ambas lograrán incorporarse al mismo en distintos momentos de sus vidas, aunque sin la aprobación de su hermana y su cuñado. La madre fundadora será quien relate con gran detalle cómo se produjo la entrada de las dos jóvenes hijas de Francisco Heylan al beaterio. En torno a 1636 la Madre Antonia de Jesús realizará el primer acercamiento hacia María Heylan, a quien la fundadora invitará a formar parte del beaterio. Esta propuesta, inicialmente aceptada por la joven, fue finalmente reclinada —suponemos que— por la insistencia ejercida por parte de su hermana mayor, como se refleja en los escritos de la Madre: “*Ya dejé arriba dicho como aquella doncella muy hermosa, que su hermana no quiso que se viniese con nosotras [...]*” (Bohórquez 1995, 42).

Poco después del primer acercamiento de la Madre Antonia, se produciría la huida de la casa familiar de la pequeña Elena Heylan de 14 años de edad. Elena se sintió atraída por la oferta realizada por la religiosa a su hermana María, de manera que a espaldas de Ana y de su cuñado tomó la decisión de incorporarse al beaterio. Elena acompañada por su sobrino Juan —de unos seis años de edad—

ingresó en el beaterio hacia 1637, en el que profesará hacia finales de 1638 o principios del 39.

Ella, temiendo que la hermana casada no la había de dejar venir como hizo con su hermana, tomó un sobrino suyo así que anocheció, se vino y la recibimos con grande gusto, viendo su fervor.

A penas entró cuando la hermana casada llegó dando tantos golpes a la puerta, que la hacía pedazos, pidiéndonos a su hermana con grandes amenazas y desafueros, yo la procuraba quietar; mas era en vano; pasaron muchos lances. Ya que estaba rendida de dar voces y amenazas, me dijo que, pues yo no le daba a su hermana ni ella quería irse con ella, si se había de quedar había de ser desnuda.

A mí me cayó muy en gracia, y fui a la muchacha y la desnudé y la metí en una cama y le di los vestidos a su hermana, y con esto se fue con Dios. (Bohórquez 1995, 30-31)

En el relato se pone de manifiesto el fuerte temperamento de Ana Heylan, como última responsable de sus hermanas. Es posible que en poco espacio de tiempo se hubiera producido una progresiva depauperación de la familia, lo que explicaría la reacción exagerada de la artista con la petición de las ropas, y que le llevará a optar por el valor material ligado al vestido de su hermana, frente al valor inmaterial de su persona, al no poder conseguir esto último.

Hacia 1640, la religiosa Elena de la Cruz —hija menor de Francisco Heylan— fue acompañada por la Madre Antonia de Jesús para otorgar un poder ante el pleito interpuesto por Juan Serrano de Vargas (*Auto de nombramiento de Juan de Anaya*, 1640, 850r.-851v.). Este documento es significativo, en tanto que revela en ese la edad de Elena, quien tendría en torno a los 17. Por otro lado, María, que se encontraba viviendo bajo la tutela de Juan y de su hermana, firmó otro poder —para el mismo pleito— en el que declaraba ser doncella de 22 años (*Poder otorgado por doña María de Yllan*, 1640, ff. 782v.-783r.; cit. por: Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, vol. II, 117). Cuatro años esperó la Madre Antonia a María Heylan, a quien la religiosa empezó a llamar “Maritardía” (Bohórquez 1995, 42). Desde la entrada de Elena al beaterio la Madre no dejó de rondar el hogar de Ana y Juan, hasta que consiguió retomar la relación con ella. Finalmente, la joven “Maritardía” se incorporará al beaterio en 1641. Pero, al igual que sucedió con su hermana Elena, María sufriría la ira de Ana y Juan quienes se negaron profundamente a ello.

Cuando su hermana supo que se había venido con nosotras, que fue a poco después, vino como águila herida, dando fuertísimas voces que le diésemos a su hermana, ella se resistió con valor y después de muchos lances dijo, que si su hermana se quedaba, que le diesen los vestidos como lo habían hecho con la otra hermana; yo se los dí pensando que con esto se apaciguaría y nos dejaría, a ella la vestí de un vestido honesto hasta que tomase el hábito. No bastó el darle el vestido para que nos dejase de atormentar, que fue muy por mayor hasta que se rindió y se fue y envió a su marido que por vía de valentía quería sacarla diciendo nos había de echar las puertas en el suelo y matarnos a todas y otros disparates, hasta que vinieron personas que lo metieron por el camino. (Bohórquez 1995, 43)

La continuación del relato será expresión de la influencia social del que gozaba Ana Heylan. La grabadora acudiría a las autoridades eclesiásticas, más relevantes de la Granada de mediados del diecisiete, con el fin de recuperar a su hermana María. Mediación o intervención que recayó en el canónigo y tesorero de la Catedral Francisco Bermúdez de Pedraza, con quien la grabadora mantendría una relación de mecenazgo. En este sentido caben destacar algunas de las portadas calcográficas que abrió para las obras de Bermúdez de Pedraza —aunque su análisis será objeto de estudio con posterioridad—, entre ellas encontramos *El Secretario del Rey* (1637), la *Historia Eclesiástica* (1638),

Historia Eucarística (1643) y el *Hospital Real de la Corte* (1645).

A pocos días se fingió la hermana estar a la muerte por la ausencia de su hermana, valiéndose de personas grandes para con el Prior, que la hiciesen ir si quiera un instante a ver a su hermana, y el Prior por no poder faltar a persona tan graves le pareció obligarme a mí a que la llevase; yo me resistí poniéndole los inconvenientes, y diciéndole que era traza del demonio para sacar aquella alma del camino comenzado. Quísome obligar el Prior por obediencia, y visto yo que no podía remediarlo, aconsejéle a ella dijese al Prior que aun no era ella religiosa y que así no tenía la obligación de obedecerle; que si no la quería tener en aquella casa se iría por donde Dios la guiase, que no la convenía irse con su hermana. Hízolo así, y visto el Prior la resolución, la dejó y contó lo que pasaba a las personas que lo habían puesto en estos empeños. No paró aquí la persecución del enemigo, que él buscó otro ardid mas disimulado; y fue que un canónigo de la iglesia de Granada, dio en irla a persuadir que se metiese monja en la Encarnación, que es Convento muy recogido aunque es de calzadas, y decíala que él la daría la dote y las cosas necesarias, y que estaría mejor desde luego monja que profesase al año, que no esperar a que aquella casa fuese convento, que podría ser no lo fuese nunca, y que para su natural era mejor asegurarse desde luego con tener estado permanente que no estar sin él. (Bohórquez 1995, 44-45)

Es preciso señalar que María de Santa Clara —que así pasó a llamarse María Heylan Estébanez— fue para este incipiente beaterio un pilar muy importante en el sostenimiento de aquella primera comunidad de religiosas del Albaycín. No obstante, llegados a este punto, también se ha encontrado una contradicción acerca de la designación de María de Santa Clara dentro del beaterio, a quien se ha identificado como María Bargas Medina (Ceballos Guerrero 2013, 92, 106). Sin embargo, en la actualidad se cuenta con documentos suficientes que desmentirían dicha identificación. Una de esas fuentes es la crónica relatada por Alonso de Villerino (Villerino 1691, 375), quien situaría a María de Santa Clara en relación con la familia Heylan, en concordancia con lo relatado en las Fundaciones de la Madre Antonia de Jesús. También se cuenta con la escritura de venta de los útiles de imprenta de Francisco Heylan, donde aparecen mencionadas tanto María de Santa Clara como Elena de Santa Cruz como hijas y herederas de Francisco (*Escritura de venta los útiles de imprenta*, 1644, f. CCCCLXXIr). Sin olvidar la partida de defunción de Ana Heylan, en la que se señala como albacea testamentario a María de Santa Clara, “*religiosa y superiora en la casa de recoreción de san Agustin de las descalças que viven en el alcaçaba de esta ciudad*” (*Partida de defunción de Ana Heylan en la Iglesia de San Pedro*, 1655, 18v.). Datos suficientes que corroborarían la identidad de María de Santa Clara como María Heylan Estébanez y por tanto como la segunda superiora del beaterio tras la escisión del mismo en 1643.

En relación con este tema, la Madre Antonia decidió dividir el beaterio el 22 de mayo de ese año, por una cuestión meramente fundacional. En el fondo este movimiento formaba parte de una estrategia para que el beaterio pudiese ser declarado como convento. Es por ello que una parte de la primitiva comunidad se trasladara a la calle Angosta de la Botica del Ángel, en el centro de la ciudad, dejando al frente del beaterio originario de Nuestra Señora de Loreto en el Albaycín a la Madre María de San José, quien prestará servicio en él hasta su muerte. En 1644 María de Santa Clara se convertirá en la segunda superiora, servicio que llevó a cabo durante unos veinte años entre 1644-1665; periodo cronológico propuesto por Alonso de Villerino (Villerino, 1691 367).

Ana Heylan debió fallecer el 29 de abril de 1655, puesto que para el 30 de ese mes se llevó a enterrar su cuerpo a la Parroquia de santa Ana, habiendo otorgado testamento ante “*Joseph Gonçalez escribano público y del número*” cuando la artista contaba con cuarenta años de edad (*Partida de defunción de Ana Heylan*, Iglesia de San Pedro, 1655, sf.; *Partida de defunción de Ana Heylan*, Iglesia

de Santa Ana, 1655, sf.). María de Santa Clara —segunda hija de Francisco Heylan y superiora del beaterio del Albaycín— aparece como albacea testamentaria de su hermana Ana. Esto indica que, para entonces, la relación entre ambas se había restablecido, y la convierte en el referente visible de la línea familiar de Francisco Heylan.

La repercusión social que debió tener la muerte de Ana Heylan, tanto para la familia como para la ciudad de Granada, se manifestó en la escenificación de un gran sepelio en la Iglesia de Santa Ana, con traslado procesional desde la Iglesia de San Pedro, acompañados por “doçe clérigos y capa (sic.)” (*Partida de defunción de Ana Heylan*, Iglesia de San Pedro, 1655, sf.), refiriéndose con ello a la dignidad y vestimenta litúrgica de los participantes, que acompañaron el cuerpo difunto de la grabadora, por cuyo sufragio se celebraron el novenario y ciento veinticinco misas de cuarta. Los gastos derivados de su entierro en la parroquia de Santa Ana, donde la familia poseía sepultura propia, alcanzaron los doscientos sesenta y dos reales (*Partida de defunción de Ana Heylan*, Iglesia de Santa Ana, 1655, sf.).

Conclusiones

Para cerrar este trabajo cabe señalar la clarificación que se ha hecho respecto al origen granadino de la grabadora Ana Heylan, el cual ha sido posible gracias a la localización de las fuentes documentales pertinentes que lo han posibilitado. La designación de su procedencia, que al día de hoy había estado rodeada de incorrecciones historiográficas e incertidumbre histórica debido al desconocimiento de los mismos, se veía ya una cuestión ineludible. El hallazgo del expediente matrimonial de Ana Heylan y Juan Mayor ha sido crucial a la hora de re-contextualizar, entre otros, la fecha matrimonial de los jóvenes y la condición del mismo, ya que Ana contaría con 15 años. Y junto con ello se ha podido certificar el origen alemán del contrayente, su formación en el arte de la platería, y se ha explicitado la protección que Francisco Heylan ejerció sobre el joven, expresión de la relación existente entre el grabador y su familia.

Se han visibilizado los sucesos que acompañaron a la grabadora a lo largo de su vida; circunstancias que terminaron por definir su personalidad, su temperamento luchador, y contribuyeron en direccionar a la joven hacia la opción por una formación en el arte del grabado. Planteamiento, que vendría a completar otra idea propuesta con anterioridad: en ella se señalaba que el acercamiento de Ana al arte del grabado era una consecuencia directa de su pertenencia al seno de una familia de grabadores, situación que facilitaría el acceso de la joven a una formación artística (Lizarraga, 2010), carácter y direccionalidad, que condujeron a la joven a virar hacia el mundo del grabado; principios de causalidad que habían pasados desapercibidos por la crítica debido al desconocimiento existente sobre del total de su vida. En este trabajo se ha querido poner de relieve la estrecha relación que tuvo que existir entre Ana Heylan y su padre Francisco, de quien aprenderá el arte del grabado a buril y asumirá los rasgos distintivos de taller.

Para finalizar, se han podido advertir tres etapas claramente diferenciadas en su trayectoria motivadas por un punto de inflexión importante en su vida y en su obra: una primera etapa situada entre 1615 y 1626, periodo que abarcaría desde su niñez y que concluiría con el fallecimiento de su hermano y su madre. Una segunda etapa que iría desde 1626 hasta 1635, coincidiendo con su adolescencia, donde convergen dos circunstancias; por un lado la tensión mantenida con Catalina Juarez, hecho que llevaría a la joven a refugiarse al taller paterno; y por otro, su inminente boda con Juan Mayor. Durante el desarrollo de este eje temporal tendrá lugar el periodo formativo de la grabadora, donde además aparecerán las primeras obras atribuidas en colaboración con su padre y las primeras estampas firmadas de manera independiente. Una tercera etapa de madurez que abarcaría desde 1635 hasta la muerte de la grabadora en 1655, donde Ana Heylan asume el cuidado de sus hermanas y de su propia familia. En este periodo de madurez, se pone de manifiesto el temperamento enérgico de la

grabadora, cuyo carácter se habría forjado a lo largo de su vida. En esta etapa se condensa el grueso de su obra firmada, que será continuada hasta el final de su vida, manifestación de su labor profesional como grabadora.

Sólo queda decir que en este artículo se ha tratado de poner de manifiesto las circunstancias históricas vitales que permiten comprender el crecimiento personal y profesional de Ana Heylan vinculado al arte del grabado; hecho que exigirá de la joven la práctica de su destreza con el grabado más allá del ámbito estrictamente personal y privado, convirtiendo su maestría en una actividad económica que sustentará a la familia en tiempos difíciles. Así pues, solo queda emplazar para el siguiente trabajo el análisis de su estilo a través de sus obras y la reflexión crítica sobre el papel que jugó como mujer grabadora en la Granada del siglo diecisiete en Andalucía.

Documentación de archivo

Archivo Histórico Diocesano de Granada, Serie Expedientes Matrimoniales, Sección Vicaría, Leg. 54/125, *Expediente matrimonial de Francisco Heylan con doña Ana de Godoy*, Granada, 17 de octubre de 1612, fol. 3v.

Archivo Iglesia de San Miguel de Granada, Libro de Matrimonios [1598-1633], *Partida de casamiento de Francisco Heylan con Ana de Godoy*, Granada, 29 de octubre de 1612, fols. 66v.-67r.

Archivo Histórico Diocesano de Granada, Parroquial Iglesia de San Juan de los Reyes de Granada, Libro de bautismos, sf. Micro N° 1327154 IT 7-10, *Partida de bautismo de Anna Heylan*, Granada, 7 de junio de 1615.

Archivo Histórico Diocesano de Granada. Libro de defunción de la Parroquia de Santa Ana, sf. Micro. 1297423/5, *Partida de defunción del hijo recién nacido de Ana de Godoy y Francisco Heylan*, Granada, 27 de octubre de 1625, fol. 140r.

Archivo Histórico Diocesano de Granada. Libro de defunción de la Parroquia de Santa Ana, Micro. 1297423/5, *Partida de defunción de Ana de Godoy y Estébanez*, Granada, 31 de octubre de 1625, fol. 170v.

Archivo Histórico Diocesano de Granada. Serie Expedientes Matrimoniales, Sección Vicaría, Leg. 1679, p.6 [1629], *Expediente Matrimonial de Bernardo Heylan con doña María de las Nieves*, Granada, 9 de febrero de 1629, fol. 1v.

Archivo Histórico Diocesano de Granada, Libro de Matrimonios y velaciones de la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, Micro. 1297449/3, Año 1629, *Registro Matrimonial de Bernardo Heylan con doña María de las Nieves en la Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias*, Granada, 26 de febrero de 1629, fol. 156r.

- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Serie Expedientes Matrimoniales, Sección Vicaría, Leg. 121/180, *Expediente Matrimonial de Francisco Heylan con Catalina Juares*, Granada, 26 de junio 1629, fol. 1r.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Serie Expedientes Matrimoniales, Sección Vicaría, Leg. 126/11, *Expediente Matrimonial de Anna Heylan con Juan Mayor*, Granada, 18 de mayo de 1630, fol. 1v.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Libro de bautismos de la Parroquia de San Juan de los Reyes, Micro.1327154/7-10, *Partida de bautismo de Ana Mayor Heylan*, 23 de noviembre de 1637, sf.
- Archivo Histórico de Protocolos de Granada, Protocolo 672, de Andrés Álbamos[rez], *Auto de nombramiento de Juan de Anaya como procurador de Elena de la Cruz* [Heylan], Granada, 7 de octubre de 1640, fol. 850r.-851v.
- Archivo Histórico Provincial de Granada, Protocolo 672, de Andrés Álvarez, *Poder otorgado por doña María de Yllan a Juan de Anaya*, Granada, 11 de octubre de 1640, fols. 782v.-783r.
- Archivo Histórico Provincial de Málaga, Protocolo 1724, de Jerónimo de Hoz, *Escritura de venta de los útiles de imprenta de Francisco Heylan a Juan Serrano de Vargas*, Málaga, 17 de julio de 1644, fols. CCCCLXXI r.-CCCCLXXVI v.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Iglesia de San Pedro, Libro de Entierros nº3, Micro. 1327159/10, *Partida de defunción de Ana Heylan en la Iglesia de San Pedro*, Granada, 30 de abril de 1655, fol. 18v.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Iglesia de Santa Ana. Libro de Entierros, *Partida de defunción de Ana Heylan en la Iglesia de Santa Ana*, Granada a 30 de abril de 1655, sf.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Serie Expedientes Matrimoniales, Sección Vicaría, Leg. 225/150, *Expediente matrimonial de José Heylan con María Mayor Heylan*, Granada, 29 de septiembre de 1656 [Bulas] y 30 de noviembre de 1656 [Expediente], sf.
- Archivo Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, Libro de Entierros, *Partida de defunción de Bernardo Heylan*, Granada, 18 de diciembre de 1661, sf.
- Archivo Abadía del Sacro Monte, Legajo 129, *Expediente de limpieza de sangre de Silvestre Heylan electo para una canonjía en la Insigne Colegial del Sacro Monte*, Granada, 26 de agosto de 1668, fol. 7r.

Bibliografía

- Álvarez Clavijo, María Teresa. “La Virgen de la Estrella de Encisco (La Rioja)”. *Berceo*. 132 (1997): 57-81.
- Benezit, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*. Vol. IV. París: Gründ, 1961.
- Blas Benito, Javier, M^a Cruz de Carlos y José Manuel Matilla. *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*. Madrid: Biblioteca Nacional, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.
- Bohórquez Jiménez, Domingo. *Fundaciones femeninas andaluzas en el siglo XVII: Los escritos de la recoleta Madre Antonia de Jesús*. Cádiz: Conventos RR.MM Agustinas Recoletas, 1995.

- Ceballos Guerrero, Antonio. *El Convento de Santo Tomás de Villanueva: Una aproximación a los conflictos fundacionales en la Granada del siglo XVII*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2013.
- Cuesta García de Leonardo, María José. “Imágenes de, desde y para la ciudad: Granada en los siglos XVII Y XVIII”. *Hispanista*. vol. XIV, 52 (2013): 1-25. Consulta 21 noviembre 2014.
URL: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo420.htm>.
- Cruz Cabrera, José Policarpo. “Arquitectura efímera y exequias reales en Granada durante la Edad Moderna. La ritualización de la muerte como *Instrumentum Regni*”. *La Memoria de Granada. Estudios en torno al Cementerio*. Granada: EMUCESA, 2006, 199-245.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. “El arte de grabar en Granada”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1900): 1-23.
- Izquierdo, Francisco. *La estampa devota granadina. Siglos XVI al XIX*. Granada: Junta de Andalucía, Caja Granada, 2003.
- Izquierdo, Francisco. *Grabadores granadinos. Siglo XVI al XVII*. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- Jordén, Andrés. *La imprenta en Málaga: ensayo para una tipobibliografía malagueña*. Málaga: Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1973.
- Lizarraga, Juan Manuel. “Mujeres en la Biblioteca Histórica: Anna Heylan, María Eugenia de Beer y María Luisa Morales, tres grabadoras españolas del siglo XVII”. *Folio Complutense: Noticias de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid*. 17 de marzo de 2010. Consulta: 17 enero 2015.
URL: <http://biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/1491.php#.VLo63Mlmr2Q>.
- Moreno Garrido, Antonio. “El Arte del Grabado en Granada durante el siglo XVII. I. la calcografía”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. XIII. 26-28 (1976).
- Moreno Garrido, Antonio. “La etapa sevillana de Francisco Heylan”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. XVI (1984): 349-358.
- Moreno Garrido, Antonio. “La iconografía de la Virgen de la Antigua en el grabado granadino del siglo XVII: Una plancha inédita de Ana Heylan”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. XXI (1990): 205-210.
- Moreno Garrido, Antonio. “El grabado de láminas al servicio de la Imprenta: Siglos XVI al XVIII”. *La Imprenta en Granada*. Coord. Cristina Peregrín. Granada: Universidad de Granada, Junta de Andalucía, 1997, 139-168.
- Moreno Garrido, Antonio y Ana María Pérez Galdeano. “Los Países Bajos y su influencia en la obra gráfica peninsular del siglo XVII”. *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Coord. José Policarpo Cruz Cabrera. Granada: Universidad de Granada, 2014, 281-305.
- Páez, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. 4 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981-1985.
- Pérez Galdeano, Ana María. *Los descubrimientos del Sacro Monte y los inicios del grabado calcográfico en Andalucía: nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y flamencos que lo hicieron posible*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Antonio Moreno Garrido y el Dr. Miguel Ángel Gamonal Torres. 8 vols. Granada, Universidad de Granada, 2014.

- Pérez Galdeano, Ana María. “Alberto Fernández. El inicio del grabado calcográfico en Granada”. *Miradas. Elektronische Zeitschrift für Iberische und Ibero-amerikanische Kunst- und Kulturgeschichte* 1 (2014): 22-46. URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-mira-167280>
- Pérez Galdeano, Ana María. “Francisco Heylan. Revisión biográfica del calcógrafo e impresor flamenco asentado en Andalucía”. *Anales de Historia del Arte* 24 (2014): 107-133.
- Pérez Galdeano, Ana María. “La función de la estampa en los impresos de Francisco Heylan. El caso de los PORCONES”. En: *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y diálogo intercultural. Congreso Nacional de Historia del Arte*. 1 y 4 de Octubre 2014. Universidad de Castilla la Mancha, 2016, 671-692.
- Sánchez Montes, Francisco. *La población granadina en el siglo XVII*. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- Solache Vilela, Gloria. “Heylan, Ana”. *Diccionario Bibliográfico Español*. XXVI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, 226.
- Solache Vilela, Gloria. “Heylan, Francisco”. *Diccionario Bibliográfico Español*. XXVI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, 226-227.
- Villerino, Alonso de. *Solar esclarecido de las Recoletas*. Madrid: en la Imprenta de Bernardo de Villa-Diego, impresor de su Magestad, 1691.

Dra. Ana María Pérez Galdeano

Grupo investigación HUM-286

Universidad de Granada, España

ampg@ugr.es



Zusammenfassung: Ana Heylan – die erste in Andalusien geborene Kupferstecherin flämischer Abstammung

Ana María Pérez Galdeano

Abstract: Das Hauptziel dieser Studie ist es, das Leben von Ana Heylan (Granada 1615-1655) anhand neuester archivalischer Funde darzulegen. Diese Quellenbeiträge ermöglichen in erster Linie, die Diskussion über bisherige Annahmen zu eröffnen, kritische Überlegungen, die den Abbau falscher historiographischer Mythen im Bezug auf ihre Person voran treiben werden. Die Kupferstichkünstlerin aus Granada wird zur ersten andalusischen Frau, die sich ab dem dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts dieser Tätigkeit widmete. Ihre flämische Abstammung ist die Garantie für eine prestigeträchtige Position in ihrem Beruf. Ziel dieser Arbeit war es deshalb zu versuchen, die Auswirkungen der Lebensumstände der Künstlerin auf die Entwicklung ihrer Persönlichkeit und ihres Beruf zu zeigen, da diese umstandsbedingten Faktoren der Auslöser für ihre endgültige Vorliebe für die Kunst des Kupferstichs waren.

Schlagworte: Ana Heylan, Francisco Heylan, Kupferstich, Granada, 17. Jahrhundert

Der Aufschwung, den die Buchillustration und die Anfertigung von Qualitätsdrucken in Andalusien vor allem in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch die Anwendung des Tiefdruckverfahrens erfuhr, muß auf eine Familie von Kupferstechern zurückgeführt werden, die aus Antwerpen stammten: Francisco und Bernardo Heylan (Pérez Galdeano, "Francisco Heylan", 2014, 112-116). Die Graveure siedelten sich im Süden Spaniens an, wo sie zuerst von 1606 bis Ende 1611 in Sevilla lebten (Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, Band. I/Teil 2, 452-457) und anschließend in Granada bis zum Tod Franciscos im Jahr 1635 (Pérez Galdeano, *Los descubrimientos*, 2014, Band. I/Teil 2, 465-466) und Bernardos 1661 (Moreno Garrido 1976, 165). Die meisterhafte Arbeit der von ihnen angewendeten Tiefdrucktechnik erwies sich für Andalusien von großem Nutzen und sicherte der Familie einen gleichbleibenden Kundenstamm, der ihren Erfolg bestätigte.

In diese Familie von Kupferstechern wurde Ana Heylan hineingeboren. Ihre Ausbildung ist mit der Werkstatt ihres Vaters und Onkels in Verbindung zu setzen. Sie erlernte die Tiefdrucktechnik und den für die Familie charakteristischen manieristisch-flämischen Stil, der die Formensprache ihrer Vorgänger weiterführte. Aus den Werken der Künstlerin kann man ersehen, dass sie die charakteristischen Merkmale der Werkstatt auf sich vereinigte (Pérez Galdeano 2015). Diese Kennzeichen offenbarten sich einerseits in einem von den Mitgliedern verinnerlichten Gemeinschaftssinn und andererseits in der daraus resultierenden Bereitschaft jedes Graveurs seine Kreativität in den Dienst der Werkstattidentität zu stellen, die den kommerziellen Erfolg der Erzeugnisse sicherte.

Um Ana Heylans Werke besser verstehen zu können, erscheint es relevant, den Zweck ihres Schaffens zu untersuchen. Während sie ihre Arbeitstechniken zunächst nur punktuell im vertrauten Bereich der väterlichen Werkstatt entwickelte, konnte sie dieses Wissen später in eine Tätigkeit verwandeln, die ihrer Familie in schwierigen Zeiten das Überleben sicherte. Diese Umstände brachten die junge Frau dazu, die Gravurkunst auf eine Art zu beherrschen, die über den rein persönlich-privaten Bereich hinausging.

Einen Artikel über das Leben und Werk von Ana Heylan zu schreiben war aus mehreren Gründen erforderlich. Erstens war es nötig, den kausalen Zusammenhang zwischen den Lebensereignissen und den Werken der Künstlerin zu beleuchten, da den bestehenden Untersuchungen diese Perspektive fehlte, wodurch es der kritischen Auswertung an einem wichtigen Aspekt mangelte. Dazu gehören so selbstverständliche Fragen wie die nach ihrem Geburtsort und -jahr, nach dem Alter, in dem sie bestimmte Werke schuf, nach der Beziehung zu ihrem Vater Francisco Heylan, und auch ob sie Familie und Kinder hatte. Fragestellungen, die bisher nicht beantwortet werden konnten. Wie prägten sie diese Lebensumstände und wie wirkten sie sich auf ihre Berufung zur Kupferstecherin und auf ihr künstlerisches Schaffen aus? Diese und andere Fragen sollen in der vorliegenden Arbeit beantwortet werden.

Zweitens erwiesen sich die bis dato gefundenen biographischen Angaben über die Graveurin als mangelhaft und unvollständig. Sie sollen korrigiert und ergänzt werden, damit die Information in elektronischen Datenbanken und Katalogen, in denen ihre Werke aufgenommen werden, und für weiterführende Forschungen zur Verfügung steht.

Diese Untersuchung wäre unbedeutend, wenn es nicht gelungen wäre, neue archivalische Quellen zu entdecken, die eine doppelte Herangehensweise möglich machen. Durch den Fund von Ana Heylans Taufschein, ihres Trauscheins sowie der Taufscheine einiger ihrer Kinder gelang es, die vorzeitige Reife und den persönlichen Charakter der Kupferstecherin zu verstehen. Und dies ermöglichte uns auch, neue Hypothesen zu so wichtigen Aspekten wie ihrer Ausbildung und der Entwicklung ihrer künstlerischen Reife sowie zu relevanten Punkten ihrer persönlichen Geschichte aufzustellen (Abb. 1).

Zudem schafft diese neue Dokumentation die Voraussetzung für eine ernsthaftere Problemlösung der Geschichtsschreibung als bislang der Fall war. Zum Zwecke einer solchen kritischen Quellenauswertung haben wir uns gefragt, aus welcher Perspektive die bisherigen Untersuchungen über die Kupferstecherin aus Granada durchgeführt wurden. Wir können vorausschicken, dass sich in allen Studien über Ana Heylan ein bestimmtes Interpretationsschema wiederholt. So haben beispielsweise zahlreiche Forscher das Problem der fehlenden archivalischen Quellen zu ihrer Person auf die gleiche Weise gelöst. Die biographischen Daten wurden außer Acht gelassen und man ging direkt zu einer Beschreibung des Werkes über oder man verwies auf ihre Arbeit in Form von ästhetischen Überlegungen ad hoc und vermied somit die Unkenntnis ihrer Herkunft (Carrete Parrondo 1987, 236-238, 286; Moreno Garrido 1990, 205-210; Izquierdo 2003, 36; Cruz Cabrera 2006, 211; Izquierdo 2007, 30). Ebenso kam es vor, dass ungenaue Behauptungen aufgestellt wurden, die wiederum von anderen Autoren wiederholt wurden (Moreno Garrido 1976, 59; Páez 1981-85, 17; Moreno Garrido 1997, 139-168; Lizarraga 2010; Solache Vilela, "Heylan, Ana", 2011, 226).

Wir gehen davon aus, dass der Ausgangsfehler in der Geschichtsschreibung auf die Arbeit von Gómez-Moreno zurückzuführen ist, in der ohne Quellenangabe darauf hingewiesen wird, dass Ana Heylan „geboren worden sein muss, bevor die Familie nach Granada kam, denn im Jahr 1629 hatte sie Kinder von ihrem Ehemann Juan Moior oder Mayor, anscheinend Flame“ ("debió nacer antes de venir la familia a Granada, pues en el año 1629 tenía hijos de su marido Juan Moior ó Mayor, al parecer flamenco"; Gómez-Moreno Martínez 1900, 13-14). In diesem scheinbar harmlosen Zitat finden sich drei gravierende Fehler, die alle späteren Arbeiten über das Werk der Kupferstecherin beeinflusst haben. Die von Gómez-Moreno erwähnten Aspekte wirkten sich auf die weiteren Untersuchungen auf unterschiedliche Weise aus. Die Informationen, die der Autor präsentiert, sind so verwirrend, dass wir die Klärung mit Hilfe der Dokumente in Angriff genommen haben. Es handelt sich um Ungenauigkeiten über das Leben der Kupferstecherin, die aufgrund der Verfügbarkeit der betreffenden Dokumente im Detail korrigiert werden konnten. Dies ermöglichte, hier eine dokumentierte Biographie auf dieser Grundlage vorzustellen.

Nach einer genaueren Auswertung des Taufscheins von Ana Heylan konnten wir feststellen,

dass sie aus Granada stammte, da ihr Herkunftsort bislang aufgrund der mangelnden Kenntnisse der Archivadokumente nicht genau bekannt war. Der Fund des Trauscheins von Ana Heylan und Juan Mayor hat eine Neupositionierung erlaubt, die einen wichtigen Aspekt ihres Lebens betrifft: das genaue Hochzeitsdatum der Eheleute konnte gefunden werden und somit festgestellt werden, dass Ana damals erst 15 Jahre alt war. Interessant war auch klären zu können, dass Juan Mayor deutscher Herkunft war, und Belege für seine Ausbildung als Silberschmied gefunden zu haben. Es hat sich herausgestellt, dass Anas Vater Francisco Heylan auch den jungen Ehemann seiner Tochter unter seinen Schutz nahm, was Ausdruck der freundschaftlichen Beziehung zwischen dem Kupferstecher und seiner Familie ist.

Es hat sich gezeigt, dass das Leben der Kupferstecherin durch eine Reihe von tragischen Ereignissen gekennzeichnet war, die ihre Persönlichkeit prägten. Diese Ereignisse scheinen aber gleichzeitig auch als eigentliche Auslöser für ihre Ausbildung in der Kunst des Kupferstichs gewirkt zu haben. Dieser neue Vorschlag soll andere Sichtweisen ergänzen, denen nach Ana wegen ihrer Herkunft aus einer Familie von Kupferstechern einen erleichterten Zugang zur künstlerischen Ausbildung gehabt habe (Lizarraga 2010). Dagegen wird hier eingewendet, dass alle Töchter von Francisco dieselbe Möglichkeit hatten, dass aber weder Maria noch Elena solche Fähigkeiten wie ihre Schwester Ana entwickelten. Dass diese biographischen Umstände unbemerkt geblieben sind, liegt zum Teil an der Unkenntnis, die man über die Gesamtheit ihres Lebens besaß.

In diesem Artikel haben wir auch versucht, die enge Beziehung zwischen Ana Heylan und ihrem Vater Francisco hervorzuheben. Ana wurde seine beste und bekannteste Schülerin, denn sie übernahm und befolgte dieselben Regeln für den Aufbau gestochener Bilder und dieselbe ikonographische, figurative und technische Vollkommenheit wie ihr Vorgänger. Auf diese Weise gelang es ihr nicht nur die Kunst des Kupferstichs zu erlernen, sondern auch die wesentlichen Ideen dieser Werkstatt zu übernehmen, ihre charakteristischen Merkmale (Abb. 2 und 3).

Wir können somit drei deutlich voneinander getrennte Phasen im Leben der Graveurin erkennen und vorschlagen, die gleichzeitig wichtige Wendepunkte in ihrem Leben und Werk darstellen:

— eine erste Phase zwischen 1615 und 1626, die ihre Kindheit umfasst und die jäh mit dem Tod ihres Bruders und ihrer Mutter endet;

— eine zweite Phase zwischen 1626 und 1635, die ihre Jugendzeit einschließt, die durch die Spannungen mit Catalina Juares – der Kinderfrau und neuen Frau von Francisco Heylan – gekennzeichnet ist, die sie zur Flucht in die väterliche Werkstatt und später zur Heirat mit Juan Mayor bewogen. In diesem Zeitabschnitt fand die Ausbildung zur Kupferstecherin statt und es entstanden einige Werke in Zusammenarbeit mit ihrem Vater;

— eine dritte Phase der Reife, etwa von 1635 bis zum Tode der Graveurin im Jahre 1655, in der Ana Heylan neben der Sorge um ihre eigene Familie auch die Fürsorge für ihre Schwestern übernahm. Gerade in diesem Zeitabschnitt offenbart sich die energische Vorgehensweise der Kupferstecherin, deren Charakter sich im Laufe ihres Lebens gestärkt hatte. Außerdem fällt in diesen Zeitraum das Gros ihrer signierten Arbeiten, die Zeichen ihrer professionellen Arbeit als Kupferstecherin sind.

Am 7. Juni 2015 jährte sich Ana Heylans 400. Geburtstag. Nach jetzigem Stand der Untersuchungen kann sie als erste andalusische Kupferstecherin angesehen werden, gebürtig aus Granada, mit einer aus Lorca stammenden Mutter (Lorca, Murcia) und einem flämischen Vater (Antwerpen, Flandern). Ihr Leben und Werk soll durch diesen Artikel entsprechend gewürdigt werden und somit größere öffentliche Anerkennung erfahren.

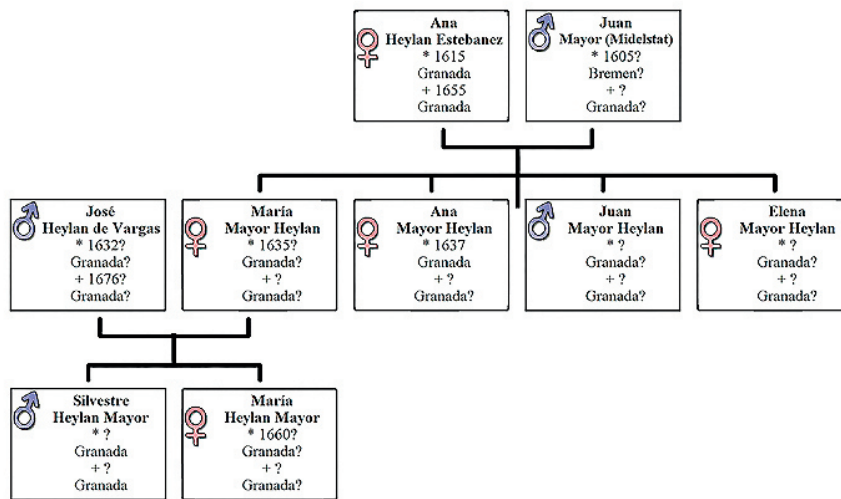


Abb. 1. Stammbaum der Familie Ana Heylan - Juan Mayor.



Abb. 2. Ana Heylan. Architektonisches Deckblatt. Hl. Cecilio und Hl. Thesiphon, und erzbischöfliches Wappen von Don Pedro de Castro. Kupferplatte, 1647. [Anna Heylan Fecit [Granada](Symbol)]. Abdruck 174 x 131 mm. In: Granada: Ana Heylan, 1647. © Archivo Abadía del Sacro Monte [AASM. Inv. 3155].



Abb. 3. Ana Heylan. Architektonisches Deckblatt. Hl. Cecilio und Hl. Thesiphon, und erzbischöfliches Wappen von Don Pedro de Castro. Kupferstich, 1647. [Anna Heylan Fecit [Granada] (Symbol)]. Abdruck 174 x 131 mm. In: Castro y Quiñones, Pedro de: Gnomon seu Gubernandi norma Abbati et canonicis Sacri Montis Illipulitane praescripta. Granadae: extipographia Regia: apud Balthassarem de Bolibar et Franciscum Sanchez, 1647. © Biblioteca Abadía del Sacro Monte (BASM. E-94/T-2r/N-10).

Archivdokumente

- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Serie Expedientes Matrimoniales, Sección Vicaría, Leg. 54/125, *Expediente matrimonial de Francisco Heylan con doña Ana de Godoy*, Granada, 17 de octubre de 1612, fol. 3v.
- Archivo Iglesia de San Miguel de Granada, Libro de Matrimonios [1598-1633], *Partida de casamiento de Francisco Heylan con Ana de Godoy*, Granada, 29 de octubre de 1612, fols. 66v.-67r.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Parroquial Iglesia de San Juan de los Reyes de Granada, Libro de bautismos, sf. Micro N° 1327154 IT 7-10, *Partida de bautismo de Anna Heylan*, Granada, 7 de junio de 1615.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada. Libro de defunción de la Parroquia de Santa Ana, sf. Micro. 1297423/5, *Partida de defunción del hijo recién nacido de Ana de Godoy y Francisco Heylan*, Granada, 27 de octubre de 1625, fol. 140r.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada. Libro de defunción de la Parroquia de Santa Ana, Micro. 1297423/5, *Partida de defunción de Ana de Godoy y Estébanez*, Granada, 31 de octubre de 1625, fol. 170v.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada. Serie Expedientes Matrimoniales, Sección Vicaría, Leg. 1679, p.6 [1629], *Expediente Matrimonial de Bernardo Heylan con doña María de las Nieves*, Granada, 9 de febrero de 1629, fol. 1v.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Libro de Matrimonios y velaciones de la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, Micro. 1297449/3, Año 1629, *Registro Matrimonial de Bernardo Heylan con doña María de las Nieves en la Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias*, Granada, 26 de febrero de 1629, fol. 156r.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Serie Expedientes Matrimoniales, Sección Vicaría, Leg. 121/180, *Expediente Matrimonial de Francisco Heylan con Catalina Juarez*, Granada, 26 de junio 1629, fol. 1r.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Serie Expedientes Matrimoniales, Sección Vicaría, Leg. 126/11, *Expediente Matrimonial de Anna Heylan con Juan Mayor*, Granada, 18 de mayo de 1630, fol. 1v.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Libro de bautismos de la Parroquia de San Juan de los Reyes, Micro.1327154/7-10, *Partida de bautismo de Ana Mayor Heylan*, 23 de noviembre de 1637, sf.
- Archivo Histórico de Protocolos de Granada, Protocolo 672, de Andrés Álbaros[rez], *Auto de nombramiento de Juan de Anaya como procurador de Elena de la Cruz* [Heylan], Granada, 7 de octubre de 1640, fol. 850r.-851v.
- Archivo Histórico Provincial de Granada, Protocolo 672, de Andrés Álvarez, *Poder otorgado por doña María de Yllan a Juan de Anaya*, Granada, 11 de octubre de 1640, fols. 782v.-783r.
- Archivo Histórico Provincial de Málaga, Protocolo 1724, de Jerónimo de Hoz, *Escritura de venta de los útiles de imprenta de Francisco Heylan a Juan Serrano de Vargas*, Málaga, 17 de julio de 1644, fols. CCCCLXXIv.-CCCCLXXVIv.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Iglesia de San Pedro, Libro de Entierros nº3, Micro. 1327159/10, *Partida de defunción de Ana Heylan en la Iglesia de San Pedro*, Granada, 30 de abril de 1655, fol. 18v.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Iglesia de Santa Ana. Libro de Entierros, *Partida de defunción de Ana Heylan en la Iglesia de Santa Ana*, Granada a 30 de abril de 1655, sf.
- Archivo Histórico Diocesano de Granada, Serie Expedientes Matrimoniales, Sección Vicaría, Leg. 225/150, *Expediente matrimonial de José Heylan con María Mayor Heylan*, Granada, 29 de septiembre de 1656 [Bulas] y 30 de noviembre de 1656 [Expediente], sf.

Archivo Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, Libro de Entierros, *Partida de defunción de Bernardo Heylan*, Granada, 18 de diciembre de 1661, sf.

Archivo Abadía del Sacro Monte, Legajo 129, *Expediente de limpieza de sangre de Silvestre Heylan electo para una canonjía en la Insigne Colegial del Sacro Monte*, Granada, 26 de agosto de 1668, fol. 7r.

Literatur

Álvarez Clavijo, María Teresa. „La Virgen de la Estrella de Encisco (La Rioja)“. *Berceo*. 132 (1997): 57-81.

Benezit, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*. Bd. IV. Paris: Gründ, 1961.

Blas Benito, Javier, M^a Cruz de Carlos y José Manuel Matilla. *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*. Madrid: Biblioteca Nacional, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

Bohórquez Jiménez, Domingo. *Fundaciones femeninas andaluzas en el siglo XVII: Los escritos de la recoleta Madre Antonia de Jesús*. Cádiz: Conventos RR.MM Agustinas Recoletas, 1995.

Ceballos Guerrero, Antonio. *El Convento de Santo Tomás de Villanueva: Una aproximación a los conflictos fundacionales en la Granada del siglo XVII*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

Cuesta García de Leonardo, María José. „Imágenes de, desde y para la ciudad: Granada en los siglos XVII Y XVIII“. *Hispanista*. vol. XIV, 52 (2013): 1-25. URL: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo420.htm>. 21.11.2014.

Cruz Cabrera, José Policarpo. „Arquitectura efímera y exequias reales en Granada durante la Edad Moderna. La ritualización de la muerte como *Instrumentum Regni*“. *La Memoria de Granada. Estudios en torno al Cementerio*. Granada: EMUCESA, 2006, 199-245.

Gómez-Moreno Martínez, Manuel. „El arte de grabar en Granada“. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1900): 1-23.

Izquierdo, Francisco. *La estampa devota granadina*. Siglos XVI al XIX. Granada: Junta de Andalucía, Caja Granada, 2003.

Izquierdo, Francisco. *Grabadores granadinos. Siglo XVI al XVII*. Granada: Universidad de Granada, 2007.

Jordén, Andrés. *La imprenta en Málaga: ensayo para una tipobibliografía malagueña*. Málaga: Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1973.

Lizarraga, Juan Manuel. „Mujeres en la Biblioteca Histórica: Anna Heylan, María Eugenia de Beer y María Luisa Morales, tres grabadoras españolas del siglo XVII“. *Folio Complutense: Noticias de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid*. 17 de marzo de 2010. URL: <http://biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/1491.php#.VLo63Mlmr2Q>. 17.01.2015.

Moreno Garrido, Antonio. „El Arte del Grabado en Granada durante el siglo XVII. I. la calcografía“. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. XIII. 26-28 (1976).

Moreno Garrido, Antonio. „La etapa sevillana de Francisco Heylan“. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. XVI (1984): 349-358.

Moreno Garrido, Antonio. „La iconografía de la Virgen de la Antigua en el grabado granadino del siglo XVII: Una plancha inédita de Ana Heylan“. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. XXI (1990): 205-210.

Moreno Garrido, Antonio. „El grabado de láminas al servicio de la Imprenta: Siglos XVI al XVIII“. *La Imprenta en Granada*. Koord. Cristina Peregrín. Granada: Universidad de Granada, Junta de Andalucía, 1997, 139-168.

- Moreno Garrido, Antonio y Ana María Pérez Galdeano. „Los Países Bajos y su influencia en la obra gráfica peninsular del siglo XVII“. *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Koord. José Policarpo Cruz Cabrera. Granada: Universidad de Granada, 2014, 281-305.
- Páez, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. 4 Bände. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981-1985.
- Pérez Galdeano, Ana María. *Los descubrimientos del Sacro Monte y los inicios del grabado calcográfico en Andalucía: nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y flamencos que lo hicieron posible*. Dissertation betreut von Dr. Antonio Moreno Garrido und Dr. Miguel Ángel Gamonal Torres. 8 Bände. Granada, Universidad de Granada, 2014.
- Pérez Galdeano, Ana María. „Alberto Fernández. El inicio del grabado calcográfico en Granada“. *Miradas. Elektronische Zeitschrift für Iberische und Ibero-amerikanische Kunst- und Kulturgeschichte* 1 (2014): 22-46. URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-mira-167280>
- Pérez Galdeano, Ana María. „Francisco Heylan. Revisión biográfica del calcógrafo e impresor flamenco asentado en Andalucía“. *Anales de Historia del Arte* 24 (2014): 107-133.
- Pérez Galdeano, Ana María. „La función de la estampa en los impresos de Francisco Heylan. El caso de los PORCONES“. En: *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y diálogo intercultural. Congreso Nacional de Historia del Arte*. 1. und 4. Oktober 2014. Universidad de Castilla la Mancha, 2016, 671-692.
- Sánchez Montes, Francisco. *La población granadina en el siglo XVII*. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- Solache Vilela, Gloria. „Heylan, Ana“. *Diccionario Bibliográfico Español*. XXVI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011. 226.
- Solache Vilela, Gloria. „Heylan, Francisco“. *Diccionario Bibliográfico Español*. XXVI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011. 226-227.
- Villerino, Alonso de. *Solar esclarecido de las Recoletas*. Madrid: en la Imprenta de Bernardo de Villa-Diego, impresor de su Magestad, 1691.

Dra. Ana María Pérez Galdeano

Grupo investigación HUM-286
Universidad de Granada, España
ampg@ugr.es

Übersetzung aus dem Spanischen: Francisco José Padilla Gálvez. Korrektur: Franziska Neff

*Geburt und Namensgebung
des Johannes d.T.*

*Tabla del
Retablo de San Juan*



Tafel aus dem Johannesretabel Miraflores bei Burgos, 1496-1499, Juan de Flandes (Niederländer, c. 1460-1519), Öl auf Leinwand, 88,4 x 49,9 cm, The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund 1975.3 © The Cleveland Museum of Art.

Tabla del Retablo de San Juan, Monasterio de Miraflores (Burgos), Juan de Flandes (Flamenco, c. 1460-1519), óleo sobre tela, 88 x 49.9 cm, The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund 1975.3 © The Cleveland Museum of Art.

Königin Isabella I. von Kastilien (1451-1504) beauftragte den Maler Juan de Flandes (gest. 1519) mit der Darstellung der Geburt und Namensgebung Johannes des Täufers als Teil eines insgesamt fünf Tafeln umfassenden Johannesretabels, das dieser in den Jahren 1496-1499 für das bei Burgos gelegene Kartäuserkloster Miraflores fertigte. Im Vordergrund des nach hinten fluchtenden Bildraumes schreibt der auf einem Stuhl sitzende Zacharias den Namen seines neugeborenen Sohnes auf einem Stück Papier nieder, wodurch er der Textquelle (Lukas 1, 57-66) zufolge seine verlorene Stimme wiedererlangt. Maria, die durch die Worte des Englischen Grußes auf dem Saum ihres Gewandes als solche gekennzeichnet ist, kniet vor ihm und zeigt ihm das Kind. Im Hintergrund offenbaren die aufgezogenen Vorhangbahnen des Bettes den Blick auf die Wöchnerin Elisabeth, während eine Magd auf der rechten Bildseite im Begriff zu sein scheint, ihr einen Teller ans Bett zu bringen. Mehrere Elemente charakterisieren den detailreich ausgestatteten Bildraum: der Boden mit seinen hellblauen und beige Fliesen fällt ebenso auf wie der Konvexspiegel über Elisabeth, die Wanduhr rechts daneben, die Pflanze neben der fast geschlossenen Tür, die durch die Zierelemente am oberen Aufsatz ebenso detailreich gestaltet ist.

In der Johannestafel zeigen sich in besonderer Weise die Bezüge zur nordalpin geprägten Malerei, die Juan de Flandes in der Tafel umsetzte und die seine sonst unbekannte Herkunft – fassbar wird der Künstler erstmals 1496 am kastilischen Hof Isabellas – in besonderer Weise dokumentieren. So erinnert die Raumgestaltung mit dem erhöhten Bett am linken Bildrand, der hölzernen Balkendecke und den zu geometrischen Mustern angeordneten mehrfarbigen Bodenfliesen vor allem an vergleichbare Umsetzungen von Geburt und Sterbeszenen aus der Buchmalerei, aber auch an Raumdarstellungen Rogier van der Weydens. Hiervon zeugen ebenso die Details, wie beispielsweise der Spiegel über dem Bett. Vor allem die vorderste Figurengruppe mit Zacharias, Maria und dem neugeborenen Kind weist wesentliche Bezugspunkte zu van der Weydens Johannesretabel

La reina Isabel I. de Castilla (1451-1504) encargó al pintor Juan de Flandes (m. 1519) la representación del nacimiento y nombramiento de Juan el Bautista como parte de un retablo compuesto por cinco tablas realizado entre 1496 y 1499 para la Cartuja de Miraflores, un monasterio situado junto a Burgos. En el primer plano de la composición alineada hacia el fondo escribe un Zacarías sedente el nombre de su hijo recién nacido en una hoja de papel, el acto que condujo, según la fuente escrita (Lucas 1, 57-66) a la recuperación de su anteriormente perdida voz. María, que queda identificada como tal mediante el primer verso del avemaría sobre el dobladillo de su ropaje, está arrodillada frente a él mostrándole el niño. En el plano posterior se puede observar, a través de las cortinas descubiertas de la cama, a la púérpera Elisabet, mientras que una doncella a su derecha parece estar llevándole un plato al lecho. Varios elementos caracterizan la composición detalladamente adornada: llaman la atención tanto el suelo, con sus azulejos de color azul claro y beige, como el espejo convexo encima de Elisabet, así como el reloj de pared al lado derecho, y la planta junto a la puerta, la cual está casi completamente cerrada y de igual manera ricamente adornada mediante elementos decorativos en su remate.

En la tabla de San Juan se manifiestan de manera especial las referencias a la pintura marcada por tradiciones flamencas que Juan de Flandes puso en práctica en esta obra, las cuales documentan de manera especial el por lo demás desconocido origen del artista - tangible por primera vez en 1496 en la corte castellana de Isabel. De esta manera la conformación del espacio con la cama elevada en el margen izquierdo, el techo de madera y los variopintos azulejos ordenados por patrones geométricos, recuerda sobre todo realizaciones comparables de escenas de nacimiento y muerte presentes en manuscritos iluminados, pero también las composiciones espaciales de Rogier van der Weyden. Del mismo modo, los detalles como el espejo sobre la cama son muestra de ello. Principalmente el grupo de lantero de figuras conformado por Zacarías, María y el recién nacido presenta puntos de comparación sustanciales en relación al retablo de San

(1455, Gemäldegalerie, Berlin) auf, wie jüngst Michael Weniger feststellen konnte. Dies zeigt sich vor allem in Details wie Gewandung, Figurenhaltung oder der Physiognomie des Zacharias, was insgesamt aber auch auf allgemeine altniederländische Bildtraditionen zurückzuführen ist. Wie darüber hinaus Max Friedländer bereits beobachtete, ist der verzierte Türvorbau an der Rückwand des gezeigten Zimmers denjenigen Formen verwandt, die zum Teil in Werken Jan Provosts zu finden sind.

Insgesamt scheint Juan de Flandes trotz seiner Tätigkeit am kastilischen Hof der nordalpinen Malerei stark verhaftet zu bleiben, vor allem was die Formensprache betrifft. Bereits Carl Justi notierte in seinem 1887 erschienenen Aufsatz, der „Lokalcharakter“ sei hingegen in de Flandes bräunlich-gelben Landschaftsdarstellungen zu sehen, jedoch „keine Spur von maurischer Zierkunst“. Michael Weniger resümiert in der jüngsten Studie zu Juan de Flandes, dieser habe jedoch deutlich weniger auf seine Umgebung reagiert, wie andere emigrierte Maler. Anpassung oder Eingehen auf Auftraggeberwünsche zeigen sich teilweise aber in Goldgründen, Ehrentüchern oder den Nimben – beispielsweise in der Ecce homo-Darstellung in Miraflores –, nicht aber in der Johannesgeburt. Besonders charakteristisch für Juan de Flandes ist daneben der starke Einsatz von Grün- und Blauakzenten, was sich hier insbesondere im flächigen Vorhang des Bettes, im Kleid Marias oder in den Fliesen des Bodens zeigt. Doch auch dort, wo man die Farbakzente nicht zwingend erwarten würde, finden sie sich, so kaum für das bloße Auge sichtbar im Holz von Zacharias‘ Stuhl an der Armlehne, womit wohl Spiegelungen angedeutet werden sollen. Trotz dieses typischen Kolorits wurde aufgrund der Unterzeichnung und der allgemeinen Ästhetik der Figuren von der Forschung ebenfalls eine Mitarbeit des aus Estland stammenden Michael Sittow diskutiert, der zur gleichen Zeit an Isabelas Hof beschäftigt war, so dass Juan de Flandes sicherlich mit ihm in Austausch stand.

Königin Isabella selbst hat sich nachweislich vom 22. September 1496 bis zum 9. Mai 1497 – also während der Entstehungszeit des Johannesretabels – in Burgos aufgehalten.

Juan de Van der Weyden (1455, Gemäldegalerie, Berlin), como recientemente ha podido determinar Michael Weniger. Esto se refleja sobre todo en detalles como la vestimenta, la postura de las figuras o la fisonomía de Zacarías, los cuales también pueden atribuirse a tradiciones generales de la pintura de los primitivos flamencos. Además, como ya apreció Max Friedländer, el saledizo adornado de la puerta en la pared trasera de la habitación está relacionado con formas que en parte se pueden encontrar en la obra de Jan Provost.

Juan de Flandes parece, en conjunto, fuertemente anclado en la pintura flamenca, sobre todo respecto a su lenguaje formal, a pesar de su actividad en la corte castellana. Carl Justi tomó nota ya en 1887 de que el “carácter local” podía apreciarse más bien en las escenas paisajísticas de tonos marrones y amarillos de Flandes, sin embargo no encontró “ninguna huella de decoración mora”. Michael Weniger resume en el estudio más reciente sobre Juan de Flandes que éste reaccionó claramente menos a su entorno que otros artistas emigrados. La adaptación o el cumplimiento de los deseos del contratante pueden apreciarse en parte en los fondos dorados, en las telas de honor o en las aureolas – como por ejemplo en el Ecce Homo en Miraflores –, pero no en el nacimiento de San Juan. La frecuente utilización de acentos verdes y azules es especialmente característica en Juan de Flandes, la cual queda patente en la cortina plana de la cama, en el vestido de María o en los azulejos del suelo. Pero también en los lugares donde no se esperarían tales acentos cromáticos se encuentran éstos, como en la madera del reposabrazos de la silla de Zacarías, donde apenas son visibles a simple vista y probablemente pretenden insinuar reflejos. A pesar del típico colorido empleado los investigadores discutieron, basándose en los esbozos y en la estética general, una posible colaboración del artista estonio Michael Sittow, que trabajó al mismo tiempo que de Flandes en la corte de Isabel, lo que seguramente posibilitó el intercambio entre ambos artistas.

Consta que la propia reina Isabel se alojó en Burgos del 22 de septiembre de 1496 al 9 de mayo de 1497 – es decir, durante el periodo de

Auffällig ist vor diesem historischen Hintergrund insbesondere die Magd auf de Flandes' Johannesgeburt: sie scheint die Züge der Königin zu tragen. Vor allem der Vergleich mit den nahansichtigen Portraits Isabellas in der Real Academia de la Historia in Madrid oder im Prado, die jüngst durch Weniger dem Maler Michael Sittow zugeschrieben wurden und um 1500 entstanden sind, zeigen gemeinsame Merkmale: das rundliche Gesicht, den kleinen ebenfalls rundlichen Mund, das Doppelkinn sowie den starr nach vorn gerichteten Blick. Auch die Kleidung, mit der Isabella typischerweise dargestellt worden ist, wie das zum Hals geschlossene Gewand, die weiße Haube sowie das transluzente Kopftuch, wiederholt sich in den Portraits. Durch ihr Abbild innerhalb der Szene der Johannesgeburt wird die Katholische Königin als aktive Zeugin dieses für das Christentum bedeutenden Ereignisses ins Bild gebracht. Sie selbst also, einschließlich ihrer Position als Königin und ihren damit verbundenen (kirchen-)politischen Entscheidungen, wird Teil der biblischen Geschichte, wodurch ihre Herrschaft legitimiert wird. Da Johannes d.T. als der Wegbereiter Jesu Christi gilt, sieht sich wohl auch Isabella durch ihre Teilhabe und ihr Handeln als Teil der Heilsgeschichte. Dieses Selbstverständnis schlägt sich letztendlich im Ehrentitel „Katholische Könige“ nieder, den Papst Alexander VI. im Jahr 1496 Isabella und ihrem Gemahl Ferdinand II. von Aragon verlieh, durch deren Ehe die spanische Monarchie entstanden war.

Isabella ist jedoch – und dafür ist die Tafel nur ein Beispiel von vielen – nicht nur als die „Katholische“ in die Geschichte eingegangen, die gemeinsam mit Ferdinand II. Aragon und Kastilien regierte, die iberische Halbinsel rechristianisierte, die Inquisition in ihrem Herrschaftsraum einführte oder Christoph Kolumbus bei seinen Expeditionen unterstützte. Ihr ist – und dies verdeutlicht die hier besprochene Tafel exemplarisch – im Bereich von Kunst und Architektur eine prägende Rolle zuteil geworden. Dies zeigt sich nicht nur an der Beschäftigung von Künstlern, die aus dem Norden nach Kastilien abwanderten, wie Juan de Flandes, Michael Sittow oder den aus der Picardie stammenden

creación del retablo de San Juan. En este contexto histórico llama particularmente la atención la sirvienta en la representación del nacimiento realizada por de Flandes, la cual parece estar caracterizada con los rasgos de la reina. Comparándola con los retratos, de alto grado de acercamiento, de Isabel en la Real Academia de la Historia en Madrid o en el Prado, cuya atribución al pintor Michael Sittow Weniger acaba de negar y que fueron realizados en torno a 1500, pueden constatarse características similares: la cara redonda y llena, la boca pequeña e igualmente redonda, la papada, así como la mirada fija hacia el frente. También la vestimenta, típica en las representaciones de Isabel, como el vestido cerrado hasta el cuello, la cofia blanca y el pañuelo translúcido, se repite en los retratos. Al plasmar su imagen en la representación del nacimiento de San Juan se pone en escena a la reina católica como testigo activo de este acontecimiento relevante para la cristiandad. Ella misma, incluyendo su posición como reina y sus decisiones político-eclesiásticas relacionadas con el cargo, se convierte en parte del relato bíblico, quedando así legitimado su poder. Ya que Juan el Bautista está considerado como el precursor de Cristo, de la misma manera Isabel parece percibirse, con su participación y acción, como parte de la historia de la salvación.

Esta autoconciencia se plasma, en última instancia, en el título honorario de “Reyes católicos”, que fue concedido por el papa Alejandro VI. en el año 1496 tanto a Isabel como a su esposo Fernando II. de Aragón, cuya unión creó la monarquía española. Isabel, de todas formas, no ha pasado a la historia solamente como “la Católica”, quien reinó junto a Fernando II. en Aragón y Castilla, recristianizó la península ibérica, introdujo la Inquisición en sus dominios y asistió a Cristóbal Colón en sus expediciones. En las áreas del arte y de la arquitectura tuvo un papel influyente - para lo cual ésta tabla no es más que un ejemplo de muchos. Esto se muestra no solamente en la contratación de artistas que emigraron desde el norte hacia Castilla, como Juan de Flandes, Michael Sittow o Felipe Morros (este último de origen picardo), los cuales ejemplifican el fenómeno de la emigración de artistas al

Felipe Morros, die jeweils für das Phänomen der Künstleremigration im 15. und 16. Jahrhundert in den iberischen Kulturraum stehen. Darüber hinaus verdeutlicht auch der von der Kunstgeschichte eingeführte Begriff des „Isabellinischen Stils“ – der Verbindung gotischer und maurischer beziehungsweise mudéjar-Bauformen mit solchen der Renaissance –, wie Isabella bis heute das Verständnis der lokalen künstlerischen Produktion des 16. Jahrhunderts prägt.

área cultural ibérica en los siglos XV y XVI. Así mismo, mediante el estilo isabelino - un término introducido por la historia del arte para describir la unión entre formas de construcción góticas, moras o mudéjares con las del Renacimiento - queda reflejado hasta qué punto Isabel influye hasta hoy en la comprensión de la producción artística local del siglo XVI.

Literatur / Bibliografía

- Weniger, Matthias. Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen. Zugl. Univ. Diss. Kiel 1996. Kiel: Ludwig, 2011.
- Brown, Jonathan. *Painting in Spain 1500-1700*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Justi, Carl. „Juan de Flandes. Ein Niederländischer Hofmaler Isabella der Katholischen“. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 08 (1887): 157-169.
- Pilar, Silva Maroto. *Juan de Flandes*. Salamanca: Caja Duero, 2006.
- Friedländer, Max J. *Die altniederländische Malerei*. 14 Bde. Berlin: Cassirer, 1924-27.
- Lurie, Ann Tzeuschler. „Birth and Naming of St. John the Baptist. Attributed to Juan de Flandes. A newly discovered panel from a hypothetical altarpiece“. *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art* 63 (1976): 118-135.
- Périer-D'Ieteren, Catheline. „Le Retable de la Vierge de la Capilla Real de Grenade et les peintres d'Isabelle de Castille“. *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art / Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis* 67 (1998): 3-26.

Melanie Kraft, M.A.

Doktorandin am Institut für Europäische Kunstgeschichte / ZEGK (im Jahr 2016)
 Universität Heidelberg, Deutschland
 melanie.kraft@outlook.de

Übersetzung ins Spanische / Traducción al español: Iñigo Salto Santamaría

Majestad Batlló

Majestad Batlló



Mitad del siglo XII, Talla en diversos tipos de madera policromada, 156 x 119,5 x 20,5 cm, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona. No. de inventario: 15937.
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2006). Fotografia: Jordi Calveras

Mitte 12. Jh., polychrom gefasste Holzskulptur (verschiedene Holzarten), 156 x 119,5 x 20,5 cm, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona. Inventarnummer: 15937.
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2006). Foto: Jordi Calveras

La representación de Jesucristo crucificado ha tomado diferentes formas a lo largo de la historia, aunque la variante más extendida de este motivo sigue la convención *christus patiens*, es decir, la representación de Cristo sufriendo en la cruz, vestido únicamente con un paño. Sin embargo, en la región que hoy en día pertenece casi completamente a la provincia catalana de Gerona, se optó entre los siglos XI y XIV por una manera diferente de caracterizar la figura del crucificado, con los ojos abiertos, semblante triunfal y vestido con una túnica de manga larga. Las obras que pertenecen a este singular grupo escultórico son denominadas *majestades*, siendo una de las piezas más significativas de este conjunto la *Majestad Batlló*.

Esta obra, talla en madera de mediados del siglo XII, proviene probablemente de un centro artístico entre las ciudades gironesas de Besalú y Ripoll, surgido seguramente bajo la influencia del Monasterio de Ripoll; formó parte de la colección del industrial barcelonés Enric Batlló i Batlló, a quien debe su nombre, el cual la compró a un anticuario anónimo en Olot, la capital de la comarca de La Garrotxa, y la donó en 1914 a la Diputación Provincial de Barcelona. Esta institución, a su vez, la cedió en depósito al Museo Nacional de Arte de Cataluña, convirtiéndose desde entonces en una de las obras clave de su exposición permanente, expuesta bajo el número de inventario 15937.

La *Majestad Batlló* está formada por seis piezas de madera de diferentes tipos: la cruz, de 156 cm de alto, 119,5 cm de ancho y un grosor de 20,5 cm se compone de dos tablas de madera, la vertical es de olmo y la horizontal de encina. La figura de Cristo, por su parte, está compuesta por cuatro piezas: la cabeza, el tronco (ambos de madera de nogal) y los dos brazos (de madera de sauce), faltando una quinta pieza para los pies, que no se ha conservado. Estas partes están unidas entre sí, y a la vez adheridas a la cruz mediante espigas de diferente tamaño, siendo la cabeza la única pieza exenta del grupo. Tras el montaje del conjunto y la aplicación del entelado para ocultar los espacios entre las diversas piezas se utilizó un sustrato de yeso, sobre el cual fue aplicada la policromía, usándose hue-

Die Darstellung des gekreuzigten Christus hat im Laufe der Geschichte verschiedene Formen angenommen, wenn auch die am weitesten verbreitete Motivvariante der Konvention des *christus patiens* folgt, das heißt, des leidenden Christus am Kreuz, nur mit einem Lendentuch bekleidet. Im Unterschied dazu entschied man sich zwischen dem 10. und 14. Jahrhundert in der Region, die heute fast vollständig zur katalanischen Provinz Gerona gehört, für eine andere Art, den Gekreuzigten zu kennzeichnen: mit offenen Augen, triumphierendem Antlitz und mit einer langen Tunika bekleidet. Die Werke, die zu dieser einzigartigen Skulpturengruppe gehören, werden als *majestades* (Majestäten) bezeichnet, das bedeutendste Beispiel dieses Ensembles ist die *Majestad Batlló*.

Dieses Werk, das Mitte des 12. Jahrhunderts in Holz gearbeitet wurde, stammt vermutlich aus einem zwischen den Städten Besalú und Ripoll in der Provinz Girona gelegenen Kunstzentrum, das sicher unter dem Einfluss des Klosters von Ripoll entstand. Die Skulptur war Teil der Sammlung des Industriellen Enric Batlló i Batlló aus Barcelona, von dem sie ihren Namen erhielt und der sie von einem namentlich nicht bekannten Antiquar in Olot, der Hauptstadt des Landkreises La Garrotxa erworben hatte und sie dann 1914 der Provinzverwaltung von Barcelona vermachte. Diese Institution überließ sie ihrerseits dem Nationalen Kunstmuseum von Katalonien als Leihgabe. Dort ist sie seitdem eines der Schlüsselwerke der ständigen Ausstellung, unter der Inventarnummer 15937.

Die *Majestad Batlló* besteht aus sechs verschiedenen Holzstücken: das Kreuz mit einer Länge von 156 cm, einer Breite von 119,5 cm und einer Stärke von 20,5 cm besteht aus zwei Holzbrettern, das vertikale ist Ulmen- und das horizontale Eichenholz. Die Christusfigur ist aus vier Teilen gefertigt: Kopf, Oberkörper (beide aus Nussholz) und zwei Arme (Weidenholz), wobei ein fünftes Teil für die Füße fehlt, die nicht erhalten sind. Diese Teile sind miteinander und mit dem Kreuz durch verschieden große Stifte verbunden, wobei allein der Kopf vollplastisch ausgearbeitet ist. Nachdem die Gruppe montiert und Stoffstücke zum Verbergen

vo como aglutinante. Un estudio realizado por el museo en 2008 reveló que debajo de la actual capa pictórica se encuentra una policromía anterior con una paleta de colores diferente, basada en el rojo, amarillo, verde y marrón. La policromía actual, para la que se utilizaron valiosos pigmentos como el lapislázuli, fue aplicada menos de 100 años después de la primera capa de pintura, probablemente para imitar a obras de orfebrería del siglo XIII.

Jesucristo aparece representado sobre una cruz decorada con franjas cromáticas, dispuestas de manera que cada una envuelve a la siguiente; así, una primera franja roja envuelve el contorno completo de la cruz, seguida por una franja dorada de igual anchura. Finalmente, el espacio central de la cruz, más ancho que los dos precedentes, luce un vivo azul lapislázuli. La clásica inscripción de la iconografía de la pasión (IHS NAZARENUS REX IUDEORUM) está escrita verticalmente en la franja azul del travesaño superior. En la parte posterior de la cruz, en la cual la policromía está bastante más dañada, se observa la misma estructura decorativa, a base de franjas rojas, azules y doradas; en el cruce de las tablas se pueden ver los restos de una representación del *Agnus Dei*. La composición de la obra se caracteriza por una estricta simetría, además de por su carácter frontal, típico de la escultura románica. Esta frontalidad se ve solamente rota por la ligera inclinación de la cabeza, la pieza más detallada y expresiva del conjunto; la minuciosa talla del cabello envuelve una estructura a base de formas poligonales, destacando entre ellas la nariz recta y la cuidadosamente trenzada barba. Cristo, con los ojos abiertos, observa al fiel con mirada severa, aunque en su fina boca se aprecie un leve gesto de tristeza. El crucificado no muestra, sin embargo, ningún gesto de sufrimiento; no está ni colgado ni clavado en la cruz, parece que está adherido a ella, caracterizado triunfante sobre la muerte.

La colorida túnica de manga larga, también llamada túnica *manicata*, que cubre todo su cuerpo, y que se ajusta a la cintura con un fino cordón, es una de las características definitorias de la Majestad Batlló, siguiendo un patrón basado en grandes círculos de color rojo, adorna-

der Zwischenräume zwischen den Einzelteilen angebracht waren, wurde ein Kalksubstrat darüber gelegt, auf dem die Farben unter Verwendung von Ei als Bindemittel aufgetragen wurden. Eine 2008 vom Museum durchgeführte Untersuchung ergab, dass sich unter der aktuellen Farbschicht eine ältere befindet, mit einer abweichenden Farbpalette aus Rot, Gelb, Grün und Braun. Die heutige Fassung, für die wertvolle Pigmente wie Lapislazuli zum Einsatz kamen, wurde weniger als Hundert Jahre nach der ersten Farbschicht aufgebracht, vermutlich um die Goldschmiedearbeiten des 13. Jahrhunderts zu imitieren.

Christus wird an einem Kreuz dargestellt, das mit derartig angeordneten Farbstreifen geschmückt ist, dass einer den anderen umrahmt. So umschließt ein erster roter die gesamte Kontur des Kreuzes, gefolgt von einem goldenen der gleichen Breite. Schließlich trägt der mittlere Raum des Kreuzes, der breiter als die vorherigen ist, ein leuchtendes Lapislazuli. Die klassische Passionsinschrift (IHS NAZARENUS REX IUDEORUM) steht vertikal im blauen Streifen des oberen Balkens. Auf der Rückseite des Kreuzes, wo die Fassung weitaus stärker in Mitleidenschaft gezogen ist, ist das gleiche Muster aus roten, blauen und goldenen Streifen zu erkennen. Am Schnittpunkt der Balken sieht man die Reste der Darstellung eines *Agnus Dei*. Die Komposition des Werkes zeichnet sich durch klare Symmetrie aus, zudem durch die für romanische Skulptur typische Frontalität. Sie wird nur durch die leichte Neigung des Kopfes durchbrochen, dem detailliertesten und ausdrucksstärksten Teil des Ensembles. Das kleinteilig geschnitzte Haar umfasst eine Struktur aus polygonalen Formen, aus denen die gerade Nase und der sorgfältig geflochtene Bart herausstechen. Christus, der die Augen geöffnet hat, beobachtet den Gläubigen mit strengem Blick, auch wenn um seinen Mund ein leichter Zug Traurigkeit zu erkennen ist. Der Gekreuzigte zeigt allerdings keinerlei Ausdruck von Leid, er hängt weder am Kreuz noch ist er daran genagelt, er scheint an ihm zu haften und wird als Triumphierender über den Tod gezeigt.

Die langärmlige farbige Tunika, auch *tunica manicata* genannt, die den ganzen Körper bedeckt und um die Taille mit einer dünnen

dos con pequeños círculos en un tono más claro, y unidos entre sí por pequeños medallones; en el interior de éstos círculos pueden observarse motivos florales en tono azul. Tanto el cordón como la base de la túnica están decorados por ornamentos que recuerdan a la escritura cúfica, y efectivamente esta colorida vestimenta, de un claro aire oriental, evoca el patrón de telas de la época de procedencia bizantina, árabe o hispanomusulmana, como el sudario de San Lázaro de Autun (hoy en el Museo Nacional de la Edad Media de París). La cercanía de la presumible zona de producción de la Majestad a la frontera con *Al-Andalus* y el probado contacto entre cristianos y musulmanes a mediados del siglo XII explicaría esta evidente influencia oriental.

La representación de Jesucristo vestido no es un fenómeno exclusivamente catalán, también puede apreciarse en otras regiones europeas, como en la Toscana con su famoso *Volto Santo*, en Lucca, el cual es considerado todavía por muchos expertos como el prototipo de las majestades catalanas, y por ende de la Majestad Batlló. La inexacta datación de esta obra, así como la existencia de otros crucifijos vestidos que han sido datados como piezas anteriores al crucifijo de Lucca, como el *Volto Santo* de *Sansepolcro*, pone en tela de juicio la teoría de la dependencia de las majestades catalanas de esta escultura italiana. A pesar de esto, la procedencia oriental de este motivo, probablemente en relación con el culto al milagroso Cristo de Beirut, propagado en el siglo VIII por toda Europa, se presenta como una posible teoría de su procedencia. A pesar de los diferentes enigmas que rodean a esta obra, la Majestad Batlló puede considerarse, tanto por su excelente calidad escultórica, por su colorida policromía, así como por su excelente estado de conservación como un hito en la escultura románica de la Península Ibérica.

Kordel geschnürt ist, ist ein entscheidendes Kennzeichen der *Majestad Batlló* und folgt einem Muster, das auf großen roten Kreisen basiert, die mit kleineren in hellerem Farbton geschmückt sind und miteinander durch kleine Medaillons verbunden werden. In ihrem Inneren sind blaue Blumenmotive zu erkennen. Sowohl die Kordel als auch der Hintergrund der Tunika sind mit Ornamenten versehen, die an kufische Schriftzeichen erinnern und tatsächlich verweist diese farbenprächtige Kleidung mit einem klaren morgenländischen Anklang auf die Vorlage zeitgenössischer byzantinischer, arabischer oder hispano-islamischer Stoffe, wie dem Schweiß Tuch des Hl. Lazarus aus Autun (heute im Mittelaltermuseum in Paris). Die Nähe des mutmaßlichen Herstellungsortes der *Majestad* zur Grenze von *Al-Andalus* und der bewiesene Kontakt zwischen Christen und Muslimen Mitte des 12. Jahrhunderts erklärt diesen klaren morgenländischen Einfluss. Die Darstellung des bekleideten Christus ist kein ausschließlich katalanisches Phänomen, man findet es auch in anderen europäischen Regionen, wie in der Toskana mit dem berühmten *Volto Santo* in Lucca, der von vielen Experten noch immer als der Prototyp der katalanischen *majestades* angesehen wird und damit auch der *Majestad Batlló*. Die ungenaue Datierung dieses Werkes wie die Existenz anderer bekleideter Christusfiguren am Kreuz, die älter als das Kruzifix von Lucca datiert sind, wie der *Volto Santo* von *Sansepolcro*, stellt die Theorie der Abhängigkeit der katalanischen *majestades* von der genannten italienischen Skulptur in Frage. Nichtsdestotrotz scheint die morgenländische Herkunft dieses Motivs, vermutlich verbunden mit dem Kult um den wundertätigen Christus von Beirut, der im 8. Jahrhundert in ganz Europa propagiert wurde, eine mögliche Theorie seiner Herkunft zu sein. Trotz der verschiedenen Rätsel, die dieses Werk umgeben, kann die *Majestad Batlló* sowohl aufgrund der hervorragenden bildhauerischen Qualität und ihrer farbenfrohen Fassung als auch wegen ihres hervorragenden Erhaltungszustandes als Meilenstein der romanischen Skulptur auf der Iberischen Halbinsel angesehen werden.



(izq.) Majestad Batlló, reverso. (der.) Majestad Batlló, Detalle de la cabeza.
 © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2008). Fotografias: Jordi Calveras.

(li.) Majestad Batlló, Rückseite. (re.) Majestad Batlló, Detail des Kopfes.
 © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2008). Fotos: Jordi Calveras.

Bibliografía / Literatur

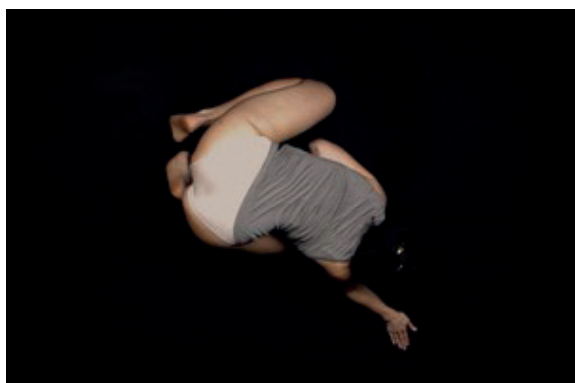
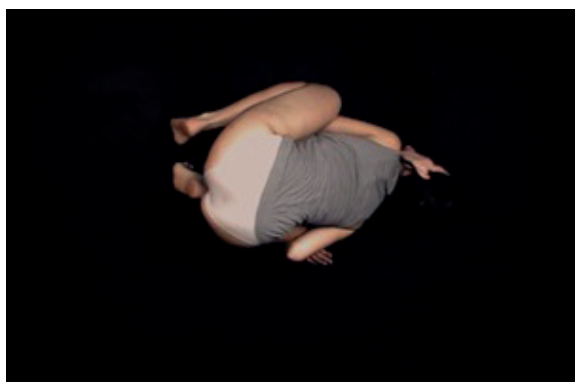
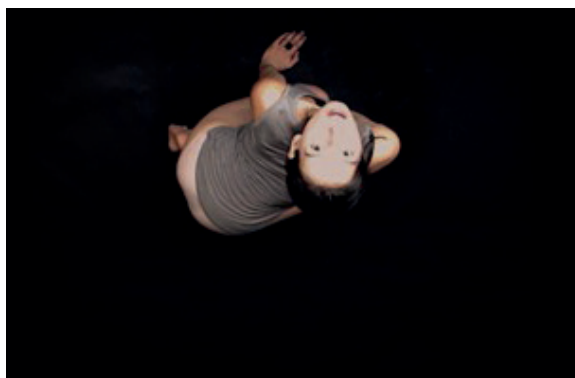
- Baer, Eva. "The Majestad Batlló: A wooden crucifix in eastern style". Ed. Müller-Wiener, Martina (et. al.). *Al-Andalus und Europa. Zwischen Orient und Okzident*. Petersberg: Imhof, 2004, 183-188.
- Bastardes i Parera, Rafael. *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*. Barcelona: Artestudi, 1978.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio y Jordi Camps. *El románico en las colecciones del MNAC*. Barcelona: MNAC, 2008.
- Campuzano, Mireia, Anna Carreras, Àngels Comella (et. al.). "Noves aportacions per a l'estudi de la Majestad Batlló: identificació i caracterització de la policromia subjacent". *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona 11 (2010): 13-31.

Iñigo Salto Santamaría

BA-Student am Institut für Europäische Kunstgeschichte / ZEGK (im Jahr 2016)
 Universität Heidelberg, Deutschland
 inigosaltos@gmail.com

Übersetzung ins Deutsche / Traducción al alemán: Franziska Neff

Muchacha (Mädchen) | *Muchacha*



Liliana Vélez Jaramillo, 2011, Single channel video, 8:18 min, color, sound, Daros Latinamerica Collection, Zürich

Kurzversion des Videos, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin /
Versión corta del video, cortesía de la artista:
<https://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/detail/1216034>

Eine leicht, nur in Unterwäsche gekleidete junge Frau kauert auf einem dunklen Fußboden und leckt diesen mit ihrer Zunge ab. Das Geräusch des Schlürfens ist eindringlich. Unermüdlich setzt sie immer wieder von Neuem an, beugt sich hinunter, wechselt die Position, verbiegt und verdreht ihren Körper, um scheinbar noch besser mit ihrer Zunge an den Boden zu gelangen. Die Haarsträhnen, die störend ins Gesicht fallen, werden zurückgenommen, die schmerzenden Oberschenkel und Knie, die permanent über den Boden scheuern, kurz abgestrichen. Die anstrengende Tätigkeit wird trotz Erschöpfung sofort wieder aufgenommen. Unterbrochen wird nur zwei Mal. Dabei richtet sich die Frau für einen kurzen Moment auf und blickt nach oben. Als Betrachter fühlt man sich ertappt, hat man sich doch beim Beobachten der in ihre Tätigkeit vertieften Frau unbeobachtet gefühlt. Ihr Blick ist fragend, so als ob sie sich bei uns vergewissern möchte, ob sie fertig sei oder weitermachen müsse. Damit scheint sie unserer Gegenwart die ganze Zeit über gewahr zu sein, was uns bis zu diesem Punkt nicht bewusst war. Der Rezipient ist Teil der Handlung, einer Handlung, die er von oben beobachtet, denn *Muchacha* – so der Titel der beschriebenen Arbeit – ist eine 2011 entstandene Videoarbeit der kolumbianischen Medien- und Performance-Künstlerin Liliana Vélez Jaramillo (*1980), die in Ausstellungenräumen auf den Boden projiziert wird.

Der Titel der Videoperformance, der sich mit „Dienstmädchen“ übersetzen lässt, verweist auf den Kontext, mit dem sich die Künstlerin hier auseinandersetzt, und der sich nicht unbedingt auf den ersten Blick erschließt – vor allem nicht, wenn man die Arbeit aus der Entfernung betrachtet. Dass hier die prekären Verhältnisse weiblicher Hausangestellter in Südamerika reflektiert werden, wird im ersten Moment nicht ersichtlich, da lediglich eine in Unterwäsche gekleidete junge Frau zu sehen ist, die den Boden ableckt. Dies ist jedoch die Stärke dieser Arbeit, in der die Künstlerin selbst als Protagonistin agiert. Einen Zugang zum Thema ermöglicht das Video zum einen über die Performance der Künstlerin, die mit dem Ablecken des Bodens und den Verrenkungen ihres Körpers

Una mujer joven, únicamente en ropa interior, se encuentra acurrucada sobre un suelo oscuro y lo está lamiendo con su lengua. El sonido del sorbido es insistente. Una y otra vez vuelve a empezar, incansable, se inclina, cambia la posición, gira y tuerce su cuerpo, al parecer para poder alcanzar mejor el suelo con su lengua. Se retira los mechones de pelo que caen molesta-mente sobre su cara, se frota brevemente los muslos y las rodillas que restrega continuamente por el suelo. La tarea agotadora vuelve a ser retomada inmediatamente, a pesar del cansancio, siendo interrumpida solamente dos veces. Entonces la mujer se endereza durante un corto momento y mira hacia arriba. El espectador se siente sorprendido, habiéndose creído inadvertido al observar a la mujer, concentrada en su tarea. Su mirada tiene un carácter interrogante, como si quisiera cerciorarse de haber terminado, o de tener que continuar. De esta manera parece haber estado al tanto de nuestra presencia todo el tiempo, de lo que no habíamos sido conscientes hasta ese momento. El público es parte de la acción, la cual es observada desde arriba, ya que *Muchacha* - el título de la obra descrita - es un trabajo de video realizado en 2011 por la artista de nuevos medios Liliana Vélez Jaramillo (*1980), el cual es proyectado en el suelo de las salas de exposición.

El título de la performance de video hace referencia al contexto que la artista desea tratar, y que no necesariamente es identificable a primera vista- sobre todo cuando se observa desde la distancia. No queda claro en un primer momento el hecho de que en esta obra se reflejan las precarias condiciones de las empleadas del hogar en Sudamérica, ya que solamente se ve una mujer en ropa interior que lame el suelo. Esto es, sin embargo, el punto fuerte de esta obra, protagonizada por la propia artista.

El video posibilita el contacto con este tema, por un lado, a través de la actuación de la artista, que al lamer el suelo y torcer su cuerpo representa el trabajo agotador y el trato humillante a las empleadas del hogar; por otro lado se alude a la posición social de estas trabajadoras a través del lugar de la proyección, mostrándose el video en el suelo.

auf die anstrengende Arbeit und den erniedrigenden Umgang mit Haushaltshilfen verweist, und zum anderen über den Ort der Projektion – indem die Arbeit auf den Boden projiziert wird, wird auf die soziale Stellung Hausangestellter angespielt. Der Videoarbeit ist somit auch eine sozialkritische Komponente eingetragen, die für viele von Vélez' Performances und Videos charakteristisch ist. In ihren Arbeiten lotet die Künstlerin nicht nur ihre physischen Grenzen aus – in *Untitled* (2010) rennt sie bis zur Erschöpfung auf der Stelle –, sie stellt ihren Körper auch auf exhibitionistische Weise aus und bricht damit mit den Konventionen der katholisch geprägten Gesellschaft Kolumbiens, in der, so die Künstlerin, vieles tabuisiert wird. In ihrem Video *Surgery* (2010) lässt Vélez den Rezipienten an ihrer Brustverkleinerung teilnehmen, *Spurt* (2010) zeigt den intimen Moment der Masturbation. Der Rezipient wird zum Beobachter höchst privater Momente, die nicht verborgen, sondern in die Öffentlichkeit getragen werden.

Ausgestellt ist auch der Körper, der sich in *Muchacha* über den dunklen Boden bewegt. Die fast unbekleidete Frau wird auf engstem Raum wie auf einer Bühne präsentiert und kann den Blicken nicht ausweichen. Auch ist sie vor Eingriffen nicht geschützt, da der Rezipient über sie hinweg läuft. Unsere Begegnung mit ihr geschieht nicht auf Augenhöhe. Auch wenn wir es nicht wollen, nehmen wir die Rolle des Arbeitgebers ein, der, wie das Video vermittelt, der Machtausübende zu sein scheint. Die junge Frau kann sich nicht entziehen, nicht zuletzt aufgrund ihrer Nacktheit. Der nackte Körper ist ein fragiler Körper und der Umgebung ausgesetzt. Damit wird nicht nur die Stilisierung weiblicher Hausangestellter zum Sexobjekt thematisiert. Die Videoarbeit verweist außerdem auf die Tatsache, dass Haushaltshilfen in Südamerika oftmals ohne Vertrag angestellt werden und somit nicht vor Ausbeutung gefeit sind.

Einen Ausweg aus der schwierigen Situation scheint es nicht zu geben, so vermittelt es Vélez' Performance. Der Raum, in dem sich die Frau befindet ist eng und schwarz gehalten, er wirkt abgeschlossen. Lichtquellen, die auf ein Außen hinweisen, das mit einem Ausweg assozi-

En esta obra se esconde por tanto un componente de denuncia social que es característico en muchos videos y actuaciones de Vélez. En sus obras la artista no solamente explora sus límites físicos - en *Untitled* (2010) corre hasta el agotamiento sin moverse del sitio -, sino que además muestra su cuerpo de manera exhibicionista, rompiendo así con las convenciones de la sociedad colombiana marcadamente católica, en la que, según la artista, muchos temas son tabú. En su video *Surgery* (2010) Vélez permite al espectador participar en su reducción de pecho, en *Spurt* (2010) muestra el momento íntimo de la masturbación. El público se convierte de esta manera en observador de momentos extremadamente privados, que en vez de ser escondidos, son llevados al ámbito público.

De la misma manera se encuentra expuesto el cuerpo que se mueve por el suelo oscuro en *Muchacha*. La casi desnuda mujer es representada en un espacio muy reducido, como en un escenario, y no puede esquivar las miradas. Tampoco está protegida frente a ataques, ya que el espectador camina sobre ella. Nuestro encuentro con la muchacha no ocurre de igual a igual. Aunque no lo queramos, interpretamos el papel de empleador que, tal y como transmite el video, parece ser el que ejerce el poder.

La joven no puede fugarse, particularmente debido a su desnudez. El cuerpo desnudo es un cuerpo frágil y expuesto al entorno. De esta manera no solamente se aborda la conversión de las trabajadoras domésticas en objetos sexuales, esta obra trata además el hecho de que la ayuda doméstica en Sudamérica es frecuentemente empleada sin contrato, lo que no la exime de ser explotada.

La performance de Vélez transmite que no hay salida a esta difícil situación. La estrecha y oscura habitación en la que se encuentra la mujer parece cerrada. No hay ninguna fuente de luz que indique un espacio exterior que pueda ser asociado con una escapatoria. La muchacha se mueve sin parar en este espacio, en un bucle sin fin - el video está instalado para reproducirse repetidamente. La huida es imposible. Ni el valor del puesto de sirvienta en la estructura social, ni la humillación mediante el trabajo físico o el so-

iert werden könnte, sind nicht vorhanden. Unentwegt, in einer Endlosschleife – das Video ist als Loop angelegt – bewegt sich die Frau in diesem Raum. Ein Entkommen ist nicht möglich. Der Stellenwert des Dienstmädchens im sozialen Gefüge, die Erniedrigung durch die körperliche Arbeit und das Ausgeliefertsein gegenüber dem Arbeitgeber könnten nicht eindringlicher veranschaulicht werden.

Mein herzlicher Dank gilt Liliana Vélez Jaramillo, die mir freundlicherweise ihr Videomaterial zur Verfügung gestellt hat.

metimiento frente al empleador podrían ser ilustrados de manera más enfática.

Mi sentido agradecimiento a Liliana Vélez Jaramillo, quien puso su material de video amablemente a mi disposición.

Literatur / Bibliografía

Dark Mirror. Lateinamerikanische Kunst seit 1968. Werke aus der Daros Lateinamerika Collection. Ausstellungskat. Kunstmuseum Wolfsburg 2015-2016. Hrsg. Ralf Beil und Holger Broeker, Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2015.

Aliento. Arte de Colombia. Zeitgenössische Kunst aus Kolumbien. Ausstellungskat. Kunstmuseum Bochum 2013-2014. Hrsg. Hans-Michael Herzog und Hans Günter Golinski, Bönen 2013.

Agnes Sawyer, M.A.

Projektleitung „Emscherkunstweg“

Emschergenossenschaft Essen

agnes.sawer@rub.de

Übersetzung ins Spanische / Traducción al español: Iñigo Salto Santamaría

El juramento de la Constitución Española de 1812 en Sibayo y Tuti (Valle del Colca) Arequipa, Perú

La presente contribución pretende resaltar lo paradójico de que en 1820, a puertas de la independencia de Perú de la Corona Española, dos localidades del valle del Colca, Tuti y Sibayo, se vieran en la vicisitud de jurar la Constitución Española de 1812. La situación de aislamiento en la que se encontraba sumido dicho Valle, ubicado en la Cordillera de los Andes, entre los 2.800 y 4.188 m y prácticamente incomunicado hasta el primer cuarto del siglo XIX, habría ocasionado el desconocimiento de los acontecimientos independentistas que estaban acaeciendo en Perú lo que unido a la personalidad y tendencia política del auspiciador del evento, el obispo Don José Sebastián de Goyeneche y Barreda, hicieron posible este acontecimiento. Así el 14 de febrero de 1821 el cura de dichas localidades dirigió una carta al citado obispo donde narraba, que el 25 y 26 de diciembre de 1820 se había jurado dicha Constitución. Como ya se ha comentado, el acto parte del obispo de la diócesis de Arequipa, que, por medio de una orden superior dictada el 30 de octubre de 1820 mandó que fuese jurada según lo establecido en dos decretos promulgados en España el 18 de marzo y el 22 de mayo de 1812.

Como resultado ambas localidades fueron iluminadas - no hay que olvidar que hasta bien entrado el siglo XX el Valle no tuvo otro tipo de iluminación que no fueran antorchas y velas, y que alumbrar todo un pueblo habría supuesto una empresa importante, lo que nos demuestra la solemnidad del acto. Asimismo, las calles se adornaron con arcos triunfales, arquitectura efímera que los españoles introducen en la zona, convirtiéndose en una tradición artística y cultural del Valle hasta nuestros días. Sobre ellos podemos hacernos una ligera idea si atendemos a los arcos que en festividades importan-

Der Eid auf die spanische Verfassung von 1812 in Sibayo und Tuti (Valle del Colca), Arequipa, Peru

Im vorliegenden Beitrag soll ein Paradox aufgezeigt werden: 1820, unmittelbar vor der Unabhängigkeit Perus von der Spanischen Krone leisteten zwei Orte im Tal von Colca (Tuti und Sibayo) den Eid auf die spanische Verfassung von 1812. Die isolierte Lage des genannten Tals – in der Andenkette auf einer Höhe zwischen 2800 und 4188 m und praktisch bis ins erste Viertel des 19. Jahrhunderts von der Außenwelt abgeschnitten – führte vermutlich dazu, dass die Unabhängigkeitsbewegung in Peru nicht bekannt war, was zusammen mit der Persönlichkeit und politischen Neigung von Bischof Don José Sebastián de Goyeneche y Barreda, dem Förderer der Feier, diese erst ermöglichte. Am 14. Februar 1821 schrieb der Pfarrer dieser Ortschaften einen Brief an den genannten Bischof, worin er berichtete, dass am 25. und 26. Dezember 1820 der Eid auf die genannte Verfassung geleistet worden war. Wie schon erwähnt, wurde diese Handlung vom Bischof der Diözese Arequipa initiiert, der in einer am 30. Oktober 1820 verfassten Verordnung befohlen hatte, den Eid so zu leisten, wie es die zwei in Spanien am 18. März und 22. Mai 1812 veröffentlichten Dekrete vorsahen.

Beide Ortschaften wurden daraufhin feierlich beleuchtet – nicht zu vergessen ist, dass das Tal bis weit ins 20. Jahrhundert keine andere Beleuchtung als die von Fackeln und Kerzen kannte und dass somit einen ganzen Ort zu erleuchten ein bedeutendes Unterfangen darstellte, was die Feierlichkeit des Aktes deutlich macht. Außerdem wurden die Straßen mit Triumphbögen geschmückt, das heißt mit der von den Spaniern eingeführten ephemeren Architektur, die zu einer bis heute anhaltenden künstlerischen und kulturellen Tradition des Tals wurde. Man kann sich eine ungefähre Vor-

tes se siguen haciendo hoy en día. Estos, montados sobre largos fustes de madera contienen los objetos que son más queridos por los lugareños que los fabrican. Así en la actualidad podemos ver muñecas, peluches de trapo, bandejas plateadas, etc.; objetos que, en definitiva, son preciados y que para la sociedad del Colca son de lujo, pues no forman parte de los objetos de primera necesidad.

De esta manera la Constitución fue recibida por el Juez Real que con gran boato la llevó al templo de San Juan Bautista, uno de los templos más sobresalientes del conjunto de iglesias virreinales que pueblan todo el Valle. Allí lo esperaban feligreses y cura. Este último, vestido con alba y capa de coro condujo la Constitución bajo palio hasta el altar mayor, celebrándose una misa y leyéndose sus 348 artículos. Tras la lectura, el pueblo entero juró la Carta Magna tal y como ya se había hecho con anterioridad en la Isla de San Fernando, mecanismo de jura que había sido ordenado por el Decreto de 18 de marzo de 1812 y de 22 de mayo del mismo año. Finalmente, como culminación se entonó el *Te Deum* y así, entre aclamaciones del pueblo, la Constitución de 1812 fue conducida a las Casas Consistoriales concluyendo de este modo la ceremonia, si bien los festejos fueron prolongados por tres días. Dicho acto no sería aislado, pues un caso similar se nos presenta en la localidad española de Carmona, Sevilla (Lería 2008, 2329).

A modo de conclusión, podemos decir que pese a la corriente independentista que se estaba dando en todo el Perú, que tuvo como consecuencia la proclamación de la Independencia de la Corona Española el 28 de julio de 1821, el aislamiento de la zona y su control por medio de una iglesia partidaria a ésta, supuso que en el mismo se proclamase y aceptase una carta magna que lejos estaba de llegar a funcionar en dicho territorio. Sin embargo, pese a la incongruencia de dicho evento, los pueblos de Sibayo y Tuti, se engalanaron en una fiesta que contradecía lo que la mayoría de habitantes del territorio peruano buscaba, acatando además de la Constitución unas normas establecidas por la Corona Española, lo que suponía un nuevo desafío por parte de la Iglesia y en concreto del obispo Goyeneche a

stellung anhand der Bögen machen, die noch heute zu wichtigen Festen aufgestellt werden. Sie sind auf langen Holzstangen errichtet und mit Objekten geschmückt, die von den Dorfbewohnern, die die Bögen herstellten, hoch geschätzt werden. So kann man heute Puppen, Stofftiere, versilberte Tablettts, etc. sehen; Dinge, die definitiv als wertvoll erachtet werden und für die Gesellschaft von Colca Luxus sind, da sie nicht zur Deckung der Grundbedürfnisse dienen.

Die Verfassung wurde vom königlichen Richter in Empfang genommen, der sie mit großem Prunk zur Kirche San Juan Bautista brachte, eine der herausragendsten Kirchen des Tals aus der Zeit des Vizekönigreiches. Dort wurde er von der Gemeinde und dem Priester erwartet, der mit Albe und Chormantel bekleidet war und die Verfassung unter dem Baldachin zum Hochaltar geleitete. Es wurden eine Messe gehalten und die 348 Artikel der Verfassung verlesen. Danach leistete der gesamte Ort den Eid auf die Verfassung, wie es zuvor schon auf der Insel San Fernando geschehen war und wie es in den Dekreten vom 18. März und 22. Mai 1812 angeordnet worden war. Schließlich wurde als Höhepunkt das *Te Deum* angestimmt und die Verfassung von 1812 unter Beifall der Menge zum Rathaus geführt, womit der Festakt beendet war, wenn auch die Feierlichkeiten noch drei Tage andauerten. Dieser Akt war wohl kein Einzelfall, denn Ähnliches fand in der spanischen Ortschaft Carmona (Sevilla) statt (Lería 2008, 2329).

Abschließend kann gesagt werden, dass trotz der Unabhängigkeitsbestrebungen in ganz Peru, die am 28. Juli 1821 in die Erklärung der Unabhängigkeit von der Spanischen Krone mündeten, die Abgeschiedenheit der genannten Region und die Tatsache, dass sie von einer Kirche kontrolliert wurde, die auf Seiten der Spanischen Krone stand, bedeuteten, dass eine Verfassung verkündet und angenommen wurde, die weit davon entfernt war, in diesem Gebiet zum Einsatz zu kommen. Trotz der Inkongruenz des Ereignisses machten sich die Orte von Sibayo und Tuti für ein Fest zurecht, das dem widersprach, was die Mehrzahl der Einwohner des peruanischen Hoheitsgebietes wünschte und befolgten außer der Verfassung zudem Regeln, die

los partidarios de la Independencia. Asimismo, el presente documento nos da una muestra de cómo debieron ser las fiestas en el valle y puede servir de fuente para investigaciones que se dediquen a temas de festejos y construcción de arquitectura efímera en la zona.

von der Spanischen Krone aufgestellt wurden, was eine neue Kampfansage von Seiten der Kirche, konkret von Bischof Goyeneche, an die Befürworter der Unabhängigkeit bedeutete. Darüberhinaus bezeugt das vorliegende Dokument wie die Feste im Tal gewesen sein müssen und kann als Quelle für Studien dienen, die sich mit Themen zu Festen und der Errichtung von vergänglicher Architektur in der Region beschäftigen.

Transcripción / Transcription

(Ortografía y puntuación según el documento, abreviaciones desarrolladas, cambio de línea indicado con diagonal / Orthographie und Satzzeichen wie im Dokument, Abkürzungen ausgeschrieben, Zeilenwechsel durch Schrägstrich angegeben)

[Carta previa / Vorangestellter Brief:]

Eminentísimo Ylustrísimo Señor/ Como una de mis principales obligacio/nes sea el pedir instaneamente al Supremo/ Numen, se digne conservarlo facilitandole/ felicidad en su Gobierno; estoy siempre aunque/ indigno importunando mis preces en mis sacrifi/cios; para su Salud. Asi mismo acompaño/ a su acostumbrada piedad el quadruplicado de/ certificaciones de la jura, lea que dispenzando/ los hierros en ellas cometidos, si fuere de/ su superior arbitrio se servira admitirlas./ Dios Guarde a su Eccelencia Ylustrísima los dilatados/ años que necesita esta su muy amada Grey. Sibayo Febrero 14 de 1821. Bajo La Ynsigne Piedad de su Eccelencia Ylustrísima este su mas/ humilde Subdito/ Pedro Lozada./ Eccelentísimo é Ylustrísimo Señor Doctor Don Josse/ Sebastian de Goyeneche Cabildo General/ Cruz de Ysabel la Americana, y de San Juan/ Dignísimo Obispo de la Diocecede/ este obispado./

[Folio sin numerar / Seite ohne Zählung:]

[Fol. r.]

Don Pedro Lozada cura coadjunto de San Juan Bautista/ de Sibayo de su anexo Tuti./ Certifico en quanto puedo y mas haya lugar en Dios que cumplimiento de/ la superior orden de su eccelencia Ylustrísima el obispo mi Señor fecha 30 de octubre/ del año proximopazado en que ordena, que con arreglo a los decretos de 18/ de Marzo, y 23 de Mayo del recordado año de 1812 se publique y jure/ la Constitucion Política de la Monarquía Española sancionada por las/ Cortes Generales, y Extraordinarias de La Nación. En efecto haviendose pues/to en execucion el dia 25 de Diciembre del año anterior; con la ma/ior solemnidad, pompa, iluminacion de calles adorno de ella con arcos/ triunfales, acompañado de las demostraciones de juvilo y alegria se pre/sento el honrrado Pueblo de Sibayo para este acto tan solemne con la/ debida decencia y despues de haver concluido los respectivos deveres/ con sujecion a la constitucion politica se dirigio con ella el Señor Jues/ Real a esta Santa Yglesia en cuya puerta la resivi con todo el decoro/ correspondiente, revestido de alba y capa de coro, bajo de palio la con/duje para dentro, y puesta sobre una mesa bastantemente adornada/ que para el efecto estaba preparada cerca del altar maior descubierta/ el altísimo se dio principio a la misa, y en el Evangelio despues/ de concluida la exortacion al pueblo sobre la materia se leo la/ Constitucion de principio afin a su continuacion hize el juramen/to sobre los Sagrados Evangelios, y a su consecuencia todo/

[Fol. v.]

pueblo solemnemente en alta vos juraron, como se practico en la/ Ysla de Leon. Seguidamente descubierta la Majestud se entono el/ Te Deum el que concludido con las respectivas preces regreso la constitu/cion en medio de vivas, aclamaciones a las/ casas consistoriales dando/ fin de este modo a tan augusta ceremonia en cuya celebridad dura/ron las demostraciones de juvilo tres dias consecutivos./ Con la misma solemnidad, y del mismo tenor fue la jura que se/ hiso en la Doctrina de Tuti el dia 26 de Diciembre del enunciado/ año y para que conste lo firme Sibayo Febrero 8 de 1821./

[Firma / Unterschrift] Pedro Lozada

Archivo Arzobispal de Arequipa
Serie: Collaguas, Subserie: Sibayo [1748 – 1877]
Certificaciones de la Jura de la Constitución de 1812
en Sibayo y Tuti, Febrero de 1821, s.f.

Bibliografía / Literatur

Lería, Antonio. “Promulgación y jura de la Constitución en 1820. Manifiesto que ofrece al público la M.N. y M.L. Ciudad de Carmona”. *Revista Carel* 6 (2008): 2323-2336.

Fuentes de internet / Internetquellen

Constitución Española de 1812. Congreso de los Diputados, España. URL:http://www.congreso.es/docu/constituciones/1812/ce1812_cd.pdf

Decreto de 18 de marzo de 1812. Congreso de los Diputados, España.

URL:http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/Hist_Normas/200/H1812_3

Decreto de 22 de mayo de 1812 de las Cortes de Cádiz. URL:http://www.cervantesvirtual.com/portales/constitucion_1812/su_obra_decretos/

Mg. Cristina María Moreno Fernández*

Mg. Renato Alonso Ampuero Rodríguez**

Ampuero+Moreno. Arquitectura y Patrimonio Histórico
ampueromasmoreno@gmail.com

* Doctoranda, Universidad de Sevilla, España (en 2016)

** Doctorando. Proyecto Erasmus Mundus Elarch, Universidade do Minho, Portugal (en 2016)

Übersetzung ins Deutsche / Traducción al alemán: Franziska Neff

Rezension

Teijeira, Ma. Dolores, Herráez, Ma. Victoria und Cosmen, Ma. Concepción (Hrsg.).
Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500). Madrid: Sílex, 2014. 539 S. ISBN: 978-84-7737-873-0

Das Verhältnis von Auftraggeber_innen, Künstler_innen und Kunstwerken gehört zu den zentralen Forschungsfeldern der Kunstgeschichte, gerade auch für die Epoche des Mittelalters. Bis heute ist dies ein schwieriges Forschungsfeld, da Kunsthistoriker_innen auf archivalische oder chronikalische Quellen zurückgreifen müssen, für deren Analyse sie meist nicht ausgebildet sind, und über historische Kontexte schreiben, in denen die Funktionen von Kunst und Architektur nicht leicht zu bestimmen sind. Historiker_innen andererseits eröffnen neue Blicke auf Künstler_innen oder Werkstätten, finden aber schwer Zugang zu den wichtigen Fragen nach Bildtraditionen, Darstellungskonventionen und Formexperimenten, ohne die hoch- und spätmittelalterliche Kunst nicht angemessen verständlich wird. In vielen Sammelbänden der letzten Jahrzehnte werden Beiträge der jeweils anderen Disziplin eingebunden, und dennoch steht der eigentliche interdisziplinäre Dialog noch am Anfang. Um so erfreulicher ist es, dass sich die Forschergruppe „Patrimonio Artístico Medieval“ der Universität León von 2010 bis 2013 in zwei Projekten den kirchlichen Auftraggebern sowie der Kunstproduktion im Spannungsfeld von Monarchie und Klerus in Kastilien und León gewidmet hat. Ein umfangreicher Band präsentiert in 23 chronologisch geordneten Beiträgen die Ergebnisse dieser Projekte; die meisten Beiträge waren 2013 auf einer Tagung in León präsentiert worden (<https://reyesyprelados2013.weebly.com>).

Wie in vielen europäischen Ländern stammten spanische Bischöfe oft aus hochadligen Familien, und viele gehörten zum engsten Beraterkreis am Königshof. In gleicher Weise hatten auch in Kastilien und León die Prälaten und die Könige zwar oft unterschiedliche Interessenlagen; für beide war es aber eine zentrale Aufgabe, Bauten und Kunstwerke in Auftrag zu geben. Zu ihrem „Kunstpatronat“ wurden in beiden Projekten vielfältige Themen bearbeitet, und fast alle Autor_innen haben versucht, Kunstwerke, Schriftquellen und historische Kontexte zu Synthesen zu verbinden. Dass dies an spätmittelalterlichen Monumenten aufgrund der Quellendichte einfacher ist als im frühen Hochmittelalter, prägt auch in diesem Band die chronologische Verteilung der Themen. In den Blick kam die Funktion der Bauten und Kunstwerke im politischen Handeln der weltlichen und kirchlichen Würdenträger, vereinzelt blieb eine dezidiert raumbezogene Analyse. In manchen Beiträgen dienen Kunstwerke allerdings eher der Illustration als dem Argument (Manuel Valdés Fernández, „Könige und Bischöfe in den Zeremonien der Königskrönung in den Königreichen von León und Kastilien-León“, 17-43) und einige Beiträge nehmen gar nicht auf die Kunstproduktion Bezug (Carlos M. Reglero de la Fuente, Santiago Domínguez Sánchez, Fernando Gómez Redondo, Juan Antonio Prieto Sayagués).

Mehrere Autor_innen analysieren Schriftquellen, um Auftraggeber-Netzwerke zu rekonstruieren. María Concepción Cosmen Alonso („Alfons VI und seine Bischöfe. Das Kunstpatronat in den asturisch-leonesischen Diözesen“, 67-95) untersucht, wie die Bischöfe des 11./12. Jahrhunderts Aufträge für Bauten und liturgische Kunstwerke im königlichen Dienst ausführten und adlige Stiftungen steuerten; allerdings lassen sich nur wenige Kunstwerke, bezeichnenderweise Bücher und liturgische Objekte, als dezidiert bischöfliche Aufträge ansprechen. Esperanza de los Reyes Aguilar

rekonstruiert „Die Verbindung zwischen Alfons VII. und Bischof Berengarius. Sein möglicher Einfluss auf die Bauarbeiten an der ‚Alten Kathedrale‘ in Salamanca“ (113-125); sie plädiert gegenüber jüngeren und älteren, ebenfalls auf Schriftquellen gestützten Datierungen für einen Baubeginn unter dem 1141 gewählten Berengarius, der zuvor Bischof in Santiago de Compostela war – gerade hier vermisst man die kunsthistorische Analyse des Bauwerks und seiner Formen. Etelvina Fernández González untersucht im Beitrag „Könige und Bischöfe der zweiten Hälfte des 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts. Überlegungen zum Kunstpatronat im asturisch-leonesischen Gebiet: Die Glocke *Wamba* der Kathedrale von Oviedo“ (127-156) eine der seltenen großen Glocken, die aus dem Hochmittelalter noch erhalten sind; sie ist inschriftlich auf 1219 (Era 1257) datiert. König Alfons III. hatte 908 der Kathedrale fünf Glocken gestiftet – die neue Glocke trägt jedoch die Stifterinschrift eines wohlhabenden Kanonikers, Pedro Pelaez Cabeza. Wie ein kastilischer Bischof kirchliche Kunstwerke und Architektur für den Ruhm des Königs einsetzen konnte, versucht María Victoria Herráez Ortega an den aufwändigen Stiftungen des Sancho de Rojas, Bischof von Palencia und später Erzbischof von Toledo, zu zeigen („Zum höheren Ruhm von König und Bischof. Das Kunstpatronat von Sancho de Rojas“, 341-369).

Studien zu Grabkapellen und Grabmälern gehören zentral zur Thematik dieses Forschungsgebiets, nehmen aber erfreulicherweise keinen übermäßigen Raum ein. Dem Konflikt zwischen Stifterwillen und Künstler gewidmet ist die Untersuchung der kastilischen Königsgrablagen im Spätmittelalter durch David Nogales Rincón („König, Grab und Kathedrale. Ideologische Patrone und künstlerische Schöpfungen an den kastilischen Königsgrablagen 123-1516“, 257-282); für königliche Programmatik wurden wiederholt neue Formen gefunden. Die Formeln der Inschriften an den Königsgräbern in Toledo betonen, wie Enrique Torija Rodríguez herausstellt, dass der König ein sterblicher Mensch ist, ohne dass die Texte auf notwendige Formeln der Herrschaft verzichten („Die königlichen Grabkapellen der Kathedrale von Toledo. Elemente von Humanitas und Legitimation“, 283-295); ein Abgleich dieser Beobachtungen mit der formalen Gestaltung der Grabmonumente selbst bleibt zu leisten. Fernando Villaseñor Sebastián betrachtet die Schriftquellen zur Grabkapelle des Bischofs Juan de Cerezuela (†1442) an der Kathedrale von Toledo („*Nuevamente fazer una capilla para su enterramiento*. Juan II., Álvaro de Luna und Juan de Cerezuela in der Santiago-Kapelle in der Kathedrale von Toledo“, 389-402). Diana Olivares Martínez zeigt, wie der königsnahe Dominikaner Alonso de Burgos, Bischof von Córdoba, Cuenca und Palencia, einer der einflussreichsten Bauherren im späten 15. Jahrhundert, seine zahlreichen Bauprojekte maßgeblich aus der Staatskasse finanzieren konnte („Die Katholischen Könige und die Finanzierung der Bauunternehmungen des Alonso de Burgos“, 417-435). Für den zeitgleichen Bischof von Burgos, Luis de Acuña y Osorio, der ebenfalls als Stifter gut fassbar ist, können René J. Payo Hernanz und Elena Martín Martínez de Simón eine solche königliche Unterstützung nicht fassen („Bischof Acuña als Stifter in der Kathedrale von Burgos“, 437-454).

Nur wenige Beiträge zumeist jüngerer Autor_innen versuchen aufzuzeigen, dass sich die Auftraggeberschaft weltlicher und kirchlicher Herrscher unmittelbar in den Kunstwerken analysieren lässt. Noemi Álvarez da Silva („Sancho IV. und Abt Blasius als Mentoren der Arca von San Millán de la Cogolla“, 97-111) führt die Auswahl zeitgenössischer Personen, die ungewöhnlicher Weise in Elfenbeinreliefs des aufwändigen Reliquienkastens für den heiligen Millán dargestellt und beschriftet sind, auf kirchenpolitische Ziele von König und Abt zurück, insbesondere auf den Widerstand gegen die Ablösung des hispanischen durch den römischen Ritus. Juan Carlos Ruiz Souza interpretiert überzeugend Bauformen an der Kirche San Román in Toledo und am Palast Montería im Alcázar von Sevilla, Bauten des 13. Jahrhunderts, als bewusst eingesetzte, spolierte Zitate arabischer und asturischer Bauten des Frühmittelalters: „Rodrigo Jiménez de Rada, Alfons IX. und Pedro I. vor ‚architektonischen Reliquien‘ der Vergangenheit bei einer Identitätskonstruktion für Spanien. Früher Historismus“ (219-230). Diana Lucía Gómez-Chacón („Königinnen und Dominika-

ner: Das Kloster Santa María la Real in Nieva in der Zeit der Katalina von Lancaster und der María von Aragón, 1390-1445", 325-340) untersucht die Skulpturen des Kreuzgangs auf ablesbare Bezugnahme auf die königliche Stifterin und die spätere Initiatorin der Klosterreform – nur in mehreren Wappen sind sie eindeutig präsent. Die oft diskutierte, ungewöhnliche Bauform der Westtürme der Kathedrale von Burgos wird von Nicolás Menéndez González im Kontext der Interessen des Bauherrn Bischof Alonso de Santa María neu interpretiert, mit präzisiertem Bezug auf zeitgenössische Texte und auf – für Spanien selten – guter Kenntnis der mitteleuropäischen Monumente und aktueller Forschung („*Ecclesia ecclesiarum et civitas civitarum Castelle*: Die rhetorische Instrumentalisierung der Architektur in der Politik des Alonso García de Santa María“, 371-387). Weniger gut belegbar ist die angenommene Stiftung von Chorgestühlen in den Kathedralen von Toledo (1489-1496) und Sigüenza (1491) durch den Kardinal Pedro González de Mendoza, die María Dolores Teijeira Pablos aufzeigen möchte („Von Sigüenza nach Toledo. Das Chorpatronat des Kardinals Mendoza“, 403-416).

Das Agieren der Würdenträger im Raum untersucht Eduardo Carrero Santamaría: „Erz Bischöfe und Bauarbeiten in Santiago de Compostela im 12. und 13. Jahrhundert. Die Festlegung des liturgischen Raums in der Kathedrale“ (173-201). Aus Baubefunden und Schriftquellen kann er drei aufeinanderfolgende Dispositionen der Zugänge und Chorschranken erschließen, die sich wandelnde Rollen der unterschiedlichen Akteure im liturgischen Raum erkennen lassen, mit wichtigen Ausblicken auf Kathedralen im übrigen Spanien. Der Band spiegelt Eigenheiten der spanischen Forschungsförderung, die Themen definiert, aber keine präzisen methodischen Überlegungen erwartet und überdies nur wenig Wert legt auf die Einbindung in die internationale Fach- und Methodendiskussion – am ehesten noch in die Fragen nach der „Konstruktion von Memoria“. Eine Reflexion der Analysekonzepte zu „symbolischer Kommunikation“ (Gert Althoff) hätte manchen Beitrag schärfen können. Für weiterführende Forschungen zum Beispiel zur „Inszenierung von Herrschaft“ finden sich zahlreiche Anregungen. Der Band bietet jedenfalls wichtige und nützliche Einzelstudien, gerade auch zu bislang weniger bekannten Bauten und Kunstwerken, nicht aber methodisch wegweisende Beiträge und auch nicht den im Titel angekündigten Überblick.

Prof. Dr. Matthias Untermann

Institut für Europäische Kunstgeschichte/ZEGK

Universität Heidelberg, Deutschland

m.untermann@zegk.uni-heidelberg.de

Miradas

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Revista de História da Arte e a Cultura das Américas e da Península Ibérica
Journal for the Arts and Culture of the Américas and the Iberian peninsula