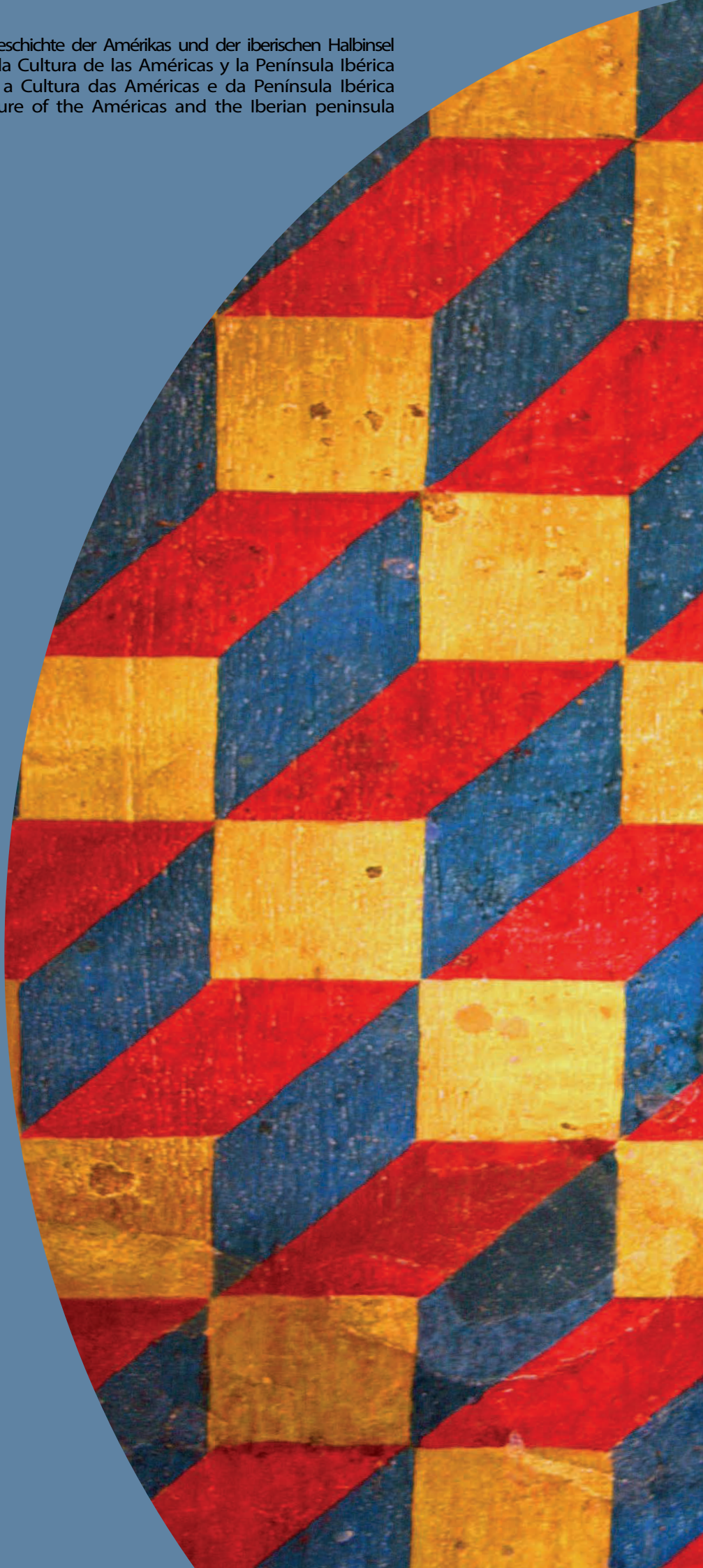


no. 04
2018

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

Miradas



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

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

Bd. 4 (2018)

eISSN: 2363-8087



Die Zeitschrift wird unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 publiziert

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

DOI: <https://doi.org/10.11588/mira.2018.0>



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

 arthistoricum.net
Per Informationsdienst Kunst

Text © 2020, die Autor_innen

Umschlagbild: *Detail Fresko*, Innenraum San Xavier del Bac, Arizona, USA. Foto: Miriam Oesterreich, 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

Hauptkontakte: Dra. Franziska Neff, franziska.neff@zegk.uni-heidelberg.de

Dr. Miriam Oesterreich, miriam.oesterreich@hcts.uni-heidelberg.de



INSTITUT FÜR
EUROPÄISCHE
KUNSTGESCHICHTE



IBERISCHE UND
IBERO-AMERIKANISCHE
KUNSTGESCHICHTE

Inhaltsverzeichnis / Índice / Sumário / Table of Contents

Editorial

Artikel / Artículos / Arregos / Articles

- Die Synthese von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ am Beispiel von Antoni Gaudís
Mietshaus Casa Batlló • *Miriam Minak* 10-21
- Resumen: La síntesis del ‘interior’ y ‘exterior’ con el ejemplo de la Casa Batlló,
la casa de alquiler, hecha por Antoni Gaudí • *Miriam Minak* 22-28
- Das ‚andere‘ Europa - Die Konstruktion nationaler Identität im 19. Jahrhundert
und der orientalisierte Körper der ‚Spanierin‘ • *Miriam Oesterreich* 29-44
- Resumen: La ‘otra’ Europa – La construcción de la identidad nacional
en el siglo XIX y el cuerpo orientalizado de la ‘Española’ • *Miriam Oesterreich* 45-50
- On the Path to Good Health: Representing Urban Ritual in Mexico City during
the Epidemic of 1727 • *Luisa Elena Alcalá, Patricia Díaz Cayeros, Gabriela
Sánchez Reyes* 51-72
- Resumen: En ruta hacia la salvación: Representando el ritual urbano
en la Ciudad de México durante la epidemia de 1727 • *Luisa Elena Alcalá,
Patricia Díaz Cayeros, Gabriela Sánchez Reyes* 73-80

Kunstwerke fürs Gedächtnis / Obras para recordar Obras para lembrar / Artworks recalled

- Túmulos de D. Lopo Fernandes Pacheco e D. Maria de Vilalobos / Grabmale des
D. Lopo Fernandes Pacheco e D. Maria de Vilalobos • *João Correia de Sá* 81-86
- Hl. Josef mit Jesuskind / San José con el Niño • *Maike Dieball* 87-92
- Retrato de Sor María Ana Bernáldez [?] / Poträt der María Ana Bernáldez [?] •
María Fernanda Malpica Sosa 93-97

Rezensionen / Reseñas / Recensões / Reviews

- Im Umkreis des Jubiläums 711 – 2011: Forschungen zur islamischen Baukunst
in Spanien • *Matthias Untermann* 98-106
- Brasilianische Höhenflüge: Luftfahrtpioniere und Imaginationen von Nation und
Welt in Brasilien • *Rhea Maria Dehn Tutosaus* 107-111

Die geometrischen Formen in den Grundfarben Blau, Rot und Gelb auf dem Titelbild von *Miradas* 4 sind Teil eines Wandfreskos in der Missionskirche San Xavier del Bac, heute außerhalb von Tucson, Arizona, zu Bauzeiten Teil des Vizekönigreichs Neuspanien. Im Auftrag der Missionskirche und seiner franziskanischen Leiter, die aus Spanien in die Wüste von Sonora gekommen waren und ein Wallfahrtszentrum nicht nur für die ansässige Tohono O'odham-Bevölkerung, sondern für Pilger bis weit in den Süden des heutigen Mexiko gründeten, wurde das Fresko von anonym gebliebenen indigenen Malern in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts gefertigt (Fontana 2010; Lange 2004). Wenn es in seinen geometrischen Formen in erstaunlicher Weise modern, geradezu abstrakt wirkt, so referiert es doch auch auf die maurisch geprägten Mosaikfliesen Südspaniens, die im Bildrepertoire der ausgewanderten Missionare gewesen sein mögen und bis auf den amerikanischen Kontinent gebracht wurden. Das Fresko ist in seinen verschlungenen Bezugslinien paradigmatisch für die von transkulturellem Austausch geprägten Künste der Américas und der Iberischen Halbinsel, die uns in *Miradas* interessieren; neben den geografischen Verflechtungen steht es auch für die Verbindungslinien von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die nicht ohne einander zu denken sind, und deren visuellen und künstlerischen Kontinuitäten und Brüchen *Miradas* einen Ort bietet, der unterschiedlichen epistemologischen Bedürfnissen nachkommt und diese zusammenbringt, und der kritische, Komplexität erfassende und innovative Perspektiven – vom Innen und vom Außen der Américas – fördert.

Beginnend mit *Miradas* 4 sind wir ein Herausgeberinnen-Duo auf zwei Kontinenten und bringen unsere je eigenen Verortungen in Wissenschaftstraditionen und Terminologien mit: Franziska Neff ist Gründerin der Fachzeitschrift und Expertin für Kunst der Vizekönigreiche Neuspanien, Peru und Neugranada in der gemeinhin als Barock bezeichneten Epoche. Sie beschäftigt sich hauptsächlich mit Quellen- und vergleichenden Studien zu Skulptur und Retabeln sowie mit Raumkonzepten von Frauenklosterarchitektur.

Las formas geométricas en los colores primarios azul, rojo y amarillo de la imagen de la portada de *Miradas* 4 forman parte de un fresco de la iglesia de la misión de San Xavier del Bac, hoy en las afueras de Tucson, Arizona, en el momento de su construcción parte del virreinato de Nueva España. El fresco encargado por la iglesia misionera y sus líderes franciscanos, quienes habían llegado desde España al desierto de Sonora, fundando ahí un centro de peregrinación no sólo para la población local de los Tohono O'odham, sino también para los peregrinos desde muy al sur de lo que hoy es México, fue realizado por pintores indígenas anónimos durante las últimas dos décadas del siglo XVIII (Fontana 2010; Lange 2004). Si bien las formas geométricas de éste parecen asombrosamente modernas, incluso abstractas, también refieren a los mosaicos de estilo morisco del sur de España, que pudieron haber sido parte del imaginario de los misioneros emigrados y traídos al continente americano. Por sus entrelazadas líneas de referencias, el fresco resulta paradigmático para las artes de las Américas y la Península Ibérica, el cual se caracterizan por los intercambios transculturales, los cuales nos interesan en *Miradas*. Además de los entrecruzamientos geográficos, las conexiones también representan vínculos entre el pasado, presente y futuro, las cuales no pueden pensarse aisladamente, y a cuyas continuidades y rupturas visuales y artísticas *Miradas* ofrece una plataforma que responde a diferentes necesidades epistemológicas, reuniéndolas y promoviendo perspectivas críticas, complejas e innovadoras desde dentro y fuera de las Américas.

Desde *Miradas* 4, somos un dúo de editoras localizadas en dos continentes, aportando cada una sus propias localizaciones en tradiciones académicas y terminologías: Franziska Neff es la fundadora de la revista especializada y experta en el arte de los virreinos de Nueva España, Perú y Nueva Granada en lo que comúnmente se conoce como la época barroca. Se ocupa principalmente de estudios de fuentes y comparativos de esculturas y retablos, así como de las concepciones espaciales de la arquitectura conventual femenina. También examina la interpretación, el discurso y la recepción de sermones en el contexto del adorno de las

Zudem untersucht sie Performance, Diskurs und Rezeption von Predigten im Kontext von Kirchenausstattung und Festkultur. Miriam Oesterreich forscht zu den Verflechtungen (pan-)amerikanischer Moderne-Bewegungen und künstlerischen Indigenismen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Einen weiteren Schwerpunkt bildet eine ästhetische Perspektive auf die Grenzregion zwischen Mexiko und den USA und die hier entstehenden ‚paisajes migratorios‘. Gemeinsam decken wir einen recht breiten Zeitraum amerikanischer Kunst- und Kulturgeschichte ab und nähern uns den jeweiligen Materialien und Themen aus einer Vielzahl methodischer und theoretischer Perspektiven.

Die personelle Erweiterung und die Wiederaufnahme der Zeitschrift nutzen wir für einige Neuerungen. Zum einen hat sich *Miradas* grafisch verändert und ein neues Cover bekommen. Zum anderen haben wir – auch mit Alicia Miguélez, Mitglied der Redaktion – viel über Konzept, Ausrichtung und Ziele von *Miradas* debattiert, um auch die Terminologien, mit denen wir arbeiten, zu schärfen. Die größte Herausforderung stellte dabei der Begriff für das fachliche Interessensgebiet der Zeitschrift dar: das, was zumeist als Lateinamerika bezeichnet wird, manchmal als Südamerika, die Amerikas, Iberoamerika oder Hispanoamerika. Je nach Positionierung des forschenden Selbst werden alle diese Begriffe – und in Übersetzungen noch potenziert – brüchig.

Während Iberoamerika oder Hispanoamerika deutlich auf die koloniale Unterdrückung eines Großteils des Kontinents durch Spanien und Portugal und deren epistemische Gewalt durch Sprachgebrauch und Sprachnormen referieren (Antonio de Nebrijas Grammatik, die das Kastilische erstmals normativ standardisierte, erschien im gleichen Jahr 1492, in dem die spanische Kolonisierung amerikanischen Territoriums begann), unterscheidet sich Lateinamerika durch seine Nutzung. Obwohl ebenfalls auf westlich-koloniale Wissensregime verweisend, ist der Mitte des 19. Jahrhunderts von kreolischen Eliten ‚erfundene‘ Begriff Lateinamerika sowie das damit konnotierte Konzept ein historisch oft als Ermächtigungsstrategie eingesetzter Begriff der Abgrenzung zum nördlichen Nachbarn,

iglesias y la cultura de la fiesta. Miriam Oesterreich investiga las interdependencias de los movimientos modernos (pan)americanos y los indigenismos artísticos en la primera mitad del siglo XX. Otro de sus enfoques es una perspectiva estética sobre la región fronteriza entre México y Estados Unidos y los ‘paisajes migratorios’ que surgen ahí. Juntas cubrimos un período bastante amplio de la historia del arte y la cultura americana y abordamos los respectivos materiales y temas desde una variedad de perspectivas metodológicas y teóricas.

Aprovechamos el aumento de personal y la reanudación de la revista para realizar algunas adecuaciones. Por un lado, *Miradas* ha cambiado gráficamente, luciendo una nueva portada. Por el otro, nosotras –junto con Alicia Miguélez, miembro del equipo editorial– hemos discutido ampliamente el concepto, la dirección y los objetivos de *Miradas* para precisar las terminologías con las que estamos trabajando. El mayor desafío fue el concepto para el área de interés temático de la revista: lo que se conoce principalmente como América Latina, a veces como América del Sur, las Américas, Iberoamérica o como Hispanoamérica. Dependiendo de la posición de quien investiga todos estos términos –y todavía más en sus traducciones– se vuelven frágiles.

Mientras que Iberoamérica o Hispanoamérica se refieren claramente a la opresión colonial de gran parte del continente por parte de España y Portugal y a su poder epistémico a través del uso lingüístico y las normas del lenguaje (la Gramática de Antonio de Nebrija que por primera vez estandarizó normativamente el castellano, apareció en el mismo año de 1492 en que inició la colonización española en territorio americano), Latinoamérica difiere en su uso. Aunque también alude a los regímenes coloniales occidentales de conocimiento, el término Latinoamérica o América Latina ‘inventado’ por las élites criollas a mediados del siglo XIX –así como el concepto asociado a él–, es un término que históricamente se utilizó a menudo como una estrategia de empoderamiento y de distanciamiento de su vecino del norte, los Estados Unidos de América, cuyo nombre (América) se emplea con frecuencia de manera generalizadora para toda América, invisibilizando las otras Américas.

den Vereinigten Staaten von Amerika, die häufig als Amerika generisch für den gesamten Kontinent stehen und die anderen Américas unsichtbar machen. So schreibt Mauricio Tenorio-Trillo: „*Historiographically and philologically, Latin America still connotes not only an obvious and durable imperial anti-Anglo-Saxonism, but also echoes of many other cultural, racial, and political imperial projects. [...] Indeed the opposition of Anglo vs. Latin in the Americas was a peculiar recasting of lasting European dichotomies*” (Tenorio-Trillo 2017, 4).

In der Zeit der Unabhängigkeitsbewegungen von Spanien und Portugal galt die Konzeption Lateinamerikas gerade als Konstruktion eines Spezifischen, Eigenen, kulturell wie künstlerisch Aufgewerteten (Siehe besonders Kapitel 2 „Latin“ America and the first Re-ordering of the Modern/Colonial World, in: Mignolo 2005, 51-94). Spätestens mit den Militärinterventionen der USA in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde Lateinamerika zum Synonym für linke, anti-imperialistische Politik (so Tenorio-Trillo 2017, 2: „*The concept also enchanted Marxist revolutionary utopias to the extent that by the 1970s la revolución and Latinoamérica were fully synonymous*“). An Autoren wie Eduardo Galeano mit *Las venas abiertas de América Latina* (1971) oder Noam Chomsky mit *Latin America. From Colonization to Globalization* (1999) kann dies deutlich werden, ebenso wie an den weltweiten Solidaritätsbewegungen für das revolutionäre Nicaragua oder die kubanische Revolution mit ihrer Konstruktion einer Ästhetik der internationalen Linken (der Betonarchitektur des Brutalismus beispielsweise, oder den ikonischen Fotografien Alberto Kordas). Auch die sogenannte Boom-Literatur versammelte unter dem Begriff des Lateinamerikanischen die ideelle Aufwertung des als besonders und einzigartig ‚Lateinamerikanischen‘, fassbar gemacht werden diese als einzigartig erkannten und so propagierten Ausdrucksformen beispielsweise am ‚realismo mágico‘ oder – für die bildenden Künste – an der ‚Mexican Renaissance‘ (Exner/Rath 2015).

Aus der amerikanischen Perspektive kann jede der genannten Terminologien auch für eine spezifische Zeit, einen politisch-historischen Kontext oder eine spezifische Geografie stehen und diese können in *Miradas*-Beiträgen differenziert werden – für die allgemeinere Überlegung und die

Mauricio Tenorio-Trillo schreibt: „*Historiographically and philologically, Latin America still connotes not only an obvious and durable imperial anti-Anglo-Saxonism, but also echoes of many other cultural, racial, and political imperial projects. [...] Indeed the opposition of Anglo vs. Latin in the Americas was a peculiar recasting of lasting European dichotomies*” (Tenorio-Trillo 2017, 4).

En la época de los movimientos independentistas de España y Portugal, la concepción de Latinoamérica justo fue considerada como una construcción de algo específico, propio, de revalorización cultural y artística (ver especialmente el capítulo 2 “Latin” America and the first Re-ordering of the Modern/Colonial World, in: Mignolo 2005, 51-94). A más tardar con las intervenciones militares de Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX, Latinoamérica se convirtió en sinónimo de la política antiimperialista de izquierda (según Tenorio-Trillo 2017, 2: “*The concept also enchanted Marxist revolutionary utopias to the extent that by the 1970s la revolución and Latinoamérica were fully synonymous*”). Eso se puede ver en autores como Eduardo Galeano con *Las venas abiertas de América Latina* (1971) o Noam Chomsky con *Latinoamérica. From Colonization to Globalization* (1999), al igual que en los movimientos de solidaridad mundial por la revolución nicaragüense o la revolución cubana con su construcción de una estética de la izquierda internacional (la arquitectura de concreto del brutalismo, por ejemplo, o las fotografías icónicas de Alberto Korda). También la literatura del llamado Boom latinoamericano reunió bajo el adjetivo ‘latinoamericano’ la revalorización ideal de lo propio y único, ejemplos tangibles ejemplos tangibles de expresiones reconocidas como propias y su difusión son el ‘realismo mágico’ o –para las artes plásticas– el ‘Mexican Renaissance’ (Exner/Rath 2015).

Desde la perspectiva americana, cada uno de los términos mencionados puede representar un tiempo, un contexto histórico-político o una geografía específicos y estos también se pueden diferenciar en los textos en *Miradas* –para la consideración más general y la orientación conceptual–, sin embargo, para nosotros es importante usar para *Miradas* un término transhistórico y transre-

konzeptuelle Ausrichtung jedoch ist es uns wichtig, für *Miradas* einen transhistorischen und transregionalen Begriff zu nutzen. Mauricio Tenorio-Trillo (2017) hat eine fundierte Analyse für Latin America vorgelegt, und plädiert (versöhnlich) für die Nutzung Lateinamerikas, eines Begriffs mit langer, wechsellagerter Geschichte parallel zur Ideengeschichte des Kontinents, denn „[t]he term ‚Latin America‘, however problematic, multi-layered and contradictory, will endure for the foreseeable future. ‚Latin America‘ is here to stay and scholars will have to find a pragmatic way to deal with it“ (Lindner 2018). In diesem Sinne nutzen auch wir und viele der *Miradas*-Autor*innen Lateinamerika, ebenso wie es in vielen akademischen Bereichen Usus ist.

Dennoch bleibt ein Unbehagen: zum einen am Rekurs auf das Lateinische als koloniales Machtinstrument, das damit bis heute die Nichtromanische Sprachen sprechenden, indigenen Kulturen zum Schweigen bringt. Koloniale Macht-hierarchien, die bis heute in vielfach gewandelter Form fortbestehen, privilegieren ‚weiße‘ Universitäten und Forschung, in denen indigenes epistemisches Wissen benachteiligt und zumeist als unwissenschaftlich deklassiert wird (währenddessen der Terminus Indoamerika wiederum das indigene Amerika als vom kolonial geprägten essentiell verschieden herausstellt).

Eine nur geografische Verortung des Interessensgebiets wie (Nord-), Zentral- und Südamerika, die Karibik oder auch ethnologische Lokalisierungen wie Mesoamerika sind der kulturwissenschaftlichen Theoretisierung nicht dienlich, da sie eben die historisch-philosophischen Konzepte hinter der ‚Idee von Amerika‘ (in Anlehnung an Mignolos „Idea of Latin America“, 2005) unberücksichtigt lassen.

Für *Miradas* gehen wir vielmehr davon aus, dass der Kultur- und Kunstraum des gesamten amerikanischen Doppelkontinents geprägt ist durch vielfältige und komplexe, häufig hierarchische Austauschbeziehungen: altamerikanische Kulturen, indigene und europäische Stile und Ikonografien, diverse politische Systeme, Kolonisierung in ihren verschiedenen Ausprägungen, stetige Auseinandersetzung mit anderen von

regional. Mauricio Tenorio-Trillo (2017) ha presentado un análisis fundamentado para América Latina, y aboga (conciliadoramente) por el uso de América Latina, un término con una larga y accidentada historia paralela a la historia de las ideas del continente, porque “t]he term ‚Latin America‘, however problematic, multi-layered and contradictory, will endure for the foreseeable future. ‚Latin America‘ is here to stay and scholars will have to find a pragmatic way to deal with it” (Lindner 2018). En este sentido, nosotros y muchos de lxs autorxs de *Miradas* usamos América Latina, tal como es habitual en muchas áreas académicas.

No obstante, persiste un sentimiento de malestar: por un lado, el recurso del adjetivo latino/a como instrumento colonial de poder, que hasta el día de hoy silencia las culturas indígenas que hablan lenguas no romances. Las jerarquías de poder colonial, que continúan existiendo en múltiples modificaciones hasta el día de hoy, privilegian las universidades e investigaciones ‘blancas’, donde el conocimiento epistémico indígena está en desventaja y, en su mayoría, se degrada como no científico (mientras que el término Indoamérica, por su parte, destaca a la América indígena como esencialmente diferente de la América marcada por el colonialismo).

Una ubicación meramente geográfica del área de interés como (Norte), Centro y Sudamérica, el Caribe o incluso etnológica como Mesoamérica no es útil a la teorización de los fenómenos culturales, ya que desatienden precisamente los conceptos histórico-filosóficos detrás de la ‘idea de América’ (en referencia a la “Idea de América Latina” de Mignolo, 2005).

En *Miradas*, asumimos más bien que el área cultural y artístico de todo el doble continente americano se caracteriza por relaciones de intercambio diversas y complejas, a menudo jerárquicas: culturas de la antigua América, estilos e iconografías indígenas y europeas, sistemas políticos diversos, colonización en sus diversas manifestaciones, constante confrontación con otras regiones marcadas por redes globales (como Asia con la Nao de China y África a través del Atlántico Negro) (Cela/Alfonso Mola 2000; Bernabeu Albert 2013; Gilroy 1993; Genge 2012; Genge/Stercken

globalen Netzwerken geprägten Regionen (wie Asien mit der Nao de China und Afrika über den Black Atlantic) (Cela/Alfonso Mola 2000; Bernabeu Albert 2013; Gilroy 1993; Genge 2012; Genge/Stercken 2014), andauernde Kolonialität (Quijano 1992/1999/2000; Mignolo 2000/2007; Moraña/Dussel/Jáuregui 2008), Exil und Migrationen sowie das stets schon Moderne (Ueckmann 2009) und verschiedene Formen von Modernismen. Exner und Rath formulieren: „*‘Lateinamerika‘ zeigt sich [...] als ein vielbezüglicher, komplexer und mehrsprachiger Verflechtungsraum, der zwar geopolitisch situiert ist, aber gleichzeitig auf globaler Ebene verschiedene kulturelle Codierungen und Machtverhältnisse miteinander in Beziehung bringt*“ (2015, 10).

Vor diesem Hintergrund bietet uns die Entscheidung den vom Spanischen und Portugiesischen inspirierten Begriff (die/las/as/the) Américas/Américas in allen Publikationssprachen zu nutzen eine gute Arbeitsgrundlage zur Aushandlung der Bilder der hybriden, kolonial und postkolonial geprägten Kulturregion. Der Begriff kann zugleich als Stolperstein fungieren, der unsere Sprach- und Denkgewohnheiten herausfordert. Wir beanspruchen keineswegs, die ideale Lösung zum Problem gefunden zu haben, möchten aber im Deutschen und Englischen den Gebrauch des semantischen Zeichens für das e in Américas vorschlagen, als vom Spanischen und Portugiesischen inspirierten Akzent, um eine südliche Perspektive zu normalisieren und ihr das Recht einzuräumen, im Begriff enthalten zu sein. Im Spanischen und Portugiesischen beinhaltet las Américas den gesamten Doppelkontinent, hier gilt es nur darauf hinzuweisen, dass das Interessensgebiet der Zeitschrift Themen im Kontext des globalen Südens betrifft: Ganz im Sinne Glória Anzaldúas (1987) lehnen wir es ab, uns geografisch, kulturell oder ähnlich essentialistisch festzulegen, sondern reklamieren schlichtweg die Freiheit je nach Situation und Kontext alle Sprachen und Terminologien zu nutzen. Mit den Américas können so neben den Kulturregionen Nord-, Mittel- und Südamerikas sowie der Karibik, auch die sogenannten ehemaligen kolonialen ‚Mutterländer‘ Spanien und Portugal mit gemeint sein, die unter der Annahme reziproker Austauschprozesse intrinsisch in das Beziehungsgeflecht eingebunden sind (Bhabha 1994; Hall 1996; Conrad/Randeria 2002), sowie vor allem alle Denk-/Bereiche da-zwischen, die keine eindeutige Lokalisierung, Pe-

2014), colonialidad que perdura (Quijano 1992/1999/2000; Mignolo 2000/2007; Moraña/Dussel/Jáuregui 2008), exilio y migraciones, así como lo siempre ya moderno (Ueckmann 2009) y diversas formas de modernismos. Exner y Rath formulieren: “*‘América Latina’ se presenta [...] como un área interdependiente multifacética, compleja y multilingüe, que aunque situada geopolíticamente, conecta al mismo tiempo diversas codificaciones culturales y relaciones de poder a nivel global*” (2015, 10).

En este contexto, la decisión de utilizar en todos los idiomas de publicación el término de inspiración castellana y portuguesa (die/las/as/the) Américas/Américas, nos ofrece una buena base de trabajo para negociar las imágenes de la región cultural híbrida, colonial y poscolonial. En alemán y en inglés el término también puede actuar como cortapisa que desafía nuestros hábitos lingüísticos y de pensamiento. No pretendemos haber encontrado la solución ideal al problema, pero proponemos para el alemán y el inglés el uso de la marca semántica en la “e” de Américas/Américas, como tilde de inspiración castellana y portuguesa, normalizando una perspectiva desde el sur y reconociéndole el derecho de estar en el término. Para el castellano y el portugués, el término las américas se refiere a todo el continente doble, solamente hay que advertir que el interés de la revista reside en las temáticas que tienen relación con el sur global: En el espíritu de Glória Anzaldúa (1987), nos negamos a definirnos geográfica, cultural o similarmente esencialista, simplemente reclamamos la libertad de utilizar todos los idiomas y terminologías dependiendo de la situación y el contexto. Además de las regiones culturales de América del Norte, Central y del Sur y el Caribe, las Américas también pueden incluir las llamadas antiguas ‘metrópolis’ coloniales España y Portugal, que están intrínsecamente integradas en la red de relaciones bajo el supuesto de procesos de intercambio recíproco (Bhabha 1994; Hall 1996; Conrad/Randeria 2002), y sobre todo todas las áreas (de pensamiento) inter-medias que no permiten ninguna localización, periodización o identificación clara (Bhabha 1994).

En este sentido usamos en todas los idiomas el acento en las Américas en relación a los es-

riodisierung oder Identifikation erlauben (Bhabha 1994).

Wir nutzen in diesem Sinne den in allen Sprachen angewandten Akzent auf den Américas an Derridas Schriften zur *différance* anknüpfend (Derrida 1972). Ebenso wie der vokalische Unterschied zwischen dem französischen Wort *différence* und dem Neologismus *différance* phonetisch keinerlei Unterschied macht, so öffnet der Vokalwechsel doch eine semantische Lücke, die ‚willkürlich‘ – frei, alte Konventionen in Frage stellend, Neues wagend – neu semantisiert werden kann. So verstehen wir den Akzent als Verweis einerseits auf unseren Anspruch innovative, kritische Blicke zu wagen, andererseits als Markierung der gesamten Américas als durch transkulturelle Austauschprozesse geprägt. Gerade das Brüchige, Unreine und Komplexe der wechselvollen Verschränkungen, die in Kunstwerken und Artefakten sichtbar werden können, ist es, auf was wir mit dem semantisch-‚willkürlichen‘ Zeichen referieren möchten. Insofern vorgeschlagene Themen in diesem – Derridaschen – Sinne solche transkulturellen Verhandlungen von Nord und Süd der Américas behandeln, möchten wir dazu anregen, una mirada atenta zu wagen, una mirada profunda, una mirada crítica.

Die Beiträge zum vorliegenden Heft sind im Zeitraum 2016-2018 entstanden und versammeln Positionen zur Behandlung von Innen- und Außenraum in Gaudís Casa Batlló in Barcelona, zu orientalisierten bildlichen Darstellungen des ‚Spanierinnen‘-Klischees im 19. Jahrhundert sowie zur Repräsentation urbaner Rituale in einem monumentalen Gemälde der Epidemie von 1727 in Mexiko – dieser Beitrag erhielt aus aktuellem Anlass im Sommer 2020 ein Nachwort. Weiterhin werden in den Katalogbeiträgen mittelalterliche portugiesische Grabmäler, eine guatemaltekische Skulptur des 18. Jahrhunderts sowie ein mexikanisches Nonnenporträt vorgestellt, und in den Rezensionen werden Forschungsliteratur im Kontext islamischer Baukunst in Spanien sowie eine Publikation zur Konstruktion nationaler Identität anhand der Darstellung von Luftfahrtpionieren in Brasilien behandelt.

Wir wünschen eine inspirierende Lektüre!

critos de Derrida (1972). De la misma manera como la diferencia vocal entre la palabra francesa *différence* y el neologismo *différance* no presente ninguna diferencia fonética, no obstante el cambio de vocal abre una laguna semántica, que de manera ‚arbitraria‘ –libre, cuestionando convenciones, atreviendo algo nuevo– puede semantizarse de forma nueva. Así mismo entendemos la acentuación como señal por un lado de nuestra pretensión de arriesgar *Miradas* nuevas, críticas y por la otra como señal de que todas las Américas están marcadas por procesos de intercambio transculturales. Justamente a lo resquebrajado, lo impuro y lo complejo de los entrelazamientos variados que pueden hacerse visibles en las obras artísticas y los artefactos queremos hacer referencia con la señal semántica ‚arbitraria‘. En tanto que las temáticas presentadas problematizan estas negociaciones transculturales del norte y sur de las Américas en este sentido –de Derrida–, queremos invitar a arriesgar una mirada atenta, una mirada profunda, una mirada crítica.

Las participaciones de la presente emisión fueron elaboradas entre 2016 y 2018 y reúnen posiciones acerca del tratamiento del espacio interior y exterior en la Casa Batlló de Gaudí en Barcelona, de las representaciones visuales orientalizantes del cliché de la ‚Española‘ así como de la representación del ritual urbano en una pintura monumental de la epidemia de 1727 en México –por las circunstancias actuales, esta aportación recibió un epílogo en verano del 2020–. Además en las entradas de catálogo se analizan túmulos medievales de Portugal, una escultura guatemalteca del siglo XVIII y un retrato de una monja mexicana, mientras en las reseñas se presentan publicaciones en el contexto de la arquitectura islámica en España y un libro acerca de la construcción de la identidad nacional en base a la representación de pioneros aéreos en Brasil.

¡Que disfruten la lectura!

Oaxaca/Heidelberg, octubre/Oktobre 2020

Francisca Joff & M. Jesterlich

Literatur / Bibliografía:

- Anzaldúa, Glória. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- Bernabeu Albert, Salvador. *La Nao de China, 1565-1815. Navegación, comercio, e intercambios culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 1994.
- Cela, Ana and Marina Alfonso Mola, eds. *El Galeón de Manila*. Exhibition catalogue Hospital de los Venerables, Sevilla. Madrid: Aldeasa, 2000.
- Chomsky, Noam (in conversation with Heinz Dieterich). *Latin America. From Colonization to Globalization*. Melbourne: Ocean Press, 1999.
- Conrad, Sebastian and Shalini Randeria. "Einleitung: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt". In *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, ed. by Sebastian Conrad and Shalini Randeria, 9-49. Frankfurt a. M./New York: Campus-Verlag, 2002.
- Derrida, Jacques. "Die Différance". In *Randgänge der Philosophie*, ed. by Peter Engelmann, 29-52. Wien: Passagen [1972. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit], 1988.
- Exner, Isabel and Gudrun Rath. "Einleitung. Kulturtheorien der Amerikas. Nachträgliche Sichtbarkeiten und zukünftige Intersektionen". In *Lateinamerikanische Kulturtheorien*, ed. by Isabel Exner and Gudrun Rath, 9-22. Konstanz: Konstanz University Press, 2015.
- Fontana, Bernard. *A Gift of Angels. The Art of Mission San Xavier del Bac*. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2010.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1971 [dt. 1972. *Die offenen Adern Lateinamerikas. Die Geschichte eines Kontinents*].
- Genge, Gabriele. *Black Atlantic: Andere Geographien der Moderne*. Düsseldorf: dup, Düsseldorf University Press, 2012.
- Genge, Gabriele and Angela Stercken, eds. *Art History and Fetishism and Fetishism Abroad: Global Shiftings in Media and Methods*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1993.
- Hall, Stuart. "The West and the Rest – Discourse and Power". In *Modernity. An Introduction to Modern Societies*, ed. by Stuart Hall, David Held, Don Hubert and Kenneth Thompson, 184-228. Malden, MA: Blackwell, 1996.
- Lange, Yvonne. *Mission San Xavier del Bac: A Guide to its Iconography*. Tucson: University of Arizona Press, 2004.
- Lindner, Thomas. "Rezension zu: Tenorio-Trillo, Mauricio: Latin America. The Allure and Power of an Idea. Chicago 2017". *H-Soz-Kult*, Accessed 08.05.2018, <https://www.hsozkult.de/publication-review/id/reb-26444>.
- Mignolo, Walter. "Delinking: the rhetoric of modernity, the logic of coloniality, and the grammar of de-coloniality". *Cultural Studies* 21, no. 2 (2007): 449-514.

- Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*. Princeton, NJ u.a.: Princeton University Press, 2000.
- Mignolo, Walter. *The Idea of Latin America*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2005.
- Moraña, Mabel, Enrique Dussel and Carlos A. Jáuregui. “Coloniality and its Replicants”. In *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*, ed. by Mabel Moraña, Enrique Dussel and Carlos A. Jáuregui, 1-20. Durham/London: Duke University Press, 2008.
- Tenorio-Trillo, Mauricio. *Latin America. Allure and Power of an Idea*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2007.
- Ueckmann, Natascha. “Hybriditätskonzepte und Modernekritik in Lateinamerika”. In *Dazwischen. Reisen – Metropolen – Avantgarden. Festschrift für Wolfgang Asholt*, ed. by Wolfgang Klein, Walter Fähnders and Andrea Grewe, 507-529. Bielefeld: Aisthesis, 2009.
- Quijano, Anibal. “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America”. *Nepantla: Views from the South* 1, no. 3 (2000): 533-580.
- Quijano, Anibal. “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”. In *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, ed. by Santiago Castro-Gómez, O. Guardiola-Rivera, C. Millán, 99-109. Bogotá: Colecciones Pensar/Pontificia Universidad Javeriana, 1999.
- Quijano, Anibal. “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad”. *Perú Indígena* 13, no. 29 (1992): 11-20.

Die Synthese von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ am Beispiel von Antoni Gaudís Mietshaus Casa Batlló

Miriam Minak

Abstract: Die von Antoni Gaudí Anfang des 20. Jahrhunderts umgestaltete ‚Casa Batlló‘ ist ein Paradebeispiel der Baukunst der katalanischen Renaixença. In dem ausdrucksvollen Wohnhaus versucht sich Gaudí in der Verschmelzung zweier Wirkungsfelder – der architektonische Innenraum soll nach außen dringen und vice versa. Er stellt sich der Herausforderung, eine Synthese zwischen ‚gemachter‘ Architektur und ‚natürlicher‘ Umgebung entstehen zu lassen. Besonderer Fokus wird in der vorliegenden Arbeit einerseits auf die Betrachtung der Beletage gelegt, in der eine Verflechtung von Architektur und Urbanität angestrebt wird, andererseits wird auf den Lichtschacht geblickt, der versucht, den Bau mit den natürlichen Elementen seines Lebensraumes zu verknüpfen.

Schlagworte: Renaixença, organische Architektur, Gaudí, Casa Batlló, Barcelona

*„[Die organische Architektur] bringt eine Freiheit im Entwurf zu Erblühen,
die Architekten bisher nie gekannt haben,
die sie aber nun in ihren Entwürfen als wahre Befreiung des Lebens
und des Lichtes innerhalb des Hauses anwenden können;
eine neue strukturelle Integrität; das Außen kommt nach Innen;
und der Raum in dem wir leben projiziert sich nach außen.“*

Frank Lloyd Wright (1963, 251)

*In Spanien haben Wohnungen häufig eine sehr geschlossene, flache Fassade. Vorn sorgt oft ein „Erker – meistens auf der Hauptwohnetage im ersten Stock – für eine gewisse Belebung des Bildes“ (Bak 2003, 91). Schon diese kurze Beschreibung der ästhetischen Wirkung gängiger spanischer Wohnanlagen zeigt, welchen außergewöhnlichen Stellenwert Antoni Gaudís architektonisches Oeuvre einnimmt. Der vorliegende Beitrag wird sich mit Gaudís Mietshaus *Casa Batlló* beschäftigen und anhand dieses Beispiels versuchen zu zeigen, wie Gaudí mit der herkömmlichen urbanen Wohnbaukunst bricht und wie bei ihm aus einer lediglich „gewissen Belebung des Bildes“ ein phänomenales Wechselspiel zwischen Außenraum und Innenraum entsteht, ja, wie er sein Bauwerk der urbanen und natürlichen Umgebung anpasst und sich dieser öffnet. Das Urbane, gekennzeichnet in *Straße, Bewegung, Leben* und das Natürliche, ausgedrückt vor allem in *Licht und Luft*, dringen in seine Architektur ein, ebenso wie sich sein Mietshaus Platz in seiner Umwelt schafft und mit dieser zu verschmelzen scheint. Im Folgenden wird also dargestellt, mit welchen Mitteln es Gaudí gelingt aus dem ‚Außen‘ ein ‚Innen‘ und aus dem ‚Innen‘ ein ‚Außen‘ zu machen. Besonderer Fokus wird hierbei einerseits auf der Gestaltung der Beletage mit ihrer Fenster- und Erkerfront liegen, die als die*

Verflechtung von Architektur und urbanem Leben interpretiert werden kann, andererseits wird sich die Arbeit mit dem Lichtschacht der *Casa Batlló* beschäftigen, der den Bau mit seiner natürlichen Umgebung verknüpft.

Weniger wird auf die Inneneinrichtung eingegangen, auch wenn die *Casa Batlló* in der zeitgenössischen und (architektur-) historischen Betrachtung immer wieder als Paradebeispiel für organisch-dekorative Innenarchitektur dargestellt worden ist. Vielmehr wird die Fassadengestaltung betrachtet und die *Casa Batlló* in ihr geographisches und historisches Umfeld der gesamt-kulturellen und gesellschaftlichen katalanischen Aufbruchsbewegung des *Modernisme* mit seinen Unabhängigkeitsbestrebungen verortet, um die Besonderheiten, die aus diesem Kontext einhergehen, zu beleuchten. In welchem Umfeld baut Gaudí das historische Wohngebäude um? In welchem Maße reagiert und interagiert die *Casa Batlló* auf und mit der Stadt? Welchen Eindruck von Innen und Außen ermöglicht Gaudí seinen Bewohnern und wie verknüpft er beide Standpunkte?

Auch wenn Architekten wie Frank Lloyd Wright oder Mies van der Rohe ihre Gebäude noch stärker in die Umwelt integrieren – wie im Fall des *Falling Water*-Hauses von 1935-37 – beziehungsweise den Bau von der Umwelt durchdringen lassen – wie im *Deutschen Pavillon für die Weltausstellung 1929* – wird die vorliegende Arbeit zeigen, welche Synthese von ‚Außen‘ und ‚Innen‘ sich auch bei der *Casa Batlló* zuträgt und mit welchen technischen und ästhetischen Mitteln Gaudí die Grenze zwischen beiden *Räumen* aufhebt.

Barcelona um 1900 – Bauen während der Renaixença

Die katalanische Hauptstadt ist um die Jahrhundertwende ein idealer Nährboden, um kreativen Ideen freien Lauf zu lassen und diese in die Realität umzusetzen. Das „*Manchester Spaniens*“ (Hofer 2010, 57) ist schon Mitte des 19. Jahrhunderts eine enorme wirtschaftliche Kraft und „*erwirtschaftet 1856 mit 32 Prozent knapp ein Drittel des gesamtspanischen Steueraufkommens*“ (Hofer 2010, 57). In diesem ökonomisch florierenden Umfeld wächst eine Gruppe neureicher Auftraggeber heran, die auch Gaudí und dessen Projekte unterstützen werden. Vom *Modernisme* bestimmt, wird Barcelona von einer Tendenz geleitet, die die moderne Industriearchitektur des beginnenden 19. Jahrhunderts ablehnt und vielmehr einen nationalen, katalanischen (Bau)stil fordert, der sich hin zur Natürlichkeit und zur organischen Form wendet, und eine Vielzahl von Verweisen auf die katalanische Identität in die Gebäude integriert. Im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzieht Barcelona einen gewaltigen städtebaulichen und kulturellen Wandel, der die Stadtgeschichte stark prägt. War es bis 1856 untersagt, außerhalb der historischen Stadtmauern zu bauen, erhält die Stadt 1859 endlich die Erlaubnis der Zentralregierung aus Madrid, die Stadtmauer abzureißen. Dies hat zur Folge, dass die bis dato dicht gedrängte und seuchengefährdete Innenstadt – die Bevölkerungsdichte beträgt zu der Zeit 859 Einwohner pro Hektar (Herfert 1992) – Luft gewinnt und sich ausbreiten kann. Der Realisierung des Plan Cerdà steht nun nichts mehr im Wege: Der Stadtplaner Ildefonso Cerdà legt in seinem *Plano de los Alrededores de la Ciudad de Barcelona y Proyecto de su Reforma y Ensanche* fest, die Stadt um ein neues Viertel – das Eixample – zu erweitern. Dafür sollen neue, geometrisch exakt berechnete angelegte Straßen entstehen, die in quadratische Blöcke – bekannt als die apfelförmigen *manzanas* – aufgeteilt werden.

Vier große Alleen würden das Eixample durchkreuzen und strukturieren. Schon anhand der Straßenbezeichnung lässt sich deren Anordnung und Dominanz innerhalb der neu gestalteten Stadt ablesen: Gran Via, Avinguda Diagonal, Avinguda Meridiana und Avinguda Paralel. Cerdàs ursprüngliche Vision hat allerdings einen sehr viel sozialreformerischen Charakter als ihn die tatsächliche Umsetzung vorweist: Seine Pläne sehen vor, allen in den *manzanas* ansässigen Bewohnern die gleiche Licht- und Luftqualität sowie Infrastruktur zu bieten und eine nur mäßige Bebauung mit reichlich Grünflächen vorzunehmen, er möchte eine „*antihierarchische und öffentliche Stadt [...] schaffen, die eine gleichmäßige Wohnqualität gewährleistet [...]*“ (Herfert 1992, 13). Trotz Missstimmungen



Abb. 1. Paula Carrasco. Barcelona, Passeig de Gràcia, um 1890.
Aus: Wikimedia Commons. "Paseodegracia".

Gràcia „the highest prices in the extension area and [it] was the first to be developed“ (Jacobs/Macdonald/Rofé 2002, 83). Hier am neuen Prachtboulevard, wo sich die Oberschicht Barcelonas zum Flanieren und Einkaufen trifft, wird Gaudí einige Jahre später das „langweiligste Wohnhaus in ganz Barcelona“ (Gill 2004, 182) in ein urbanes Märchenschloss transformieren.

mit lokalen Politikern wird Cerdàs Konzeption ausgeführt, Grundstücksspekulationen haben allerdings zur Folge, dass die ursprüngliche Idee Cerdàs nie realisiert und die Stadtbebauung im neuen Viertel viel dichter angesetzt wird. Die geplanten Grünflächen innerhalb der Wohnblöcke werden gar nicht erst umgesetzt (Hennrich 1992, 116). Anstatt eines sozialistisch geprägten Viertels, entwickeln sich Teile des Eixample in bürgerlich-neureiche Abschnitte. So geschieht es auch am Passeig de Gràcia (Abb. 1). Dieser Boulevard verbindet das historische Barri Gotic am neu entstandenen Plaça Catalunya mit der neun Blöcke in nördlicher Richtung liegenden Vorstadt Gràcia. Kaum gebaut, herrschen am Passeig de

Die Casa Batlló. Ein urbanes Märchenschloss für einen Industriellen

Im Zuge der Stadterweiterung Barcelonas entsteht um die Plaça Catalunya ein neues, repräsentatives Zentrum. Direkt auf dem Boulevard Passeig de Gràcia besitzt der Baumwollindustrielle Josep Batlló i Casanovas ein Wohnhaus, das von geometrischen Formen durchzogen, klar und nüchtern gestaltet ist (Abb. 2). Es ist ein konventionelles Wohnhaus, das aus einem Erdgeschoss und vier weiteren, darüber liegenden Geschossen besteht, deren Grundrisse sich von Etage zu Etage wiederholen und keine Auffälligkeiten oder Änderungen zeigen. Es ist anzunehmen, dass sich Batlló ein wirkungsvolleres, imposanteres Gebäude wünscht – schließlich befinden sich am hiesigen Häuserblock, an der sogenannten *manzana de la discòrdia*, um die Jahrhundertwende Bauten prominenter katalanischer Architekten, unter ihnen Lluís Domenèch i Montaner und Josep Puig i Cadafalch, die im Übrigen alle in großer professioneller Rivalität stehen, worauf die Bezeichnung des Häuserblocks verweist – und er beauftragt im Jahr 1900 Antoni Gaudí und den Bauunternehmer Josep Bayó i Font, den Umbau des Hauses vorzunehmen. „In seiner Nachbarschaft waren ungleich modernere Häuser entstanden. Batlló wollte diese Häuser an Modernität noch übertreffen“ (Zerbst 1987, 164). Gaudí hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt bereits einen Namen gemacht und seinen Bekanntheitsgrad vor allem dem Bau der Güell-Pavillons und der Erschaffung des Parc Güells zu verdanken. Vergleicht man die gängigen Grundrisse und Aufteilungen der Wohnhäuser, wie sie im Zuge des Planes Cerdà realisiert werden sollten mit dem Grundriss der von Gaudí umgebauten *Casa Batlló*, sind die Gemeinsamkeiten offensichtlich: Beide Bauten sollten im Erdgeschoss den Zugang zu den Wohnungen besitzen und Raum für Ladengalerien bieten. In der Beletage ist die Wohnung des Hausbesitzers angelegt, die durch große Erker „in ausreichend Abstand zum Straßengeschehen“ (Welfing 2003, 143) mit



Abb. 2. Barcelona, Passeig de Gràcia, vor 1905. Rechts: Blick auf den Vorgängerbau der von Gaudí umgebauten Casa Batlló. De: Wikimedia Commons. "07-fachada-batllo-antes-1905".

dem urbanen Leben verbunden sein sollte. Ein Lichtschacht führt zu allen Wohnungen, welche außerdem von einem zentralen Lüftungsschacht belüftet werden sollen. Bei der Betrachtung von Gaudís Grundriss (Abb. 3) und dem Grundriss einer Standard-Wohnetage (Abb. 4) wird ersichtlich, wie die *Planta Noble* nun aufgebaut ist: Gaudí hat den Bau beinahe komplett geöffnet, indem er den ursprünglichen und viel enger angelegten Grundriss sprengt. Eine Treppe führt in die Wohnung, deren geräumige Zimmer an der Straßen- und Hinterhofseite liegen. Ringsherum um den Lichthof sind lange und schmale Flure angebracht, die Zugang zu den restlichen Zimmern verschaffen. Albert Welfing betont die Flexibilität hinsichtlich Raum- und Lichtnutzung, die diese Anordnung bietet. So können die Wohn- und Esszimmer je nach Jahreszeit dahin verlagert werden, wo der günstigste Lichteinfall zu verzeichnen ist (Welfing 2003, 143). Schon hier zeigt sich die architektonische Bedeutsamkeit, nämlich das Bestreben, den Bau mit seiner natürlichen Umgebung zu verbinden und ihn aufgrund seiner Beschaffenheit der Umwelt anzupassen. Zwischen dem ‚Draußen‘ und dem ‚Drinnein‘ besteht eine Abhängigkeit, kann der Innenraum doch nur in Verbindung mit dem Viertel, der Straße, dem Leben und dem Licht vervollständigt werden.

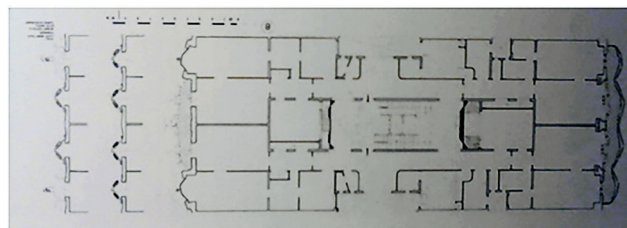
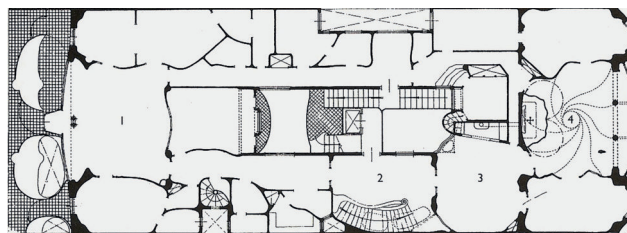


Abb. 3. (oben) Barcelona, Casa Batlló, Grundriss der Beletage, 1904-06. Aus: Zerbst 1987, Abb. S. 170.

Abb. 4. (unten) Grundriss einer Standard-Mietwohnung in Barcelona, 1. Etage, um 1900. Aus: Welfing 2003, Abb. S. 144.

Baubeschreibung

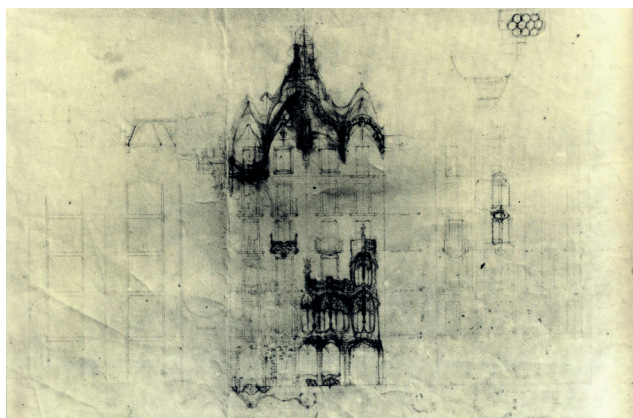


Abb. 5. Barcelona, Casa Batlló, Originalskizze der Fassade von Antoni Gaudí, 1904-06. Aus: Zerbst 1987, Abb. S. 164.

Im Folgenden wird die neugestaltete *Casa Batlló* am Passeig de Gràcia Nr. 43, die in den Jahren 1905 bis 1907 nach Plänen von Antoni Gaudí umgebaut wurde, zunächst kurz beschrieben, bevor die Eigenschaften als Erfahrungsort der Korrelation des Außen- und Innenraums am Beispiel der Beletage und des Lichthofes genauer herausgearbeitet werden.

Ursprünglich wollte Josep Batlló den Vorgängerbau von 1875 ganz demontieren, beantragt er 1901 doch bei der Stadtverwaltung den kompletten Abriss des Gebäudes. Gaudí allerdings stellt sich der Herausforderung, das bestehende Wohnhaus umzubauen und ihm eine völlig neue Struktur und ein neues ästhetisches Gesicht zu geben. Die Originalskizze (Abb. 5) Gaudís deutet bereits die neue Gestaltung der *Casa Batlló* an und sollte Recht behalten: Die introvertierte Nüchternheit wird zur biomorphen Expression. Anstatt nur die Fassade des schon bestehenden Hauses zu erneuern, versetzt Gaudí auch die Zwischenwände der Etagenwohnungen und vergrößert den Lichthof. Zweifellos ist die Neugestaltung der Außenfassade zur Straße, aber auch zum Innenhof hin, die auf den ersten Blick auffälligste und in ihrer fantastischen Ausarbeitung beeindruckendste Modifizierung am Gebäude. Gaudí setzt einen klaren Schnitt zwischen dem Erdgeschoss und der Beletage und den darüber liegenden vier Geschossen mit dem abschließenden Dachgeschoss. Dem Erdgeschoss werden dicke

Säulen aus Montjuïc-Stein hinzugefügt, die den Eingangsbereich nicht nur optisch vergrößern und ihm die Charakteristik eines pompösen Portals verleihen (Abb. 6), sondern gleichzeitig auch auf den ‚Hausberg‘ Barcelonas verweisen, von dem sie stammen. Diese Säulenformen ziehen sich bis in die Beletage, wo sie – in Form von menschlichen oder tierischen Knochengliedern – die behauene, wellige Sandsteinfassade tragen. Dahinter liegt die gläserne Erkerfront, die das Hauptgeschoss optisch prägt. Das eiserne Fenstergerüst der farbigen Glasfront ist ebenso gewellt wie die Steinfassade und weist bereits auf den oberen Abschluss des Hauses hin, wo sich das sogenannte Drachendach befindet, welches ebenfalls in der Form einer abgeflachten Sinuskurve gestaltet ist. Maria Antonietta Crippa betont an dieser Stelle, dass es für die „*ondulierende Gestalt [...] keinerlei Planzeichnungen gab*“ (Crippa 2001, 55), sondern dass Gaudí die Maurer und Bauarbeiter vor Ort direkt instruierte, wie die Fassadengestaltung auszusehen hatte.

Der wuchtige Charakter des Erdgeschosses verliert sich nach oben. So besteht das Erdgeschoss aus fünf, die zweite bis fünfte Etage nur noch aus vier Achsen. Sind in der Beletage noch zwei schwere und fünf schmale Sandsteinsäulen angebracht, befinden sich im zweiten Obergeschoss am linken und rechten äußeren Fenster nur noch jeweils eine schmale Säule. Diese Öffnungen, gestützt durch die ‚Knochensäulen‘, tragen dazu bei, dass die Einwohner Barcelonas die *Casa Batlló* als „*casa de los bostezos*“ (Haus des Gähnens) bezeichnen, wirken die perforierten Fassadenfragmente doch wie offen stehende Münder (Abb. 7). In den darüber liegenden Geschossen verschwindet die Säulenstruktur gänzlich und wird von einer vierachsigen Fensterfront mit je einem dazugehörigen Balkon durchzogen. Im letzten Obergeschoss sind dann nur noch zwei Balkone an den beiden äußeren Fenstern angebracht. Geschickt bewirkt Gaudí bei der Anbringung der Balkonbrüstungen einen leichten und schwebenden Eindruck, schließlich sind sie nicht an den Balkonplatten sondern nur in der Fassadenmauer montiert. So erhaben die *Casa Batlló* im unteren Drittel wirkt, so pittoresk gibt sie sich, je höher man blickt. Die Fassade ist ab der zweiten Etage mit bunten Steinzeugkreisen und Glasscherben geschmückt und der Vergleich zu der seit den 1890er-Jahren entstandenen Serie *Les Nymphéas* von Claude Monet ist evident (Abb. 8).

Die Obergeschosse schließen mit dem Dachspeicher ab, der wiederum aus zwei Geschossen besteht. Das untere Geschoss ist mit einem kleinen Balkon versehen, der an eine Artischocke erinnert und von einem vierarmigen Kreuz bekrönt wird. Ganz oben im Dachspeicher befindet sich die Zisterne. Die Gestaltung des Daches und der verzierten, geschwungenen Schornsteine muss dem Fassadenschmuck in keiner Weise nachstehen, erinnert das Dach doch an einen schimmernden Drachentücken, dessen Schuppen aus glasierten Kacheln bestehen und welcher auf Sant Jordi, den Schutzpatron der Katalanen anspielt (Abb. 9).

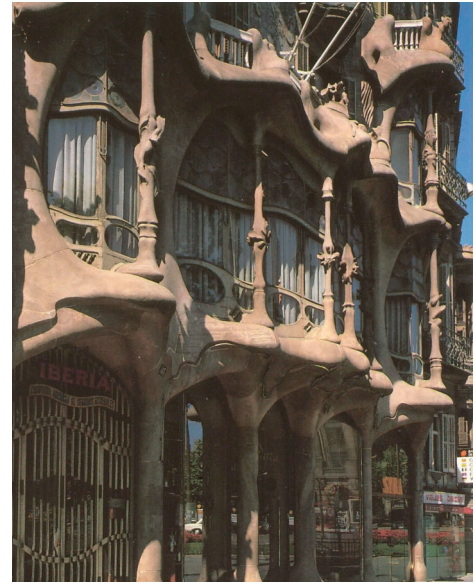


Abb. 6. Barcelona, Casa Batlló, Ladenetage, Erdgeschoss, 1904-06. Aus: Zerbst 1987, Abb. S. 166.



Abb. 7. Barcelona, Casa Batlló, Fassade, 1904-06. Foto: Miriam Minak, Oktober 2014.

Die Perspektive des Flaneurs



Abb. 8. Claude Monet, *Les Nymphéas*, 1916-23, Kunsthaus Zürich. Aus: Gordon, Robert und Forge, Andrew. Monet. Köln: DuMont, 1985, Abb. S. 249-250.

Obwohl selbst die standardisierten Wohngebäude des *Modernisme* das Ziel haben, die Bewohner mit ausreichend Licht und Luft zu versorgen, schafft es Gaudí die vorherrschenden Mängel in diesen Häusern auf kreative und technisch verfeinerte Weise aufzuheben.

Auch im Vorgängerbau befindet sich die Wohnung des Hausbesitzers schon im Hauptgeschoss, von wo es ein Erker ermöglicht, das Leben auf der Straße zu beobachten. Wie oben zitiert, geschieht dieses Beobachten „in ausreichend Abstand vom Straßengeschehen“ (Welfing 2003, 143) und das Beobachten bleibt somit ein unilateraler, distanzierter Vorgang. Das Treiben auf der Straße hat keinen Einfluss auf das Leben in der Wohnung und genauso wenig erlaubt sich die Architektur, auf die Straße zuzugehen. Das Gebäude bleibt beinahe unsichtbar und bloß funktionales Mauerwerk. Gaudís Modifizierung allerdings bewirkt das Gegenteil von dieser vorherigen stillen Unaufdringlichkeit. Um die Distanz aufzubrechen, wagt Gaudí einen tatsächlichen Schritt, in dem er die neu angelegten, mächtigen Säulen des Erdgeschosses 60 Zentimeter nach außen, direkt auf den Bürgersteig verlegt. Er provoziert dadurch den Missmut der städtischen Baubehörde, muss letztendlich aber keine nachträgliche Versetzung der Säulen vornehmen. Ebenso ignoriert Gaudí die der Baubehörde bekannten Pläne, indem er ein Zwischenstockwerk und zwei zusätzliche Räume anlegt, die zuvor nicht bewilligt worden waren (Zerbst 1987, 166). Durch das Hinaustreten der *Casa Batlló* auf die Straße bewirkt Gaudí, dass „der Passant [...] buchstäblich über das Haus [stolpert]“ (Zerbst 1987, 165). Das Gebäude fällt auf, es lenkt alle Aufmerksamkeit auf sich. Bezugnehmend auf diese Sichtbarmachung wird an dieser Stelle ein kurzer Exkurs auf das ‚Sehen‘ und ‚Zeigen‘ in der Großstadt um 1900 eingeschlagen und Walter Benjamins *Passagen-Werk* betrachtet:

Nimmt der Flaneur im Paris des Jahres 1839 noch das Tempo eines Reptils an – „Paris [über] kam eine Schildkrötenmode“ (Benjamin 1982, 162) – und lässt sich vom Stadtgeschehen treiben, fordert der Flaneur Jahre später ein Ereignis, für das es sich lohnt, auf die Straße zu gehen: „Die eigentümlichsten Bauaufgaben des neunzehnten Jahrhunderts: Bahnhöfe, Ausstellungshallen, Warenhäuser [...]. Von diesen Konstruktionen [...] fühlt sich der Flaneur angezogen. In ihnen ist das Auftreten großer Massen auf dem Schauplatz der Geschichte schon vorgesehen“ (Benjamin 1982, 569).

Es sind die Massen und die visuellen Erlebnisse, die den Flaneur anlocken, der im Laufe der Jahre immer mehr durch die Straßen hetzt, als sich in ihnen zu verlieren. 1929 schreibt Benjamin über „das unabsehbare Schauspiel der Flanerie, das wir endgültig abgesetzt glaubten“ (Benjamin 1972, 194) und vermittelt, welchen Stellenwert das Flanieren in der Zwischenzeit verloren hatte. Die Großstädte, die um die Jahrhundertwende alle einen wirtschaftlichen Aufschwung gespürt haben – dazu gehört neben Paris, London und Berlin gewiss auch Barcelona – sind nicht mehr nur Orte zum Schlendern und Spazieren, sondern mittlerweile Stätten, an denen gearbeitet und produziert wird. Hierin hat der Flaneur, dessen Tätig-



Abb. 9. Barcelona, *Casa Batlló*, Dach und Schornsteine, 1904-06. Foto: Miriam Minak, Oktober 2014.

keit nicht nur das Flanieren, sondern dabei auch das detektivische Beobachten, ja ‚Gaffen‘ (Neumeyer 1999, 78-81) ist, keinen Platz mehr: „*In der Figur des Flaneurs hat die des Detektivs sich präformiert*“ (Benjamin 1982, 554) und der Detektiv benötigt bekanntermaßen Zeit und Ruhe um seine Gedanken schweifen zu lassen und somit auf des Rätsels Lösung zu kommen. In einer industrialisierten und hektischen Umgebung ist dies kaum möglich. Auch wenn – oder gerade weil – der Passeig de Gràcia „*um die Jahrhundertwende zu Barcelonas Flanierstraße par excellence*“ (Sievers 1992, 15) wurde, ist sich Gaudí bewusst, dass es jetzt mehr bedarf, einem an der Straße liegenden Mehrfamilienhaus Aufmerksamkeit zu schenken, als es dreißig Jahre zuvor der Fall war. „*Sonntags prominente man lässt elegant auf den breiten Trottoirs und schaute sich die Auslagen an*“ (Sievers 1992, 15); das Großbürgertum möchte kommerziell, aber auch visuell unterhalten werden.

Die Beletage – Theatralität und Interaktion

Stolpert der Passant nun also gewissermaßen über die versetzte *Casa Batlló*, gleitet sein Blick nach oben und nicht nur mächtige Säulen sondern auch filigranes Glaswerk und farbige Steinzeugkreise verzaubern ihn. Gaudí inszeniert die Architektur regelrecht – ausgedrückt in all den divergierenden Materialien und Bauelementen. Der Fußgänger, der stehen bleibt und, wenn auch nur kurz, mit seinen Blicken und Beobachtungen in das Haus eindringt, tritt in aktiven Kontakt mit der *Casa*. Beim Versuch festzuhalten, wie es Gaudí gelingt, den Blick des Passanten auf die *Casa* zu lenken, stößt man unwillkürlich auf eine bemerkenswerte Beobachtung: Nicht die neuen oder ungewöhnlichen Elemente des Baus sind es, die erstaunen, vielmehr ist es das immer Dagewesene, das Natürliche, ja, das Menschliche in der Gestaltung der *Casa*. Der Stadtbewohner im frühen 20. Jahrhundert in Europa ist eine andere Architektur gewohnt, nämlich eine Architektur, die sich bewusst von der Natur abgrenzt, die klar strukturiert ist und sich historisierend und klassizistisch gibt. Mit diesem architektonischen Kanon bricht die Architektur des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf drastische Weise – abgesehen von den schon vor der Jahrhundertwende deutlichen, aber nur singulären Tendenzen zur organischen (Innen)architektur, etwa bei Horatio Greenough, der 1843 schreibt, dass die Schönheit der „*skeletons and skins of animals*“ doch unbedingt in die Architektur übernommen werden solle (zit. in: Krufft 2004, 400). Die umgebaute *Casa Batlló* verdeutlicht dies anschaulich, vergleicht man sie mit ihrem Vorgängerbau. Dort, wo es zuvor eine deutliche Grenze zwischen Bürgersteig, dem Ort der Passanten, und der Parterre-Hausfassade gab, öffnet Gaudí den Raum nun und verwischt die zuvor klar definierte Schwelle. Die mächtigen Säulen in der Ladenzeile wirken wie Baumstämme, die ganz natürlich aus dem Asphalt herauswachsen und sich in die Hausfassade integrieren. Gaudí realisiert hier die Ideen des organischen Bauens, wie es Frank Lloyd Wright beschreibt: „*In der organischen Architektur ist es völlig unmöglich, das Gebäude als eine Sache zu betrachten, die Einrichtung als eine andere und Standort und Umgebung als wieder eine andere. Der Geist in dem diese Bauten konzipiert sind, sieht all dies als gemeinsames Ding.*“ (Wright 1963, 105)

In seiner Autobiografie verdeutlicht Wright nochmals das Prinzip der Integration der organischen Architektur in die Umgebung: „*No house should ever be ‚on‘ a hill or ‚on‘ anything. It should be ‚of‘ the hill. Belonging to it. Hill and house should live together each the happier for the other*“ (Wright 2005, 168). Die Säulen, die die Parterre-Ebene in der *Casa Batlló* markieren, sind demnach also auch nicht auf dem Trottoir gebaut, sondern wachsen aus ihm heraus. Diese Synthese von Architektur und Umgebung setzt sich weiter bis in die *Planta Noble* des Hauses fort.

Der große und auffällig gestaltete Erker, der die „*Weiterführung des Raumes über die Fassadenfläche hinaus dar[stellt]*“ (Welfing 2003, 145), nimmt die komplette Fassadengestaltung des ersten Obergeschosses ein und kann als Verbindungsbrücke zwischen Außen und Innen gelesen werden. Der Passant befindet sich zwar weder auf derselben Augenhöhe mit der Beletage noch kann er das Geschehen in ihr aufgrund der Spiegelung und der farbigen Glasmalereien bis ins Detail betrachten. Und

doch wird ihm – zumindest von der gegenüberliegenden Straßenseite – so viel Einblick gewährt, dass er grobe Raumstrukturen erkennen kann (Abb. 10). Gaudí schirmt das Innenleben nicht vollständig ab, gibt es aber auch nicht komplett preis. Wolfgang Büchel sieht in dieser Hierarchie zwischen Innen und Außen einen Bruch in der Verschmelzung beider Räume (Büchel 2001, 58):



Abb. 10. Barcelona, Casa Batlló, Detail, verglaste Erkerfront mit Schiebefenstern, 1904-06. Foto: Miriam Minak, Oktober 2014.

[...] Ist die Erlebbarkeit innen größer denn außen, [...] kommt es dann zu Transparenz. [...] Der noch stattfindende Raumfluß ist ein aufs Visuelle begrenzter. Dennoch, Raumerleben geht über jedes nur Augenscheinliche weit hinaus, letztlich übersehen lässt sich kein transparentes, tektonisches Element, es trennt, auch wenn kein klassisches Fenster Außen und Innen so nahe aneinander heranläßt wie eine Wand aus Glas, trennt am augenfälligsten durch die Reflexionen, die fast permanent den Blick hinein beschränken oder den sichtbaren Innenraum verschleiern.

Die Gleichzeitigkeit von Innen- und Außenraum wird also erst durch die Schiebefunktion der Fenster spürbar. Werden diese von den Bewohnern komplett geöffnet, besteht keine Grenze mehr zwischen beiden Räumen, die Spiegelung wird aufgehoben und gleichzeitig verstärkt sich die theatrale Inszenierung des Gebäudes, wirkt das Hauptgeschoss jetzt doch wie eine Bühne. Die wellige Glasfläche erscheint als hochgezogener Bühnenvorhang, der erlaubt, dass sich die Beletage dem Zuschauer demonstrativ präsentieren kann. Die *Casa Batlló* will gesehen werden.

Gegenteilig hierzu haben die Bewohner des Hauptgeschosses immer uneingeschränkten visuellen Zugriff auf die Vorgänge auf der Straße. Die große Fensterfront und die Nähe zum Trottoir erlauben es, dass man von der Beletage aus zum Beobachter des urbanen Lebens wird. Anne-Catrin Schultz betont, dass Fenster diejenigen Elemente sind, „die gleichzeitig innen und außen spürbar werden lassen“ (Schultz 1999, 92), und mehr noch, „die das Außen und Innen verschwimmen lassen“ (Schultz 1999, 92). Fällt Licht durch die bunten Fenster in den Salon, entstehen Farben-, Licht- und Schattenspiele. Das natürliche Licht tanzt buchstäblich im Raum. Steht man nun im zentralen Salon der ehemaligen Wohnung der Familie Batlló und schaut zur Straße hinaus, durchschreitet der Blick aus dem Wohnzimmer drei Ebenen, die die ästhetische und architektonische Kontinuität zwischen Gebäude und Straße – und damit auch zwischen Innen- und Außenraum – markieren. Die Säulen, die sich im Rauminnen vor dem Erker befinden, wiederholen sich in ihrer Form in den Knochensäulen auf der Außenseite des Erkers und werden wiederum von den an der



Abb. 11. Barcelona, Casa Batlló, Innenaufnahme des großen Salons, 1904-06. Foto: Miriam Minak, Oktober 2014.

Straßen liegenden Bäumen repetiert. Diese Wiederholung wirkt beinahe wie eine Spiegelung der Säulenform und der sich im Inneren des Gebäudes befindende Beobachter wird von Gaudí überrascht, weiß er auf den ersten Blick nicht genau, welche vertikale Stütze sich nun außen oder innen befindet (Abb. 11). Die organische Formgebung der Steinkolumnen unterstützt diese Verwirrung noch, indem sie die natürliche und unebene Struktur eines Knochens oder eines Baumstammes kopiert. Gewiss ist auch die Materialität der Deckenverkleidung und der Innensäulen ausschlaggebend, die ebenso wie die Außenfassade aus Montjuïc-Stein besteht und auf die äußere Umgebung Barcelonas verweist. Der Stein und das Eichenholz, die das Interieur bekleiden, sind auch in der Natur Kataloniens aufzufinden und verbinden die Architektur mit ihrer Umgebung. Beständen die Säulen aus schwerem Marmor und wäre die Formsprache der Innenarchitektur geradlinig, gäbe es keine Verschränkung und keine Synthese von außen und innen, von Artefakt und Natur. Maria Antonietta Crippa verweist auf Gaudís Faszination für Esoterik, wenn sie von einer „kosmischen Qualität“ (Crippa 2001, 24) spricht, die Gaudís Wohnbauten umgeben und die in „Analogie zu einer von Gott erschaffenen Welt“ (Crippa 2001, 24) errichtet wurden.

Der Lichthof – Verschmelzung von Architektur und Natur

„Das Erste, was in diesem Hause auffällt, ist der Lichtschacht mit dem zentralen Treppenhaus, das in diesem Falle nicht wie in so vielen Gebäuden ein trüber, dunkler und wenig ansprechender Raum ist, sondern gerade zu einem der wichtigsten Elemente des Hauses entwickelt wurde“ (Welfing 2003, 151). Ähnlich wie in der Fassade und dem großen Salon der Beletage, versucht Gaudí in der Gestaltung des Lichthofes der *Casa Batlló* einen Fluss zwischen der Architektur und der Umgebung zu kreieren. Allerdings soll nun nicht das urbane Umfeld, sondern die Natur, respektive das Licht und die Luft, Einfluss auf den Bau bekommen. Wie zuvor beschrieben, ist der Lichtschacht in einem gewöhnlichen Mehrfamilienhaus um die Jahrhundertwende unansehnlich und unspektakulär, vor allem weil kaum Licht in diesen Bereich einfällt. Gaudí erwägt beim Umbau der *Casa Batlló*, wie er einerseits ausreichend Licht in die Wohnungen bekommt – bestenfalls die gleiche Qualität in allen Wohneinheiten – und wie andererseits verhindert werden kann, dass die oben liegenden Wohnungen nicht zu viel Lichteinfall bekommen, was vor allem in den heißen katalonischen Sommern zum störenden Problem werden kann. In der Idee, dass in allen Wohneinheiten möglichst gleichviel Lichteinfall realisiert werden soll, stecken zwei Herausforderungen: eine funktionale und eine soziale. Gaudí setzt sein Vorhaben zum einen durch die Farbgebung, zum anderen durch den Einsatz der Fenster um. Die glatten und reliefierten Kacheln, die den Lichtschacht schmücken, ändern ihre Farbe in vertikaler Richtung. Im untersten Geschoss sind die Kacheln weiß, von Etage zu Etage nehmen sie an Blaufärbung zu bis sie im obersten Geschoss in ein dunkles Ultramarin getaucht sind (Abb. 12). Diese Farbvariation und vor allem die Glasur der Kacheln bewirken, dass das einfallende Licht vom gläsernen Dach von den Kacheln absorbiert und gestreut wird, „wobei das Verhältnis zwischen absorbiertem und gestreutem Licht von der Farbe abhängig ist“ (Welfing 2003, 157). Dies bedeutet also, dass das Licht, das in den oberen Geschossen auf die dunkel glasierten Kacheln fällt, zum großen Teil absorbiert wird, und das Licht, das bis in die unteren, weißen Kacheln dringt, hauptsächlich ge-



Abb. 12. Barcelona, Casa Batlló, Lichtschacht mit Kachelung, 1904-06, Foto: Miriam Minak, Oktober 2014.

streut wird. Die dunklen Kacheln blenden kaum, die hellen hingegen reflektieren stärker. Oben wird das Licht also aufgenommen und unten verteilt. Somit entsteht eine gleichmäßige Belichtung im Schacht, die beim Blick von unten nach oben bestätigt wird: Der Lichtschacht wird zum Erfahrungsraum. Dieses Prinzip der erfahrbaren Gleichzeitigkeit, die Gaudí schon in der Beletage entstehen lässt – die Gleichzeitigkeit der Straße und des Innenlebens – ermöglicht er auch hier, indem er zum einen die Natur und die Architektur, aber auch ‚oben‘ und ‚unten‘ miteinander verschmelzen lässt.

Bei der Gestaltung und Anordnung der Fenster folgt Gaudí dem Terminus „*Form follows function*“, der hier nach der ursprünglichen Definition des Architekten Louis Sullivan (1856-1924) benutzt wird, nicht aber mit „*Verzicht auf jegliches Ornament*“ in der Tradition des Bauhauses interpretiert werden soll (Sullivan 1988, 111):

Whether it be the sweeping eagle in his flight, or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, form ever follows function, and this is the law. Where function does not change, form does not change.

Ebenso wie Sullivan bedient sich Gaudí auch an Beispielen und Gesetzen der Natur, die auf die Architektur übertragen werden sollen. So wie die natürlichen Formen der natürlichen Funktion folgen, sollen sich am Beispiel des Lichthofes die Form und die Anordnung der Fenster auch ihrer Funktion beugen, nämlich eine gleichmäßige Lichtzufuhr in allen Etagen, und viel wichtiger, für alle Bewohner zu garantieren. Die Funktion ist hier laut Elisabeth Bergmann ein „*human need*“ (Bergmann 2010, 105). Je weiter unten die Fenster zum Lichthof liegen, desto größer und lichtdurchlässiger sind sie, je weiter oben sie liegen, desto kleiner werden sie. In den beiden unteren Etagen wird zusätzlich ein horizontales Fenster angebracht und schräge, vor den Fenstern angebrachte Platten sorgen dafür, dass sich das einfallende Licht an ihnen bricht und in die Wohnung scheint. Somit gelingt es Gaudí auf geschickte Weise in alle Etagen gleichviel Licht eindringen zu lassen. Das natürliche Licht definiert und gestaltet nicht nur den Hof sondern auch die Wohneinheiten. Die Elemente des Lichthofes, seine Form und seine Funktion werden sichtbar gemacht und Licht und Luft interagieren mit dem Gebäude.

Fazit

Bei der Betrachtung der ästhetischen und technischen Neugestaltung der Beletage und des Lichthofes der *Casa Batlló* wird deutlich, wie Gaudí versucht eine Synthese zwischen der *gemachten* Architektur und der *natürlichen* Umgebung herzustellen. Vor allem die Fensterfront im Hauptgeschoss und die Farbausrichtung im Lichthof sollen als eine Brücke zwischen dem Außen und dem Innen fungieren. Gaudí möchte also die Trennung der beiden Räume aufheben und einen Fluss konstruieren, der ein gleichzeitiges Erfahren beider Orte ermöglicht. Diese Verschmelzung gelingt ihm in der *Planta Noble* auf einzigartige Weise – auch durch das Aufbrechen des ursprünglichen Grundrisses und damit einhergehend durch die Öffnung der Architektur nach außen. Eine Standardwohnung im Barcelona der Jahrhundertwende beherbergt hinter der Erkerfassade, die zur Straßenseite liegt, vier gleichgroße Zimmer. In der *Casa Batlló* hingegen nimmt der Hauptsalon fast die gesamte Frontseite ein. Frank Lloyd Wright spricht in diesem Zusammenhang, wenn auch erst im Jahr 1953, von einem „*neuen Raumgefühl*“ (Wright 1969, 259), das in der organischen Architektur entsteht, wenn das Gebäude „*immer offener, immer stärker des Raumes bewußt [wird und] das Außen [...] allmählich immer mehr herein, und das Innen [...] mehr nach außen [geht]*“ (Wright 1969, 259). Das urbane Leben der Straße erhält Einzug in den Bau und die Linien, Konturen und Materialien, Gaudís „*geometrischen Formen, die aus der Natur, aus dem natürlichen Wachstum und nicht aus künstlicher Abstraktion stammen*“ (Sterner 1987, 8), verkörpern das Außen im Innen.

Gewiss muss aber auch konstatiert werden, dass Gaudí diese Verschmelzung nicht vollständig realisiert. So lässt er keine komplette Transparenz zwischen beiden Orten entstehen. Schon alleine die Geschosshöhe der *Casa Batlló* erlaubt es den Bewohnern bewusst nicht, sich auf dieselbe Augenhöhe mit den Passanten zu begeben, schließlich ist diese Gleichstellung um 1900 auch überhaupt nicht beabsichtigt. Die Glasfront der Beletage ist deshalb besonders interessant im Hinblick auf die Berührung von außen und innen, öffnet sie das Gebäude doch einerseits und verweigert dem Außen gleichzeitig den kompletten Zugang auf das Innere: „*Glas bedeutet nicht immer Transparenz, Durchsichtigkeit, die ungehindert die Blicke von außen Innen sehen lässt und ‚vice versa‘. [...] Oft ist das eine eingeschränkte Transparenz, die [...] nicht Einblicke wie Ausblicke zugleich ermöglicht*“ (Büchel 2001, 60). So bekommt man von außen lediglich einen beschränkten Einblick. Anders verhält es sich im Lichtschacht, der eine völlig andere Raumfunktion innehält, und wo das Außen – das Licht und die Luft – kompletten Zugang zum Inneren haben dürfen um diesen Raum zu bestimmen und gestalten.

Die angestrebte Synthese bleibt also eine relative und die *Casa Batlló* präsentiert sich nicht als Gleichzeitigkeit von außen und innen, sondern als das Dazwischen beider Positionen.

Literatur

- Bassegoda i Nonell, Juan. *El gran Gaudí*. Sabadell: AUSA, 1989.
- Bassegoda i Nonell, Juan. *Gaudí o Espacio, luz y equilibrio*. Madrid: Criterio Libros, 2002.
- Bak, Peter. „Die Erker des Palacio Güell“. *Antoni Gaudí 1852-1926. Sinnliche Konstruktion*. Hrsg. José Luis Moro. München: DVA, 2003, 88-107.
- Benjamin, Walter. *Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972. Band 3. Gesammelte Schriften, 7 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974-91.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982. Band 5. Gesammelte Schriften, 7 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974-91.
- Bergmann, Elisabeth. „Der Architekt als rückwärts gekehrter Prophet? Historisierung und Nostalgisierung in der Architektur“. *Techniknostalgie und Retrotechnologie, Karlsruher Studien Technik und Kultur*. Band 2. Hrsg. Andreas Böhn und Kurt Mörser. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2010, 93-128.
- Büchel, Wolfgang. *Architektur-Präsenz. Die Prinzipien architektonischer Wirklichkeit*. Niederkassel, Bonn: Books on Demand, 2001.
- Crippa, Maria Antonietta. *Gaudí. Interieurs, Möbel, Gartenkunst*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001.
- DeZurko, Edward Robert. „Greenough’s theory of beauty in architecture“. *The Rice Institute Pamphlet* 39. 3 (1952): 96-121.
- Gill, John. *Gaudí*. Bath: Parragon, 2004.
- Hennrich, Claudia. „Catalunya-Trias contra Glòries-Cerdà“. Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole. Hrsg. Maren Elvers und Marianne Ritthausen. Marburg: Jonas Verlag, 1992, 115-116.

- Herfert, Tanja. „Der Stadterweiterungsplan des Ildefons Cerdà“. *Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*. Hrsg. Maren Elvers und Marianne Ritthausen. Marburg: Jonas Verlag, 1992, 12-13.
- Hofer, Andreas. *Karl Brunner und der europäische Städtebau in Lateinamerika*. Wien, Berlin, Münster: LIT Verlag, 2010.
- Jacobs, Allen B., Elizabeth Macdonald und Yodan Rofé. *The Boulevard Book. History, Evolution, Design of Multiway Boulevards, Massachusetts Institute of Technology*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- Kruft, Hanno-Walter. *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: C. H. Beck, 2004.
- Lahuerta, Juan José. *Casa Batlló. Gaudí*. Barcelona: Triangle Postals, 2003.
- Neumeyer, Harald. *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Puig i Boada, Isidre. *El Pensament de Gaudí*. Barcelona: Dux, 2004.
- Sala, Teresa M. *Barcelona 1900*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2008.
- Sanchez, David. „Modern Sein“. *Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*. Hrsg. Maren Elvers und Marianne Ritthausen. Marburg: Jonas Verlag, 1992, 58-61.
- Schultz, Anne-Catrin. *Der Schichtungsprozeß im Werk von Carlo Scarpa. Eine Untersuchung der Hintergründe von Entwurfsmethodik und Kompositionsstrategie Carlo Scarpa's*. Dissertation. Universität Stuttgart, 1999.
- Sievers, Regina. „Passeig de Gràcia – Promenierstraße des Eixample“. *Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*. Hrsg. Maren Elvers und Marianne Ritthausen. Marburg: Jonas Verlag, 1992, 14-15.
- Simó, Pere Capellà und Antoni Galmés Martí. *Arts i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015.
- Sterner, Gabriele. *Barcelona. Antoni Gaudí. Architektur als Ereignis*. Köln: DuMont, 1987.
- Sullivan, Louis. *The Public Papers*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- Wright, Frank Lloyd. *An Autobiography*. Petaluma: Pomegranate Communications, 2005.
- Wright, Frank Lloyd. *Humane Architektur*. Gütersloh, Berlin: Bertelsmann-Fachverlag, 1969.
- Wright, Frank Lloyd. *Schriften und Bauten*. München: Langen Müller-Verlag, 1963.
- Welfing, Albert. „Casa Batlló“. *Antoni Gaudí 1852-1926. Sinnliche Konstruktion*. Hrsg. José Luis Moro. München: DVA, 2003, 140-163.
- Zerbst, Rainer. *Gaudí 1852-1926. Antoni Gaudí i Cornet – ein Leben in der Architektur*, Köln: Taschen, 1987.

Miriam Minak, M.A.

Freie Universität Berlin (im Jahr 2018)

miriam.minak@hotmail.com



Resumen: *La síntesis del 'interior' y 'exterior' con el ejemplo de la Casa Batlló, la casa de alquiler, hecha por Antoni Gaudí*

Miriam Minak

Abstract: La presente participación analiza la casa de alquiler llamada Casa Batlló de Antoni Gaudí y la posición excepcional de la arquitectura dentro de su obra. Mediante del ejemplo que aquí se presenta se trata de mostrar como Gaudí rompe con el arte de construcción de casas habitación urbanas común y crea una interrelación fenomenal entre el espacio exterior y el espacio interior, con lo cual adapta su construcción al entorno urbano y natural, abriéndose a éste. Lo urbano y lo natural penetran su arquitectura, de igual manera que su casa de alquiler se abre espacio en su entorno, pareciendo fusionarse con éste. Un enfoque especial del trabajo está por una parte en el diseño del piano nobile con su frente de ventanales y saledizos, que puede ser interpretado como un entrelazamiento de arquitectura y vida urbana, por otra parte se analizan de manera más detallada el diseño de la fachada y el patio de luces de la Casa Batlló, que ubican la construcción en el ambiente geográfico e histórico, y lo vinculan con su entorno natural.

Palabras clave: Renaixença, arquitectura orgánica, Gaudí, Casa Batlló, Barcelona

Alrededor de 1900 la económicamente fuerte Barcelona era un terreno ideal para dejar correr libremente las ideas creativas, que en su realización son apoyadas por un grupo de clientes nuevos ricos. El modernismo establecido rechaza la arquitectura industrial de inicios del siglo XIX y pide más bien un estilo (constructivo) nacional, catalán, que voltea hacia la naturalidad y la forma orgánica. En 1859 finalmente la ciudad obtiene el permiso de construcción fuera de las murallas históricas, lo que desemboca en una expansión urbanística enorme y en la realización del Plan Cerdà: Barcelona es ampliada con un nuevo barrio cuadrado con sus manzanas –el Eixample. A diferencia de la planeación original de Cerdà, partes del Eixample se convierten en secciones burguesas enriquecidas, resaltando especialmente el bulevar Passeig de Gràcia (fig. 1) como milla comercial y de paseo (Gill 2004, 182). Justo en este lugar Gaudí convertirá algunos años después la “vivienda más aburrida de toda Barcelona” (Gill 2004, 182) en un castillo urbano de cuento de hadas.

Directamente en el bulevar Passeig de Gràcia en el centro nuevo y representativo de Barcelona el industrial de algodón Josep Batlló i Casanovas posee una vivienda convencional, diseñada de manera clara y sobria, caracterizada por formas geométricas (fig. 2). Es de suponerse que Batlló deseaba un edificio más ostentoso e imponente, pues en esta manzana, llamada manzana de la discordia, en el cambio de siglo se encuentran las construcciones de arquitectos catalanes famosos, entre ellos Lluís Domenèch i Montaner y Josep Puig i Cadafalch, y por tanto en 1900 encarga a Antoni Gaudí y al constructor Josep Bayó i Font la remodelación de la casa. Al analizar la planta arquitectónica de Gaudí y la de un piso estándar (fig. 3) queda claro como Gaudí modifica la planta noble: la construcción está ahora casi completamente abierta al romper la planta original que era mucho más angosta. Una escalera lleva al departamento cuyas habitaciones amplias dan a la calle y al patio posterior. Alrededor del patio de luz se ubican pasillos largos y estrechos que crean el acceso a las demás habi-

taciones. Albert Welfing hace énfasis respecto al aprovechamiento del espacio y de la luz que permite esta distribución. Así los espacios de estar y de comer pueden ubicarse según la temporada donde se encuentra una entrada de luz más favorable (Welfing 2003, 143). Ya ahí se muestra la importancia arquitectónica, a saber el anhelo de conectar la construcción con su entorno natural y adaptarla, a causa de su composición, al ambiente.

Originalmente, Josep Batlló quería desmontar completamente la construcción predecesora, de 1875, pues en 1901 solicitó ante la autoridad municipal la demolición completa del edificio. Gaudí, sin embargo, se enfrenta al reto de remodelar la vivienda existente y de darle una estructura completamente nueva y una nueva cara estética, ya señalada en su bosquejo original (fig. 4). En vez de renovar de manera laboriosa solamente la fachada de la casa ya existente, también se reubican las paredes intermedias de los pisos y se amplía el patio de luces. A la planta baja se agregan columnas gruesas de piedra del Montjuïc que no solamente amplían la entrada visualmente, otorgándole la característica de un portal ostentoso (fig. 5), sino al mismo tiempo hacen referencia al monte ícono de Barcelona de donde provienen. Estas formas de columnas siguen hasta el piano nobile donde –en forma de miembros óseos humanos o animales– cargan la labrada fachada pétreo ondulada. Detrás se encuentra el frente vidriado de los saledizos que marca visualmente la planta principal. El esqueleto férreo de las ventanas en el frente vidriado colorido está igualmente ondulado como la fachada pétreo, y ya señala la terminación superior de la casa, donde se encuentra la llamada azotea del dragón con referencia a Sant Jordi, el patrono de los catalanes (fig. 6).

El carácter macizo de la planta baja se va perdiendo hacia arriba, con una cantidad cada vez menor de ejes y columnas, que con sus fragmentos perforados de fachada parecen bocas abiertas y le otorgaron al edificio el apodo “*casa de los bostezos*” (fig. 7). En los pisos superiores la estructura de columnas desaparece por completo y la fachada es organizada ventanas ubicadas en cuatro ejes, con un balcón cada una. Tan excelsa parece la Casa Batlló en su tercio inferior y tan pintoresca se presenta conforme la vista se dirige a lo alto. La fachada, que a partir del segundo piso es ornamentada por círculos coloridos de cerámica y trozos de vidrio, establece una comparación directa con la serie *Les Nymphéas* de Claude Monet creada desde los años noventa del siglo XIX (fig. 8).

En la casa anterior, de igual manera el departamento del dueño ya se encontraba en la planta principal desde donde un mirador permite observar la vida en la calle. Esta observación, sin embargo, sucede “*con distancia suficiente al acontecer de la calle*” (Welfing 2003, 143) y con ello se mantiene como acto unilateral y distanciado. El movimiento en la calle no influye en la vida del departamento, y la arquitectura tampoco se da licencia para acercarse a la calle. El edificio original permanece casi invisible y solamente construcción funcional. No obstante, la modificación por Gaudí causa lo contrario de esta silenciosa discreción anterior. Para romper con la distancia, Gaudí arriesga un paso verdadero, colocando las columnas nuevas y potente de la planta baja 60 cm hacia afuera, directamente en la banqueta. Al salir la Casa Batlló a la calle, Gaudí provoca que “*el transeúnte [... tropiece] literalmente con la casa*” (Zerbst 1987, 165). Justo porque el Passeig de Gràcia se establece “*en el cambio de siglo como la milla de paseo de Barcelona por excelencia*” (Sievers 1992, 15) Gaudí está consciente que ahora se requiere de un punto de atracción estético para entretener visualmente a la alta burguesía que deambula los fines de semana.

Gaudí verdaderamente escenifica la arquitectura –expresado en todos los materiales y elementos constructivos divergentes–, y el peatón entra en contacto activo con la construcción. No obstante, con ello los elementos nuevos e insólitos del edificio no son los que asombran, más bien, es lo de siempre y lo natural en el diseño de la casa, justo contrario a la arquitectura historicista y neoclásica que marca las ciudades a finales del siglo XIX en Europa. La Casa Batlló remodelada rompe con este canon, dado que Gaudí abre los límites entre la banqueta y la fachada de la planta baja e integra la arquitectura orgánica en su entorno. Frank Lloyd Wright aclara este principio cuando constata que “*No house should ever be ‘on’ a hill or ‘on’ anything. It should be ‘of’ the hill. Belonging to it. Hill*

and house should live together each the happier for the other.” (Wright 2005, 168).

El gran mirador diseñado de manera llamativa puede leerse como un puente que conecta lo exterior con lo interior. El transeúnte, sin embargo, no se encuentra a un mismo nivel con el piano nobile ni puede observar en detalle lo que pasa dentro, gracias a los reflejos y las pinturas sobre vidrio coloreadas. Aún así, se le permite tanta vista que puede percibir la estructura general del espacio (fig. 9). Gaudí no aparta la vida interior por completo, pero tampoco la revela completamente, pues convierte el piso principal en un verdadero escenario de teatro. El gran frente de vidrio y la cercanía a la banqueta permiten al habitante del piso principal –al contrario que al transeúnte– un acceso visual ilimitado a los sucesos de la calle, pues las ventanas son aquellos elementos “*que hacen palpable al mismo tiempo lo interior y lo exterior*” (Schultz 1999, 92) y “*hacen difuminar lo exterior y lo interior*” (Schultz 1999, 92). Cuando cae luz al salón a través de los vidrios multicolores surgen juegos de colores, luz y sombra. Al ver desde el salón a la calle se transitan tres niveles visuales que marcan la continuidad arquitectónica entre el edificio y la calle. Las columnas que se encuentran en el interior del espacio delante de los miradores se repiten en su forma en las columnas óseas en el exterior del mirador, y se vuelven a retomar por los árboles en la calle. El espectador que se encuentra en el interior del edificio es sorprendido por Gaudí, no sabiendo a primera vista cuáles apoyos verticales se encuentran afuera y cuales adentro (fig. 10). Finalmente también la materialidad del recubrimiento del techo, de las columnas interiores y de la fachada exterior remiten al entorno natural del edificio, dado que todos los elementos son de piedra del Montjuïc y de madera regional de roble, cruzando así lo interior con lo exterior.

Al igual que en la fachada y en el gran salón del piano nobile, en el diseño del patio de luces de la Casa Batlló Gaudí intenta crear un flujo entre la arquitectura y el entorno, y lo convierte en “*uno de los elementos más importantes de la casa*” (Welfing 2003, 151). En una casa multifamiliar común en el cambio de siglo, el patio de luces no es nada vistosa ni espectacular, sobre todo porque casi no cae luz en esta área. En la remodelación de la Casa Batlló Gaudí considera como por un lado puede hacer entrar suficiente luz a los departamentos, y por el otro lado evitar que a los departamentos superiores caiga demasiada luz, lo que en los veranos catalanes calurosos puede convertirse en un problema incómodo. La idea, que para todas las unidades habitacionales debe realizarse lo mejor posible la misma cantidad de caída de luz, esconde dos retos: uno funcional y uno social. Gaudí realiza su proyecto por una parte a través del color, y por la otra mediante el uso de ventanas. Los azulejos lisos y con relieve que adornan el patio de luces cambian de color en dirección vertical. En la planta baja los azulejos son blancos aumentando en tonalidad azul hasta estar sumergidas en un ultramarino oscuro en el piso superior (fig. 11). Estas variantes de color, y sobre todo el esmalte de los azulejos, provocan que la luz que entra desde el techo de vidrio se absorba y esparza por los azulejos, “*dependiendo del color la relación entre luz absorbida y esparcida*” (Welfing 2003, 157). Los azulejos oscuros casi no deslumbran, los claros en cambio reflejan de manera más fuerte. Así surge una iluminación equilibrada dentro de la caja que se confirma moviendo la mirada desde abajo hacia arriba: el patio de luces se convierte en un espacio de experiencia. Este principio de una simultaneidad vivible que Gaudí ya hace surgir en el piano nobile –la simultaneidad de la calle y de la vida en el interior– también la facilita aquí dejando fusionarse por una parte la naturaleza y la arquitectura, pero también ‘lo de arriba’ con ‘lo de abajo’.

Gaudí se sirve de ejemplos y reglas de la naturaleza que deben trasponerse a la arquitectura. Así como las formas naturales siguen su función natural, así con el ejemplo del patio de luces la forma y la ubicación de las ventanas deben sujetarse a su función natural, es decir garantizar una entrada de luz uniforme en todos los pisos para todos los habitantes. Más abajo en el patio de luces que se encuentran las ventanas, más grandes y permeables para la luz son, más arriba se encuentran, más pequeñas se hacen. De esta manera, Gaudí logra de manera inteligente dejar pasar la misma cantidad de luz en todos los pisos. La luz natural no sólo define y crea el patio sino también las unidades habi-

tacionales. Los elementos del patio de luces, su forma y sus funciones se hacen visibles, y el aire y la luz interactúan con el edificio.

Al observar las renovaciones estéticas y técnicas del piano nobile y del patio de luces de la Casa Batlló, queda claro como Gaudí intenta crear una síntesis entre la arquitectura 'creada' y el entorno 'natural'. Sobre todo el frente de ventanales en la planta principal y la dirección de color en el patio de luces deben funcionar como un puente entre lo exterior y lo interior. Esta fusión es lograda en la planta noble de una manera única –también por el rompimiento de la planta arquitectónica original y aunado a ello por la apertura de la arquitectura hacia afuera. Frank Lloyd Wright habla en este contexto, aunque hasta el año de 1953, de una “*nueva sensación del espacio*” (Wright 1969, 259) que surge en la arquitectura orgánica cuando el edificio “*se hace cada vez más abierto y más consciente del espacio [y] lo exterior [...] poco a poco [va] más adentro y lo interior [...] más afuera*” (Wright 1969, 259). La vida urbana de la calle se hace presente en la construcción y las líneas, los perfiles y los materiales, “*las formas geométricas [de Gaudí], que provienen de la naturaleza, del crecimiento natural y no de la abstracción artificial*” (Sterner 1987, 8) encarnan lo exterior en lo interior.

No obstante, Gaudí no realiza esta fusión de manera completa. No hace que se produzca una transparencia completa entre ambos lugares. A propósito la altura de los pisos de la Casa Batlló no permite a los habitantes encontrarse al mismo nivel que los transeúntes, pues en 1900 no se pretende esta equiparación en absoluto. Por tanto, el frente de ventanales de la planta noble es especialmente interesante respecto al roce de lo exterior y lo interior, pues por un lado el edificio se abre, negando al mismo tiempo a lo exterior el acceso completo al interior, teniendo solamente una “*transparencia limitada que [...] no permite a la vez miradas hacia dentro como hacia fuera*” (Büchel 2001, 60). La situación en el patio de luces es diferente, el cual posee una función espacial completamente diferente y donde lo exterior –la luz y el aire– pueden tener acceso completo al interior para determinar y crear este espacio. La síntesis anhelada, por tanto, permanece relativa y la Casa Batlló no se presenta como una simultaneidad de lo exterior y lo interior, sino como lo intermedio entre ambas posiciones.



Fig. 1. Paula Carrasco. Barcelona, Passeig de Gràcia, hacia 1890. De: Wikimedia Commons. "Paseode-gracia".



Fig. 2. Barcelona, Passeig de Gràcia, antes de 1905. A la derecha: Vista de la Casa Batlló antes de ser renovada por Gaudí. De: Wikimedia Commons. "07-fachada-batllo-antes-1905".

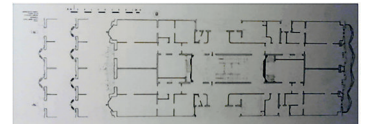
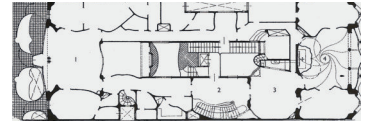


Fig. 3. (arriba) Barcelona, Casa Batlló, Planta del piano nobile, 1904-06. De: Zerbst 1987, 170. (abajo) Planta de un departamento medio standard en Barcelona, 1er. Piso, hacia 1900. De: Welfing 2003, 144.

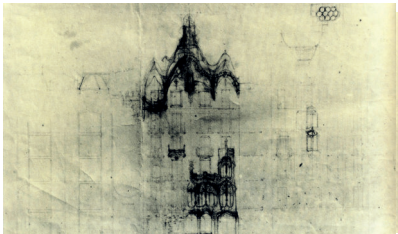


Fig. 4. Barcelona, Casa Batlló, Esbozo original de la fachada por Antoni Gaudí, 1904-06. De: Zerbst 1987, 164.



Fig. 5. Barcelona, Casa Batlló, Ladenetage, Planta baja, 1904-06. De: Zerbst 1987, 166.



Fig. 6. Barcelona, Casa Batlló, Fachada, 1904-06. Foto: Miriam Minak, octubre 2014.

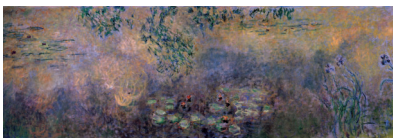


Fig. 7. Claude Monet, Les Nymphéas, 1916-23, Kunsthaus Zürich. De: Gordon, Robert y Forge, Andrew. Monet. Colonia: DuMont, 1985, 249-250.



Fig. 8. Barcelona, Casa Batlló, Techo y chimenea, 1904-06. Foto: Miriam Minak, octubre 2014.



Fig. 9. Barcelona, Casa Batlló, detalle, Ventala corredizo de lado frontal, 1904-06. Foto: Miriam Minak, octubre 2014.

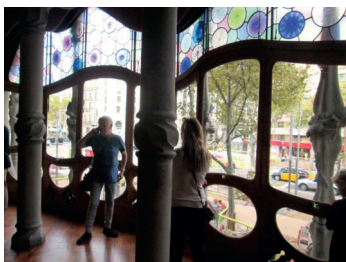


Fig. 10. Barcelona, Casa Batlló, Vista interior del gran salón, 1904-06. Foto: Miriam Minak, octubre 2014.



Fig. 11. Barcelona, Casa Batlló, Cubo de luz con azulejos, 1904-06, Foto: Miriam Minak, octubre 2014.

Bibliografía

- Bassegoda i Nonell, Juan. *El gran Gaudí*. Sabadell: AUSA, 1989.
- Bassegoda i Nonell, Juan. *Gaudí o Espacio, luz y equilibrio*. Madrid: Criterio Libros, 2002.
- Bak, Peter. "Die Erker des Palacio Güell". *Antoni Gaudí 1852-1926. Sinnliche Konstruktion*. Ed. José Luis Moro. Munich: DVA, 2003, 88-107.
- Benjamin, Walter. *Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972. Vol. 3. Gesammelte Schriften, 7 Tomos. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974-91.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982. Vol. 5. Gesammelte Schriften, 7 Tomos. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974-91.
- Bergmann, Elisabeth. "Der Architekt als rückwärts gekehrter Prophet? Historisierung und Nostalgisierung in der Architektur". *Techniknostalgie und Retrotechnologie, Karlsruher Studien Technik und Kultur*. Vol. 2. Eds. Andreas Böhn y Kurt Mörser. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2010, 93-128.
- Büchel, Wolfgang. *Architektur-Präsenz. Die Prinzipien architektonischer Wirklichkeit*. Niederkassel, Bonn: Books on Demand, 2001.
- Crippa, Maria Antonietta. *Gaudí. Interieurs, Möbel, Gartenkunst*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001.
- DeZurko, Edward Robert. "Greenough's theory of beauty in architecture". *The Rice Institute Pamphlet* 39. 3 (1952): 96-121.
- Gill, John. *Gaudí*. Bath: Parragon, 2004.
- Hennrich, Claudia. "Catalunya-Trias contra Glòries-Cerdà". *Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*. Eds. Maren Elvers y Marianne Ritthausen. Marburg: Jonas Verlag, 1992, 115-116.
- Herfert, Tanja. "Der Stadterweiterungsplan des Ildefons Cerdà". *Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*. Eds. Maren Elvers y Marianne Ritthausen. Marburg: Jonas Verlag, 1992, 12-13.
- Hofer, Andreas. *Karl Brunner und der europäische Städtebau in Lateinamerika*. Viena, Berlín, Münster: LIT Verlag, 2010.
- Jacobs, Allen B., Elizabeth Macdonald y Yodan Rofé. *The Boulevard Book. History, Evolution, Design of Multiway Boulevards*, Massachusetts Institute of Technology. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- Kruft, Hanno-Walter. *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Munich: C. H. Beck, 2004.
- Lahuerta, Juan José. *Casa Batlló*. Gaudí. Barcelona: Triangle Postals, 2003.
- Neumeyer, Harald. *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Puig i Boada, Isidre. *El Pensament de Gaudí*. Barcelona: Dux, 2004.
- Sala, Teresa M. *Barcelona 1900*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2008.
- Sanchez, David. "Modern Sein". *Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*. Eds. Maren Elvers y Marianne Ritthausen. Marburg: Jonas Verlag, 1992, 58-61.
- Schultz, Anne-Catrin. *Der Schichtungsprozeß im Werk von Carlo Scarpa. Eine Untersuchung der Hintergründe von Entwurfsmethodik und Kompositionsstrategie Carlo Scarpa's*. Tesis. Universidad de Stuttgart, 1999.
- Sievers, Regina. "Passeig de Gràcia – Promenierstraße des Eixample". *Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*. Eds. Maren Elvers y Marianne Ritthausen. Marburg: Jonas Verlag, 1992, 14-15.

- Simó, Pere Capellà und Antoni Galmés Martí. *Arts i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015.
- Sterner, Gabriele. *Barcelona. Antoni Gaudí. Architektur als Ereignis*. Colonia: DuMont, 1987.
- Sullivan, Louis. *The Public Papers*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- Wright, Frank Lloyd. *An Autobiography*. Petaluma: Pomegranate Communications, 2005.
- Wright, Frank Lloyd. *Humane Architektur*. Gütersloh, Berlin: Bertelsmann-Fachverlag, 1969.
- Wright, Frank Lloyd. *Schriften und Bauten*. Munich: Langen Müller-Verlag, 1963.
- Welfing, Albert. "Casa Batlló". *Antoni Gaudí 1852-1926. Sinnliche Konstruktion*. Ed. José Luis Moro. Munich: DVA, 2003, 140-163.
- Zerbst, Rainer. *Gaudí 1852-1926. Antoni Gaudí i Cornet – ein Leben in der Architektur*, Colonia: Taschen, 1987.

M.A. Miriam Minak

Freie Universität Berlin (im Jahr 2018)

miriam.minak@hotmail.com

Traducción del alemán: Franziska Neff

Das ‚andere‘ Europa - Die Konstruktion nationaler Identität im 19. Jahrhundert und der orientalisierte Körper der ‚Spanierin‘

Miriam Oesterreich

Abstract: Die Vorstellung der ‚maja‘, der jungen, sinnlichen spanischen Arbeiterfrau aus einfachen Verhältnissen, kursierte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Ideal erotisch-, anderer‘ Weiblichkeit in ganz Europa. In der Figur der ‚maja‘ verschmelzen dabei Vorstellungen traditionell iberischer Weiblichkeit, der ‚gitanas‘ und Flamenco-Tänzerinnen aus Andalusien sowie der ‚Orientalin‘ Nordafrikas. Der Süden Spaniens kann im Bild der Maja so die gesamte Nation vertreten; die ‚maja‘ avanciert zur nationalen Allegorie. Der Artikel behandelt das komplexe Wechselspiel von Adaption einer Außenperspektive auf die eigene Identität und Konstruktion von Nation über das allegorisierte Bild einer jungen Frau einerseits und die Mythisierung dieses Bildes in der Rezeption außerhalb Spaniens andererseits. Einzelne Elemente einer solchen feminisierten und sexualisierten Vorstellung der spanischen Nation werden differenziert betrachtet und deren Rezeptions-Kontexte analysiert und anhand von Gemälden, Fotografien und populären Bildern nachvollzogen.

Schlagnworte: Malerei des 19. Jahrhunderts, nationale Identität, Orientalismus, Kostumbrismus, Spanienimagination, allegorischer Körper

Eine junge Frau tanzt Flamenco, den Körper kunstvoll gedreht, die Finger grazil in die Bewegung gestreckt (Abb. 1). Sie trägt einen voluminösen weißen Rock, dessen zahlreiche Lagen im Moment der Drehung mitschwingen und so einen kalkulierten Blick auf die Unterröcke freigeben. Die Arme sind unbedeckt und über den Schultern liegt ein mit bunten Blumen besticktes schwarzes Tuch aus feinem, fast durchsichtigem Stoff, mit langen Fransen versehen, die der Tänzerin auf der weiblich geformten Hüfte aufliegen. Den Kopf leicht aus der Bildfläche gedreht erscheint ihr Gesicht im Viertelportrait; der größte Teil liegt im Schatten, wird allerdings in der Bildkomposition spiegelbildlich ergänzt durch das dem Betrachter zugewandte Gesicht der zweiten, sitzenden Frau. Diese, in ein ähnliches Ensemble in Pastellfarben gekleidet, sieht den Betrachter direkt an, ihre tiefliegenden verschatteten Augen erscheinen forsch, auffordernd, ernst, vielleicht lasziv. Mit expressiver Geste fasst sie sich ans Kinn und hält mit der anderen Hand einen Fächer, *das* Accessoire der spanischen Frau im 19. Jahrhundert. Die Tänzerin hat ihr langes braunes Haar hochgesteckt und die Frisur mit großblühenden Blüten geschmückt; auch die zweite Frau trägt Blumen im Haar. Die Szene scheint sich, den feinen Stoffen und der kunstvollen Kleiderarrangements zum Trotz, in einem ärmlichen und bäuerlichen Rahmen abzuspielen. Weinfässer sind im Hintergrund gestapelt, ein Plakat verweist auf

Veranstaltungen in Sevilla, vor einer fleckigweißen Wand steht ein einfacher Hocker aus Holz und Stroh, und im Vordergrund liegen einige Orangenschalen und Schmutz auf dem Boden. Der Gitarrenspieler am rechten Rand nimmt, lauthals singend, eher eine Statistenrolle ein – es sind die Frauen, die das Bildgeschehen dominieren, vor allem die tanzende Frau.

Der sevillanische Maler José García Ramos, Schöpfer unzähliger folkloristischer Szenen wie der hier gezeigten, wurde an der *Escuela de Bellas Artes* in Sevilla ausgebildet, verbrachte aber ausgedehnte Studienaufenthalte in Rom und Paris, bevor er sich 1882 endgültig in seiner Heimatstadt niederließ. Mit seiner malerischen Mythisierung Spaniens war er sehr erfolgreich, er wurde zum Präsidenten der *Escuela Libre de Bellas Artes* gewählt und konkurrierte in den *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes* (vgl. Valdivieso 1986, 425-429). Der Einfluss Frankreichs auf seine Frauenporträts ist nicht zu übersehen, vor allem sein Zeitgenosse Auguste Renoir dürfte ihn in der Konzeption seiner weiblichen Körperlichkeit beeinflusst haben (Abb. 2). Dennoch überträgt García Ramos die Bildsprache dezidiert in einen spanischen Kontext, indem er fragmentarisch etablierte Verweise auf das ‚nationale Spanien‘ rezipiert – Verweise, die – zum größten Teil – am Körper von Frauen festgemacht werden. Das aus dem kolonialen Handel mit Manila stammende bestickte Schultertuch, das *mantón*, häufig aus Seide, war vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fester Bestandteil andalusischer Trachten. Lucy Lawton und Sylvia Ventosa beschreiben:

Since 1795, these shawls have been woven in China, commercialized in the Philippines, and, via Mexico, arrived in Seville, from where they were sent all over Europe. From 1870 to 1920, actresses and dancers appeared wrapped in shawls in the paintings of Ramón Casas, Henri Matisse, and Pablo Picasso. In the south of Spain, they are still worn in the twenty-first century on special occasions, during Semana Santa [...], and at the Seville Spring Fair. At the Corpus Christi Carnival, balconies are decorated with these shawls, since many families have kept those belonging to their grandmothers. The Manila shawl is also present in popular Mexican festival dress. (Lawton/Ventosa 2010, 264-278).

Der Fächer, ebenfalls aus dem asiatischen Kontext adaptiert, wurde geradezu fetischisiert in ganz Europa zum Signum ‚spanischer‘ Weiblichkeit. Auch die sich mit dem Körper drehenden viellagigen Röcke und die Blüten im Haar avancierten im Laufe des 19. Jahrhunderts zu untrüglichen Zeichen der stereotypen Vorstellung der ‚Spanierin‘ (vgl. Thiemann 1994, 53). Der freizügige und mit Ausgelassenheit und auch erotischer Wildheit konnotierte Flamenco gehörte zum Standardrepertoire der populären Spanien-Imagination.

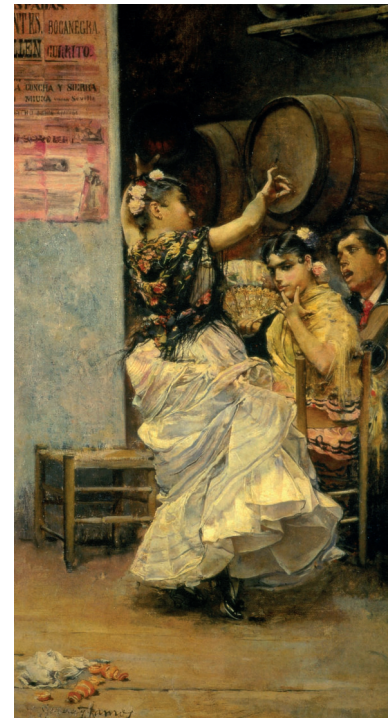


Abb. 1. José García Ramos, *Bulerías*, 1884, Öl auf Leinwand, 52 x 28 cm, Museo de Bellas Artes, Sevilla (Ausschnitt). Formanek, Verena und Peter Pakesch (Hrsg.). *Blicke auf Carmen*. Goya – Courbet – Manet – Nadar – Picasso. Ausst. Kat. Landesmuseum Joanneum Graz 2005. Köln: Walther König, 2005, 267.

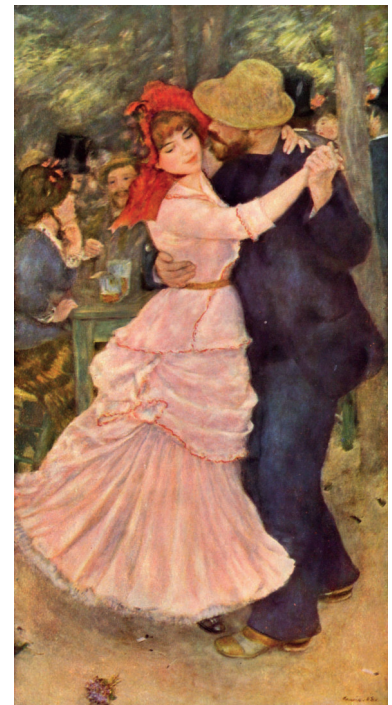


Abb. 2. Pierre-Auguste Renoir, *La Danse à Bougival*, 1883, Öl auf Leinwand, 181,9 x 98,1 cm, Museum of Fine Arts, Boston. <https://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/artemis-7b5573581095725354031cb-60bea2c4405e63577> (26.08.2020).

Im vorliegenden Beitrag sollen das ‚Spanierinnen‘-Bild des 19. Jahrhunderts, seine Genese aus Eigen- und Fremdzuschreibungen und seine Beziehung zur spanischen Nation analysiert werden. Dafür sollen insbesondere tatsächlich visuell zu erfassende Bilder spanischer und anderer Maler des 19. Jahrhunderts diskutiert und der weibliche Körper in seiner allegorischen Dimension problematisiert werden.

majas

Die im Bild García Ramos‘ zu sehenden Frauen setzen ein reales Vorbild des 18. Jahrhunderts künstlerisch um: das der *maja*. Die Bezeichnung *maja* etablierte sich seit den 1770er Jahren für Frauen aus niederen Gesellschaftsschichten, die nichtsdestoweniger sehr elegant und häufig auch sehr kostspielig gekleidet waren, eine bohème-hafte Koketterie pflegten und aufgrund ihres sozialen Standes auch in den Straßen sichtbar wurden (zur Figur der *maja* siehe Gállego 1997; Sibley/Worth 1994). Kimberly Randall bezeichnet sie aufgrund ihrer ausgewählten Inszenierungen als „female dandies“ (Randall 2005, 51). Obwohl es auch terminologisch ein männliches Pendant gab, die *majos*, ebenso folkloristisch-elegant gekleidete junge Männer, die ein müßiges Leben in der städtischen Öffentlichkeit vorführten, wurden doch die *majas* weit mehr zur Verkörperung eines idealisierten und romantisierten Spaniens. „*Majo und maja, die Repräsentanten der spanischen Volksgalanterie, wie sie sich wohl bei keinem anderen Volke finden*“, so wird die Figur 1836 im Damen-Conversations-Lexikon beschrieben, weiter heißt es, sie gehöre „*ausschließlich den untern Volksklassen in Spanien*“ an (o.A. 1836, 499-501), und Randall schlussfolgert die verallgemeinernde Ausweitung der *maja* als ‚typisch spanisches‘ Phänomen, das durch Blickregime der Aristokratie bestimmt sei: „*Enormously popular with Spanish aristocratic classes, maja fashion imitated and evolved from Andalusian styles of the 18th century and eventually came to symbolize the Spanish ‘look’*“ (Randall 2005, 51; s. a. Sibley/Worth 1994, 51). Das Gemälde von García Ramos steht exemplarisch für eine wahre Flut ähnlicher Frauenporträts, die die Figur der *maja* umsetzten in ein Klischee, eine Vorstellung und Konstruktion, deren Authentizität in ihrer medialen – nicht in der realen – Präsenz liegt. Im 19. Jahrhundert gewann die Figur der *maja* im In- und Ausland eine bis dahin unbekannte Berühmtheit und avancierte zum idealisierten Bild der ‚Spanierin‘ an sich.

Die textilen Arrangements der *majas* stellten eine eklektisch kombinierte und ‚übertriebene‘ Adaption traditioneller spanischer Tracht, wie sie im *Siglo de Oro*, dem 17. Jahrhundert, an den Adelshöfen ganz Europas getragen worden war, dar und wendete sich explizit und geradezu trotzig gegen die französische Mode, die im 18. Jahrhundert in adeligen Kreisen getragen wurde. Die Kleidung der *majas* beinhaltete in diesem Sinne schon in ihren Anfängen ein explizit national-spanisches Moment, das nicht nur aus modischen Gründen getragen wurde, sondern in der auch eine klassenspezifische und politische Provokation enthalten war. So kann die Entwicklung des *majismo* sicherlich auch als Folge des Unabhängigkeitskrieges auf der Iberischen Halbinsel gegen die französische Herrschaft gedeutet werden, der von 1807 bis 1814 dauerte und in dem Spanien sich schließlich gegen die Besetzung durch Napoleons Truppen durchsetzte (s. Lawton/Ventosa 2010; siehe auch Thiemann 2002, 71: „*Es verwundert nicht, dass in den folgenden Jahren die traditionelle spanische Kleidung im zunehmenden Maße auch der Oberschicht dazu diente, sich äußerlich von den afrancesados, den ParteigängerInnen Frankreichs, aber auch den italienischen und englischen Einflüssen auf das Königshaus abzusetzen und somit eventuell auch Missfallen oder gar Ablehnung gegenüber der bourbonischen Politik zum Ausdruck zu bringen*“). Dieser militärische Sieg mündete in die gesellschaftliche Konstruktion eines nationalen Stolzes, sichtbar gemacht an der Adaption als typisch deklariertes Folklore-Elemente zumeist der einfachen Bevölkerung. So wurden im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts der andalusische Flamenco ebenso wie der Stierkampf innerhalb Spaniens als nationale Symbole eingesetzt und künstlerische wie populärkulturelle Bilder unterstützten den Prozess der Homogenisierung des

Nationalen durch die ideelle Aufwertung bestimmter romantisierter Aspekte andalusischer Folklore (siehe Hobsbawm 1998; zu Folklore und Folkloristik als genuin moderne ‚Erfindungen‘ des 19. Jahrhunderts siehe Bendix/Hasan-Rokem 2012; Bendix 1997; Sims/Stephens 2005; Anttonen 2005; mit Eric Hobsbawm kann mit Blick auf den *majismo* von einer ‚erfundenen Tradition‘ gesprochen werden: Hobsbawm geht davon aus, dass „Traditionen“, die alt erscheinen oder vorgeben, alt zu sein, [...] sehr oft eine junge Vergangenheit [haben] und [...] manchmal erfunden [sind]“, Hobsbawm 1998, 97). Flamenco und Stierkampf bilden zwei Säulen der *moda andaluza*, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts die Hauptstadt prägte (vgl. Thiemann 2002, 72; s. a. Altmann 2007, 39-70; Bottois 2017; Florencio 2017, 181-197; Molins 2008; Thiemann 2007, 89-104). Leicht abgewandelt und den Bedürfnissen arbeitender Frauen nicht-aristokratischer Kreise angepasst, adaptiert und national neu semantisiert spielte die Mode der *majas* eine nicht geringe Rolle innerhalb der Etablierung nationaler Identität, die auch in der Lage sein sollte, die sehr differenten Regionen Spaniens als Nation zu homogenisieren (s. a. Kaiser 2012, 52).

Das 19. Jahrhundert war in Spanien aber auch das Jahrhundert radikaler gesellschaftlicher Umbrüche. So konnte die Aufwertung des Ländlichen und Folkloristischen im Bild der *maja* auch als romantisiertes Gegenbild zu Industrialisierung und Urbanisierung vor allem in den Metropolen Madrid und Barcelona eingesetzt werden. Für ganz Europa ist das 19. Jahrhundert dasjenige, das die Folklore erfand (Anttonen 2005; Brüggemann/Riehle 1986; Hobsbawm 1998), die Tradition festschreiben und damit frei verfügbar machen sollte und so dem ‚kinematischen‘ Zeitalter der Veränderungen und der beschleunigten Moderne ein harmonisches Bild – oft im Körper einer Frau – entgegen setzen sollte („Another dimension of national representation is internal to the nation: its frequently nostalgic relationship to rural, peasant, ethnic attire. The dress historian Lou Taylor (2004) argues that rural peasant attire was never static but rather constantly shifting, although it became represented in modern Europe as ‘fixed’ dress. In the context of nationalist turmoil in Europe (especially Central, Eastern and Southern Europe), in the period between 1850 and 1914, museums collected such attire as a “precious carrier of local, regional and created ‘national’ identities”, according to Taylor (2004, 201). Some of the heightened interest in rural attire could be attributed to cultural anxieties regarding a loss of authenticity in the context of industrialization and urbanization.“ (Kaiser 2012, 53) Michel Baudson hat die ‚Kinematisierung des Blicks‘ als einen Paradigmenwechsel im Diskurs der Wahrnehmung beschrieben: Baudson 1985). Gerade die modernen Spektakel der Weltausstellungen im 19. Jahrhundert sind paradigmatisch, wurden hier der Präsentation besonderer technischer und industrieller Errungenschaften oftmals folkloristische Arrangements kontrastiert (s. hierzu Wyss 2010, 205-222; Storm 2010), die in der Lage waren, dem Fortschritt eine unveränderliche Größe entgegenzusetzen und so Stabilität und Sicherheit zu suggerieren, sowie der männlich konnotierten Technik und Ingenieurwissenschaft ein ‚weibliches‘ Pendant zu geben, das Harmonie herzustellen in der Lage war (s. Paulitz 2012). Die Inszenierungen von Tradition und Moderne schlossen sich so keineswegs aus, sondern bedingten und ergänzten sich häufig gerade (s. Anttonen 2005). In der ‚Performance‘ konnten so die paradoxalen Differenzen zwischen Fortschritts- und Technikglauben und rückwärtsgerichteter Folklore aufgehoben werden. Auf der Pariser Weltausstellung von 1900 wurde beispielsweise „Spanien zur Zeit der Mauren“ als Erlebnisrundgang *en miniature* re-inszeniert. Die Wohnhöhlen der ‚gitanes‘, der ‚Zigeuner‘ bildeten dabei eine besondere



Abb. 3. L'Andalousie au temps des Maures. Les Gitanes, Postkarte: El Sacromonte, Weltausstellung in Paris, 1900. <http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/2245/img-5.jpg> (26.08.2020).

Attraktion – und wie auf der Postkarte zu sehen ist (Abb. 3) kamen Männer in diesen folkloristischen Inszenierungen nur am Rande vor – die Nation präsentierte sich anhand von schönen, jungen Frauenkörpern (vgl. Kaiser 2012, 57). Die Region Andalusien ist auch auf der Weltausstellung anscheinend in der Lage die gesamte Nation zu vertreten, auch wenn die realen *majas* tatsächlich gerade ein Phänomen der Großstadt Madrid waren (s. Frost 2008).

Majas entwickelten sich zu einem beliebten Sujet spanischer wie außer-spanischer Maler und Fotografen. Um die Erkennbarkeit zu gewährleisten, wurden ihnen neben dem ‚feurigen‘ Blick, schwarzen Haaren und eines oftmals etwas kantigen Gesichts Attribute beigegeben, die ebenso sehr für ihren ausgewählten Geschmack stehen konnten wie sie Konnotationen von sexueller Freizügigkeit und auch erotischem Eigensinn trugen.

Goyas berühmte *majas* sind sehr frühe Umsetzungen des Themas, aber schon hier ist der Aspekt der Zuschreibung von sexueller Freizügigkeit *par excellence* umgesetzt (*La maja vestida*, 1800-1808; *La maja desnuda*, vor 1800. Museo del Prado, Madrid vgl. Nagel 2011; Yasujiro 2011; Tomlinson 2002). Die ‚Spanierinnen‘ galten so als *femmes fatales*: als erotisch anziehende, freizügige Frauen, die aber bürgerlichen Männern – die sich soeben als fundamentale Kategorie der ‚modernen‘ Nation, als Bürger, citoyens, etablierten –, eben durch diese sexuelle Selbstbestimmtheit gefährlich werden konnten, weil sie bürgerliche Männlichkeit infrage stellten (vgl. Bronfen 2005, 90f.; einen Überblick über die künstlerische Imaginierung der spanischen Frau im *fin-de-siècle* bietet Fernández 2006). So ist im Bild der verführerischen ‚spanischen‘ Frau immer auch eine männlich konnotierte Komponente enthalten; das kann der fordernde, direkte Blick zum Betrachter sein, das kann die aktive und energische Körperspannung sein, das kann aber auch schlicht ein modisches Merkmal wie die Melone, also der Hut des englischen Gentlemans sein (vgl. hierzu Thiemann 1996, 42; Wilkens 1992, 43-45), den zum Beispiel die eingangs gezeigte Tänzerin García Ramos‘ trägt. Dies ist insofern in Spanien von besonderer Bedeutung weil das Bild der ‚Spanierin‘ als *femme fatale* als Gratwanderung zwischen Eigendefinition, Selbst-Exotisierung und Fremdzuschreibung vor allem im späten 19. Jahrhundert zu verstehen ist: „*Gender images constituted a suggestive channel for reflecting the national identity crisis that Spain [...] experienced at the end of the 19th century*“, so Immaculada Blasco Herranz (2017, 106), und weiter: „*Defeat in the Spanish-American War (1898) [als Spanien seine letzten Kolonien verlor] translated into concern for a ‘weak’ and ‘effeminate’ nation, which in the political language of the time indicated physical and moral debilitation. An image emerged of a Spain that had lost the virility associated with its former experience as an empire. Similarly, frustration regarding national weakness was explained as a deterioration of masculinity*“ (Blasco Herranz 2017, 106; zur Semantisierung des (englischen) Kolonialismus als männlich siehe Tosh 1998, hier 194-195: „*Man kann den dominierenden Code von Mannhaftigkeit in den 1890er Jahren, mit all seiner Ablehnung von Emotionalität und seiner Intoleranz gegenüber androgynen Formen und der Homosexualität, als ein Nebenprodukt eines gestiegenen imperialen Bewusstseins interpretieren – besonders hinsichtlich der imperialen Grenze und den männlichen Qualitäten, die dort gefordert waren*“). Diese Verlusterfahrung war zwar 1898 besonders stark, aber doch kein neues Phänomen, und es ist zumindest bemerkenswert, dass das männliche Don-Juan-Ideal spanischer Männlichkeit auf sexuell freizügig imaginierte, selbstbestimmte, starke Frauen übertragen wurde; quasi als Feindbild nationaler Männlichkeit innerhalb der eigenen Nation – und gebändigt im Stereotyp.

Als Fremdzuschreibung kann das Bild der ‚spanischen‘ *femme fatale* aber auch im Kontext der *leyenda negra* gelesen werden. Mit dem Begriff der ‚Schwarzen Legende‘ wird das weit verbreitete antspanische Geschichtsbild bezeichnet, das Spanien als rückständig, religiös fanatisch, brutal und unzivilisiert charakterisiert. So konstruierten romantische Reiseschriftsteller im 19. Jahrhundert ein Bild Spaniens, das auf ein mythisiertes Andalusien reduziert ist. Prosper Mérimée, George Sand, Théophile Gautier u.a. gaben der Legende in ihren Werken neues Leben, indem sie Spanien als ‚Orient‘ der westlichen Welt konzipierten und die ‚Spanierin‘ als attraktive, zu domestizierende



Abb. 4. José Jiménez Aranda, *Un lance en la plaza de toros*, 1870, Öl auf Leinwand, 51 x 46 cm, Málaga, Museo Carmen Thyssen. Bottois, Ozvan. *Tauromachie. De l'arène à la toile*. Vanves: Hazan, 2017, 35.

nen des ‚einfachen Volkes‘ populär gemacht, aufgewertet und in den Dienst nationaler Symbolik gestellt (vgl. Barrientos/Ferrer 1998). Darüber hinaus war die Tracht der *majas* auch Bestandteil der Mode in aristokratischen Kreisen, „auf den Kostümbällen in den ‚Kleidern des Volks‘, oft eben als *maja* verkleidet zu erscheinen“ (Thiemann 1994, 56; Lawton/Ventosa 2010). Auch der Besuch des Stierkampfes diente als Möglichkeit, sich als *maja* freizügiger als es als Aristokratin oder angesehene Bürgerin normalerweise adäquat war, zu kostümieren (vgl. Thiemann 1994, 60f.). So tragen die Damen in José Jiménez Arandas *Un lance en la plaza de toros* (Abb. 4) die Tracht der *majas*, die Herren sind jedoch recht wenig exzentrisch und eher französisch in zweiteilige dunkle Anzüge gekleidet und tragen Zylinder oder höchstens Strohhut als Reminiszenz an das Freizeitvergnügen.

Explizit aus der andalusischen Kultur ist die Vorstellung der ‚gitana‘ in das Bild der *maja* eingeflossen. Die sogenannten gitanos führten im 19. Jahrhundert ein Leben am Rande der Gesellschaft und konnten nichtsdestotrotz Teil des homogenisierenden Diskurses um das kulturelle Erbe der Nation werden. Innerhalb der oben beschriebenen Kostümierungsmode nahmen Roma-Frauen so eine ambivalente Rolle ein: „For the Spanish citizens, she was the absolute Other of the middle-class woman. For the foreign/European eye she was the perfect feminine personification of the Spanish nation“ (Alba Pagán/Vasileva Ivanova 2020). Die *Gitana florista* (Abb. 5) von Ignacio Zuloaga ist eine solche ‚romanisierte‘ *maja*-Darstellung, inspiriert von Zuloagas Sevilla-Besuchen zum Ende des 19. Jahrhunderts. Auch sie vereint die stereotypen Verweise auf ‚spanische‘ Weiblichkeit durch ihr forsches Lächeln, die Blumen im Haar und das bestickte *mantón*-Seidentuch. Darüberhinaus kursierten ab den 1880er Jahren Werbepostkarten und Plakate für die *cafés cantantes*, Nachtlokale, in denen getrunken und gleichzeitig das musikalische Flamenco-Spektakel genossen werden konnte. Die *cafés cantantes* erlangten einen Ruf beständiger Entgleisungen, doch ist es gleichzeitig dieser Ruf, der ihre große Faszination ausmachte und auch diese Form folkloristischer andalusischer Vergnügungen weit über Andalusiens Grenzen hinaus berühmt machte und vor allem in Madrid etablierte (vgl. zu den *cafés cantantes* Knipp 2006).

‚Fremde‘ und vor allem als ‚gitana‘, als ‚Zigeunerin‘ erfanden. Die paradoxe affirmative Aufwertung sowohl von Weiblichkeit als auch einer sozial und ethnisch marginalisierten Gruppe im ‚Spanierinnen‘-Diskurs ist so gleichzeitig eine Strategie der Selbstexotisierung wie der Zuschreibung von außen, die durchaus auch von einem neuen ‚touristischen Blick‘ (vgl. Urry 1991) auf das Land zeugt. Spanien erscheint so als das ‚Andere‘ Europas (vgl. Weich 1991, 129-153), und dieses ‚Andere‘ wird sichtbar am Bild der national konzipierten Frau.

Wenn die regionale Herkunft der *maja* nicht weiter präzisiert wird, und die tatsächlichen *majas* vor allem ein Phänomen der Hauptstadt Madrid waren, so inkorporierte die mediale Figur der *maja* im Laufe des 19. Jahrhunderts mehrere populäre Imaginationen regionaler Folklore aus dem Süden Spaniens, besonders aus Andalusien und ‚nationalisierte‘ diese.

Andalusien war auch modisch en vogue und in der literarischen und malerischen Gattung des *costumbrismo andaluz* werden folkloristische Szenen

Mode Espagnole

Obwohl die Figur der *maja* also innerhalb Spaniens geradezu als Personifikation der Nation eingesetzt werden konnte und sich dezidiert gegen französische Lebensart positionierte und Künstler wie García Ramos und solche des breit rezipierten *costumbrismo* an der Kanonisierung ‚spanischer‘ Sujets explizit beteiligt sein wollten, so entstand das idealisierte Bild der ‚Spanierin‘ nichtsdestoweniger in reziprokem Austausch von Eigen- und Fremdzuschreibungen, letztere gerade und vor allem aus der Pariser Künstlerszene, die der spanischen Unabhängigkeit zum Trotz Ziel künstlerischer Ausbildung und internationaler Vernetzung für zahllose spanische Künstler im gesamten 19. und frühen 20. Jahrhundert war (s.a. Lobstein 2005, 167-191).

Raimundo de Madrazo verbrachte den Großteil seines Lebens in Paris und erschuf von dort aus ikonische Spanierinnen-Poträts. Besonders auffällig an seinen Frauen-Bildnissen ist, dass diese zwar vorgeblich spanische ‚Typen‘ darstellen und in costumbristischer Manier folkloristische Sujets aufrufen, jedoch den Frauentyp stark dem französischen Geschmack anpassen. Sein bevorzugtes Modell Aline Masson ähnelt eher Renoirs Portraits als den markanten Gesichtszügen, die z. B. Zuloaga seinen Modellen gab. Doch auch letzterer arbeitete sehr viel von Paris aus und scheint besonders mit seinen ‚typisch‘ spanischen Portraits dort Erfolg gehabt zu haben.

Es waren also insbesondere romantische Reiseschriftsteller, Künstler- und Nostalgie-Reisende, die dieses Bild verbreiteten in der orientalisierten Beschreibung spanischer Frauen und damit die Vorstellung von Spanien als des ‚anderen‘ Europas festigten (vgl. Thiemann 1994, 56). Margit Kern hat die Konstruktionen des Ländlichen im Spanienbild des 19. Jahrhunderts aufgezeigt und dargelegt, wie durch die Betonung des Ländlichen ein archaisiertes Bild Spaniens entstand, das – mythisiert, statisch und weiblich – „als Gegenbild zu den zivilisatorischen Verwerfungen“ (Kern 2008, 11) in anderen Regionen Europas (vgl. Kern 2008, 14), insbesondere der einem rasanten Prozess von Modernisierung und Verstädterung unterworfenen Metropole Paris, entworfen wurde. Mit Verweis auf Johannes Fabian verbindet sie die Praktiken der Mythisierung Spaniens als des ‚anderen Europas‘ mit denen des ‚Othering‘ orientalisierter Imaginationen Nordafrikas (vgl. Kern 2008, 14). In Folge dieser Parallelisierung des ‚Orient‘ mit ‚Spanien‘ im Rekurs auf andalusische Traditionen wird das imaginierte ‚kulturelle Erbe‘ von Al-Andalus, das sich eben in Andalusien – und verallgemeinernd in ganz Spanien – ungebrochen erhalten habe, zum Mythos.

Das Frauenbild des künstlerischen Orientalismus deckt sich dabei insofern mit der Imagination der ‚Spanierin‘ als auch hier eigentlich einander ausschließende Kategorien von absoluter Unsichtbarkeit des weiblichen Körpers in der Gesellschaft und exzentrischer sexueller Freizügigkeit miteinander in Einklang gebracht werden. Die Faszination für die am ganzen Körper verschleierte und so den Blicken der Öffentlichkeit entzogenen ‚muslimischen Frau‘ und deren Kontrastbild in der ostentativ ausgestellten Sexualität ‚orientalischer‘ Frauen hat Malek Alloula beschrieben. Schleier,



Abb. 5. Ignacio Zuloaga, *Gitana florista*, 1902, Öl auf Leinwand, 116,8 x 90,1 cm, Privatbesitz. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/19th-century-european-art-n09342/lot.19.html> (26.08.2020).

Gitterstäbe und Rauchen gelten ihm in seiner Analyse kolonialer Postkarten aus Algerien um 1900 als ultimative Zeichen für Genuss, Lust, Exzess und männliches heterosexuelles Begehren (vgl. Alloula 1987, 74-78), als Versatzstücke zur Illusion einer orientalischen Essenz, „*the sublimation of the aromatic soul of the Orient*“ (Alloula 1987, 74). Ähnlich kann die *Leyenda Negra*, die Vorstellung des ‚dunklen‘, inquisitorischen, mittelalterlichen Spaniens mit seinen schwarz verschleierten Frauen, die das Haus höchstens zum Kirchgang verlassen, widerspruchsfrei koexistieren mit der Vorstellung der *maja* als orientalisierte und laizierte Variante der frommen Katholikin. Ignacio Zuloaga zeigt beispielsweise gänzlich schwarz gekleidete und mit der *mantilla* sowohl als katholisch als auch als ‚spanisch‘ gekennzeichnete Frauen, die nichtsdestoweniger kokett lächeln, wobei sie aber als *Cousinen*, also weibliche Verwandte betitelt werden (siehe Ignacio Zuloaga, *Porträts. Mein Onkel und meine beiden Cousinen*, 1898/99, Öl auf Leinwand, 209,5 x 167,5 cm, Musée d’Orsay, Paris). Der gleiche Maler imaginiert aber auch Aktdarstellungen wie *Desnudo al clavel* oder ihre sinnlichen Reize präsentierende Damen wie *Bailarina*, die im Sujet stark an die Akte des Orientalismus angelehnt sind (Ignacio Zuloaga, *Desnudo del clavel*, 1915 (in Paris), Öl auf Leinwand, 131 x 184 cm, Museo Reina Sofia, Madrid; Ignacio Zuloaga, *Bailarina*, 1912 (in Paris), Öl auf Leinwand, 196 x 117 cm, Museo de Bellas Artes Sevilla).

Auch folkloristische Szenen, die die Vorstellung der im Haus eingesperrten Frau repetieren, sind verbreitet und spielen oft mit Harems-Assoziationen, so beispielsweise García Ramos’ Darstellung der *Spanischen Liebschaft* (Abb. 6). Die rauchende Frau ist in beiden Vorstellungswelten enthalten, Fabrés imaginiert eine aufreizende *Schöne Sultanin*, Édouard Manet stattet seine *Zigeunerin* mit einer Zigarette aus (Antoni Fabrés, *Die schöne Sultanin*, Öl auf Leinwand, 76 x 44 cm, Musée National d’Art de Catalogne, Barcelona; Édouard Manet, *Zigeunerin mit Zigarette*, um 1862, Öl auf Leinwand, 92 x 73,5 cm, Princeton University Art Museum). Manet ist sicherlich der bekannteste unter den Spanien-begeisterten französischen Malern, doch es gab viele, die die französische „mode espagnole“, die „Españolada“ in Bilder erotischer junger Frauen umsetzten. Charles Porion, Alfred Dehodencq, der in Paris lebende US-Amerikaner John Singer Sargent, und viele andere kultivierten die Begeisterung für die ‚Spanierin‘ im Bild, und Postkarten und andere populäre Bilder taten ihr übriges (zum romantischen Spanienbild in Frankreich vgl. Lasheras Peña/Sazatornil Ruiz 2005; Hoffmann 1961).

In der Folge entwickelte sich der Bildtypus des hispanisierenden Porträts oder des Porträts als *maja*, das besonders in Frankreich ein beliebtes Mittel darstellte, die aristokratische Dame gleichsam um eine attributiv zugegebene Charakterisierung als verführerisch und erotisch bereichert zu repräsentieren. Henri Regnault portraitierte beispielsweise die *Comtesse de Barck, habillée en Espagnole* und stattete den Hintergrund zusätzlich mit Verweisen auf weibliche Sexualität aus, indem er tropische Papageien und ungezügelte Vegetation als Tapetenmotiv in die Komposition aufnahm



Abb. 6. José García Ramos, *Cortejo español*, 1885, Öl auf Leinwand, 54,3 x 33,5 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Formanek, Verena und Peter Pakesch (Hrsg.). *Blicke auf Carmen. Goya – Courbet – Manet – Nadar – Picasso. Ausst. Kat. Landesmuseum Joanneum Graz 2005. Köln: Walther König, 2005, 264.*

(Henri Regnault, *La Comtesse de Barck, habillée en Espagnole*, 1869, Öl auf Leinwand, 60 x 44 cm, Musée d'Orsay, Paris. Siehe Thiemann 2002, 73f.; sowie zur exotistischen Bildtapete Eck/Schönhaagen 2014).

Edgar Wind theoretisiert solche allegorisierten Portraits für das 18. Jahrhundert. Anhand von Reynolds Gemälde *Three Ladies adorning a Term of Hymen* (1773), das die drei adeligen Schwestern Montgomery in der ikonografischen Tradition der drei Grazien zeigt, schreibt er, die Betrachter seien dazu eingeladen, eine Personifikation zu akzeptieren, jedoch aufgefordert, Vergleiche zu unterlassen. Somit sollen die Schwestern Montgomery in ihrem Portrait „nicht entweder als Ladies oder als Grazien verstanden werden [...], sondern die Ladies als Grazien“ (Wind 1986, 44; s. a. Pointon 1994, 116). Was er als „zusammengesetzte Portraits“ beschreibt (Wind 1986, 26), kann so auch auf die Damen *habillée en Espagnole* angewendet werden. So gedeutet wäre die Comtesse de Barck als ikonisches Zeichen zu sehen, das nicht in seine Konstituenten aufgespalten werden kann, sondern in der eben das Anlegen der Spanierinnen-Verweise als Attribut gelesen werden kann (vgl. hierzu Pointon 1994, 116).

Ihren Höhepunkt fand die Imagination der jungen spanischen Arbeiterfrau aus einfachen Verhältnissen und mit erotischer Ausstrahlung in der gefeierten Figur der Carmen in Bizets Oper, deren beehrte Protagonistin als Arbeiterin in der sevillanischen Tabakfabrik beschrieben wird. Realer Hintergrund mag dabei sein, dass die sevillanische Tabakfabrik, um wettbewerbsfähig zu bleiben, 1812 die gesamte Belegschaft von ca. siebenhundert Männern durch weibliche Arbeiterinnen ersetzte, woraufhin ein Besuch der Tabakfabrik schnell zum obligatorischen Ziel romantischer Reisender avancierte. Ein Großteil der Arbeiterinnen waren Roma-Frauen, da diese nicht die gleichen Vorbehalte gegenüber weiblicher Lohnarbeit hatten wie bürgerlich-katholisch geprägte Bevölkerungsschichten (Thieman 1994, 57). Die Oper nach einer Novelle Prosper Merimées wurde 1875 in Paris uraufgeführt und löste eine enthusiastische Spanienbegeisterung aus, die am Körper der erotisierten andalusischen Arbeiterfrau festgemacht und zahllos kopiert und adaptiert wurde.

Aya Crebas und Dick Pels argumentieren, dass die Inszenierung der Carmen als ‚Zigeunerin‘ in Bizets Oper ein Identifikationspotenzial für die Pariser Bohème darstellte, die für sich selbst gerade jene Tugenden der sozialen Vagabondage beanspruchte, die den spanischen, wiewohl am Rande der Gesellschaft lebenden, Sinti und Roma zugeschrieben wurden. Das Wort *Bohémien* leitet sich sogar aus einer Bezeichnung für Sinti und Roma – derer, die aus Böhmen stammen – ab: „*moreover, it [der Begriff Bohémien] can be and was generalized to refer to the new social phenomenon of the institutionalized margin, the subculture of (aspirant) intellectuals, artists, politicians, and their respective mistresses such as began to take shape in the bourgeois society-in-becoming of nineteenth-century France. These divergent senses are metaphorically fused in the novella and the opera, in such a way that exotic gypsydom also comes to represent the much more familiar vagabondage of the modern urban Bohème and the new lifestyles being invented within it*“ (Crébas/Pels 1991, 356). Dabei ist natürlich bemerkenswert, dass die Zuschreibung von Sexualität, die frei sei von sozialen Zwängen, innerhalb der tatsächlichen Roma und Sinti in Spanien kaum jemals existiert haben mag; im Gegenteil, die Pariser Bohème projizierte ihren eigenen Lebensstil dabei vielmehr auf eine ‚fremde‘ soziale Gruppe (vgl. Crébas/Pels 1991, 358).

Nationale Allegorien

Spätestens mit der Popularität von *Carmen* verwandelte sich das Bild der ‚Spanierin‘ in einen Mythos, eine Projektionsfläche, die vielfach be- und wieder überschrieben werden konnte, die vielfältig einsetzbar war und als nationale Ikone allegorisiert wurde. (Es soll an dieser Stelle nicht ausgeklammert werden, dass es nur wenig später auch innerhalb Spaniens eine künstlerische Tendenz gab, eben das nationale Stereotyp bildnerisch zu kritisieren; so deuten beispielsweise die katalanischen Maler

Isidre Nonell oder Hermen Anglada Calarasa in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts die ‚Gitana‘ als Elendsfigur und üben deutliche Sozialkritik, siehe hierzu und zu zeitgenössischen Strategien der Selbst-Repräsentation von Roma-Frauen in Spanien: Alba Pagán/Vasileva Ivanova 2020. Die Autorinnen führen aber auch aus, dass die Veränderung des Klischees keineswegs dessen Dekonstruktion bedeutete, sondern dieses in allenfalls veränderter Form weiterbestand, „*a symbol of the rebellious search of the artist of the pictorial avant-gardes of the early twentieth century*“).

Bildliche Allegorien sind Darstellungen von Körpern, die auf einen abstrakten Begriff verweisen und eben diesen bedeuten. Ethymologisch stammt das Wort *Allegorie* von griech. ἄλλος = anders und ἀγορεύειν = reden, woraus schon in der Antike ἀλληγορεύειν = bildlich reden und ἀλληγορία gebildet wurde (vgl. Held 1937, Sp. 346; Carsten-Peter Warncke hat diese Herleitung als „die zweite Sprache der Bilder“ neu beschrieben: Warncke 2005). Der Körper bildet quasi das Gefäß für die Zurschau-stellung eigentlich sich der Darstellbarkeit entziehender Abstrakta. Die Personifikation bringt so über einen (zumeist weiblichen, zumeist wenig bekleideten) menschlichen Körper und ihm zugeordnete Attribute Inhalte zum Ausdruck, die mit diesem Körper – zumindest der Definition nach – nichts zu tun haben. „*In the simplest terms, allegory says one thing and means another*“ konstatiert Angus Fletcher (1964, 2); die Form enthält also selbst keine Verweisfunktion, die kodifizierte Bildtradition ist es, die alleinig Bedeutung herstellen kann. Über kodifizierte Verweisungssysteme ist das Bild eines Körpers an bestimmte Bedeutungen gebunden, die selbst keine materielle Form besitzen. So können die Körper der Personifikationen Abstrakta wie Freiheit, Gerechtigkeit oder Neid bedeuten, aber auch Tag oder Nacht, verschiedene Jahreszeiten, Planeten oder eben Nationen.

Seit dem frühen Barock und über Jahrhunderte hinweg war die Allegorie gängiges und breiten Kreisen verständliches Darstellungsmittel, das über die zumeist weibliche, menschliche Form abstrakte Inhalte zu verbildlichen in der Lage war; die Barockzeit gilt als Blütezeit der Allegorie in den bildenden Künsten (an anderer Stelle nehme ich eine kritische Analyse der Allegorizität bildlich zur Anschauung kommender weiblicher Körper im 19. Jahrhundert vor, siehe Oesterreich 2018).

Der Historiker Ernst Kantorowicz konstatierte schon 1957 in seinem Werk *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton 1957, dt.: *Die zwei Körper des Königs*) die abendländische Vorstellung eines natürlichen und also auch sterblichen Körpers des Königs und unterscheidet diese von dem übernatürlichen, unsterblichen, repräsentativen oder politischen Körper des Königs. Ein berühmtes Beispiel für die Visualisierung des von Kantorowicz als *body politic* bezeichneten, die Nation symbolisierenden Körpers ist eine barocke Illustration zu Thomas Hobbes' *Leviathan*, in dem dieser den absolutistischen Herrscher in exemplum beschreibt. Das Frontispiz des Buches zeigt einen männlichen Herrscherkopf, thronend über einem Körper, der aus den Bewohnern des beherrschten Gebietes gebildet ist (vgl. Olwig 2002, 87ff.). Der Körper des absolutistischen Herrschers leitet über in die Landschaft und bringt so Natur, Territorium und politische Macht zusammen. Er hält Schwert und Hirtenstab, die Zeichen für weltliche und geistliche Macht, in den Händen. Aus dieser Unterscheidung von *body politic* und *body natural* heraus entwirft Kantorowicz die Entstehungsgeschichte des modernen Staates, der nämlich gerade zwischen der öffentlichen Funktion und der Person, die diese ausübt, unterscheidet.

Es soll hier aber argumentiert werden, dass diese Unterscheidung so präzise gar nicht getroffen werden kann, da nur selten zwischen dem individuellen Körper des Souveräns oder der Repräsentantin der Macht und deren symbolischen Erscheinungsformen unterschieden werden kann – werden beide Ausdrucksformen doch in der gleichen Form des bekleideten menschlichen Körpers sichtbar. „*These two Bodies are incorporated in one Person*“, „*the Body politic includes the [king's] Body natural*“, wie auch Kantorowicz an anderer Stelle postuliert (Kantorowicz 1957, 9).

Es kann allerdings durchaus konstatiert werden, dass sich mit der Entwicklung von absolutistisch beherrschten Reichen zu demokratisch regierten Nationalstaaten analog die Repräsentation des Körpers der Nation von einer Visualisierung am männlichen Körper hin zur Sichtbarmachung in

weiblicher Gestalt verschob.

Der ‚moderne‘ Nationalstaat zeichnet sich nun aber gerade durch die Herausbildung des Volkes als Souverän des Staates, das lediglich Repräsentanten und Repräsentantinnen wählt, aus. Die Französische Revolution von 1789 leitet politisch die europäische Entwicklung zu ‚modernen‘ Nationalstaaten ein; die Romantik mit ihrer Suche nach nationalen Identitäten und Ursprüngen begleitet den Prozess kulturphilosophisch und künstlerisch.

Auch die Darstellung der Herrschaft in weiblicher Gestalt hat eine lange Tradition. Die Hispania als ‚Mutter der Nation‘ teilte mit anderen Nationalallegorien die Eigenschaft sich gerade nicht auf ein historisches Vorbild einer Herrscherin oder Kriegerin zu beziehen, sondern gerade mittels ihres weiblichen Körpers die nötige verallgemeinernde Verweiskraft herzustellen. Der weibliche Körper als abstrakter Körper war in der Lage über historische Persönlichkeiten hinaus auf die ‚ganze Nation‘ zu verweisen. Im Gegenteil: das bürgerliche Frauenideal um 1800 sah ja gerade keine kriegerischen oder politisch aktiven Frauengestalten vor – der Körper der Frau war also fähig eben das zu verkörpern, wovon er realiter sozial ausgeschlossen war (s. Schade/Wagner/Weigel 1994; Wagner 1989; Wenk 1986, 7-14; Wenk 1987, 217-238; Wenk 1996). So dekorierte die 100-Peseten-Münze der antikisch gekleidete Körper der Hispania, ausgestreckt zwischen den Pyrenäen im Norden des Landes und Gibraltar im Süden, und eine Skulptur Hispanias krönt die Fassadengestaltung der Nationalbibliothek in Madrid.

In der Visualisierung der Figur der ‚Spanierin‘ im 19. Jahrhundert verändert sich jedoch etwas: wiewohl immer noch in der Lage die Nation zu repräsentieren, wird das allegorische Körperbild nun ausgestattet mit körperlichen Merkmalen und Attributen, die ethnografisch angenommene Charakteristika der Bewohnerinnen dieser Nation visuell zum Ausdruck bringen. Im Bild ist dies eine Entwicklung, die der Popularisierung und Institutionalisierung der Ethnografie als wissenschaftliche Disziplin vorgreift und eher auf die vor-ethnografische Typen-Beschreibung rekurriert. Ulrich Tragatschnig nennt solche uneindeutigen, unkonventionellen Allegorien „*indexikalisch operierende Allegorien*“ (Tragatschnig 2004, 129; vgl. ebd. 126-134) und meint damit eben allegorische Körperbilder, die trotz ihrer verweisenden Funktion die Trennung von Form und Inhalt verwischen und stattdessen „*indexikalische Spuren*“, Ähnlichkeitsbezüge zwischen Bild und imaginiertem Urbild, in die Körper selbst inkorporieren – wie in diesem Fall die Bilder einer spezifischen Spanierin mit Kleidung, Ausdruck, Bewegung, Umfeld etc., die dennoch pars pro toto alle Spanierinnen und schließlich ganz Spanien mit ihrem Körper repräsentieren kann.

Selbst wenn die Bilder als naturalistische Porträts jeweils eines individuellen Modells entstanden sein mögen, so stellen die hier gezeigten Gemälde doch keine Individualporträts einzelner Vertreterinnen von Bevölkerungsgruppen, in dem Fall den andalusischen Roma und Sinti dar, sondern ganz im Gegenteil Typen, die dem Konzept der Personifikation verpflichtet sind. Dieser vereinheitlichte Körper ist – gerade aufgrund seiner ‚abweichenden‘ Darstellung in geschlechtlicher, sozialer und ethnischer Hinsicht – ‚besitzbar‘: sowohl für spanische bürgerliche Männer als auch für ausländische Künstler, Reisende, Opern-Begeisterte oder Politiker. Selbst- und Fremdzuschreibungen verschmelzen in nationalen Klischees, sichtbar gemacht durch und projiziert auf den spanischen Frauenkörper.

Das fragmentarisch klischeehafte Formenrepertoire der ‚Spanierin‘ wird im Laufe des 19. Jahrhunderts und seiner Nutzung in vielfältigen Kontexten und Medien frei verfügbar zur attributiven Ausgestaltung von Sujets, die mit den Konnotationen der ‚Erotik der einfachen Leute‘ ausgestattet werden sollten – durchaus als Verkleidung oder Maske, die angelegt werden konnte, um einen Aspekt der Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen, der normalerweise weder standesgemäß noch tugendsam gewesen wäre und nur in diesem Kontext des Anlegens einer ‚spanischen Weiblichkeit‘ als Verkleidung gesellschaftlich geduldet werden konnte. In der Figur der ‚Spanierin‘ verschmelzen dabei Vorstellungen der ‚gitanas‘ und Flamenco-Tänzerinnen aus Andalusien, traditionell iberischer Weiblichkeit, sowie der ‚Orientalin‘ Nordafrikas. Der Süden Spaniens kann im Bild der *maja* so die gesamte Nation vertreten – die *maja* avanciert zur nationalen Allegorie.

Literatur

- Alba Pagán, Ester und Aneta Vasileva Ivanova, *Gitanas* without a Tambourine. Notes on the Historical Representation and Personal Self-representation of the Spanish Romani Women, *European Journal of Women's Studies* 27, 2 (2020), 145-165, <https://doi.org/10.1177/1350506819898739>.
- Alloula, Malek. *The Colonial Harem. Images of Subconscious Eroticism*. Manchester: Manchester University Press, 1987.
- Altmann, Werner. „Mehr als nur Folklore! Zur Sozial- und Kulturgeschichte des Stierkampfes“. *Por España y el mundo hispánico. Festschrift für Walter L. Bernecker*. Hrsg. ders. Berlin: Walter Frey, 2007, 39-70.
- Anttonen, Pertti. *Tradition through Modernity. Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*. Helsinki: Finish Literature Society, 2005.
- Barrientos, Joaquín Álvarez und Alberto Romero Ferrer (Hrsg.). *Costumbrismo andaluz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.
- Baudson, Michel (Hrsg.). *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Ausst. Kat. Kunsthalle Mannheim/ Museum Moderner Kunst Wien 1985. Weinheim: Acta Humaniora, 1985.
- Bendix, Regina. *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studie*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1997.
- Bendix, Regina und Galit Hasan-Rokem. *A Companion to Folklore*. Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2012.
- Blasco Herranz, Immaculada. „Gender and the Spanish Nation“. *Metaphors of Spain. Representations of Spanish National Identity in the Twentieth Century*. Hrsg. Javier Moreno-Luzón und Xosé M. Núñez Seixas. New York/Oxford: Barghahn, 2017, 105-121.
- Bottois, Ozvan. *Tauromachie. De l'arène à la toile*. Vanves: Hazan, 2017.
- Bronfen, Elisabeth. „Das extreme Opfer“. *Blicke auf Carmen. Goya – Courbet – Manet – Nadar – Picasso*. Ausst. Kat. Landesmuseum Joanneum Graz 2005. Hrsg. Verena Formanek und Peter Pakesch. Köln: Walther König, 2005, 86-114.
- Brüggemann, Beate und Rainer Riehle. *Das Dorf. Über die Modernisierung einer Idylle*. Frankfurt a.M./New York: Campus, 1986.
- Crébas, Aya und Dick Pels. „Carmen – or the Invention of a New Feminine Myth“. *The Body. Social Process and Cultural Theory*. Hrsg. Mike Featherstone, Mike Hepworth und Bryan S. Turner. London/Newbury Park/New Delhi: SAGE, 1991, 339-370.
- Eck, Katharina und Astrid Silvia Schönhagen (Hrsg.). *Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800*. Reihe: wohnen +/- ausstellen, 8 Bde., Bd. 2. Bielefeld: transcript, 2014.
- Fernández, María López. *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2006.

- Fletcher, Angus. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1964.
- Florencio, Rafael Núñez. „Bullfights as a National Festivity“. *Metaphors of Spain. Representations of Spanish National Identity in the Twentieth Century*. Hrsg. Javier Moreno-Luzón und Xosé M. Núñez Seixas. New York/Oxford: Berghahn, 2017, 181-197.
- Frost, Daniel. *Cultivating Madrid. Public space and middle-class culture in the Spanish capital, 1833-1890*. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 2008.
- Gállego, Julián. „La figura de la maja desde Goya hasta Zuloaga“. Departamento de Historia del Arte ‚Diego Velázquez‘, Centro de Estudios Históricos, CSIC. VIII Jornadas de Arte, *La Mujer en el Arte Español*, Madrid 1997, 325-339.
- Held, Julius. „Allegorie“. *Reallexikon Deutscher Kunstgeschichte*. Bd. 1. Hrsg. Otto Schmidt. München: Metzler 1937, 346-366.
- Hobsbawm, Eric. „Das Erfinden von Traditionen“. *Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*. Hrsg. Christoph Conrad und Martina Kessel. Stuttgart: Reclam, 1998, 97-120.
- Hoffmann, Léon-François. *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. Paris/Princeton, New Jersey: Princeton University/Presses Universitaires de France, 1961.
- Kaiser, Susan B. *Fashion and Cultural Studies*. London u. a.: Berg, 2012.
- Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957.
- Kern, Margit. „Konstruktionen des Ländlichen im Spanienbild der Fotobücher“. *España a través de la cámara. Das Spanienbild im Fotobuch*. Hrsg. dies. Leipzig: Plöttner, 2008, 11-22.
- Knipp, Kersten. „Moral der Nacht. Die cafés cantantes“. *Flamenco*. Hrsg. ders. Frankfurt a.M.: Suhr-kamp, 2006, 57-86.
- Lawton, Lucy und Silvia Ventosa. „Spain“. *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion. West Europe*. Hrsg. Lise Skov. Oxford: Berg, 2010, 264–278. 20. November 2018 <http://dx.doi.org/10.2752/BEWDF/EDch8045>.
- Lobstein, Dominique. „Ein spanischer Traum. Die Spanien-Abbildungen in den Pariser Salons, 1845-1865“. *Blicke auf Carmen. Goya – Courbet – Manet – Nadar – Picasso*. Ausst. Kat. Landesmuseum Joanneum Graz 2005. Hrsg. Verena Formanek und Peter Pakesch. Köln: Walther König, 2005, 167-191.
- Molins, Patricia (Hrsg.). *La noche Española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1965-1936*, Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid 2007-2008/Petit Palais Paris 2008, Madrid: Ivorypress, 2008.
- Nagel, Ivan. *Der Künstler als Kuppler. Goyas Nackte und Bekleidete Maja*. Berlin: Carl Hanser, 2011.
- O.A. „Majo und Maja“. *Damen-Conversations-Lexikon*. Bd. 6. Hrsg. v. Karl Herloßsohn. Leipzig, 1836, 499-501.
- Oesterreich, Miriam. *Bilder konsumieren. Inszenierungen ‚exotischer‘ Körper in der Bildreklame*. München: Wilhelm Fink, 2018.
- Olwig, Kenneth. *Landscape, Nature, and the Body Politic. From Britain's Renaissance to America's New World*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002.

- Paulitz, Tanja. *Mann und Maschine. Eine genealogische Wissenssoziologie des Ingenieurs und der modernen Technikwissenschaften, 1850-1930*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Peña, Ana Belén Lasheras und Luis Sazatornil Ruiz. „París y la española“, *Mélanges de la Casa de Velázquez* 35. 2 (2005). 28. Juli 2020 <http://journals.openedition.org/mcv/2245>.
- Pointon, Marcia. „Portrait und Allegorie – Reynolds’ ‘Three Ladies adorning a Term of Hymen‘“. *Allegorien und Geschlechterdifferenz*. Hrsg. Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1994, 113-126.
- Randall, Kimberly. „The Traveler’s Eye. Chinas Poblans and European-Inspired Costume in Post-colonial Mexico“. *The Latin American Fashion Reader*. Hrsg. Regina A. Root. Oxford: Berg Publishers, 2005, 44-65.
- Sibley, Lucy R. und Susannah Worth. „Maja Dress and the Andalusian Image of Spain“. *Clothing and Textiles Research Journal* 12. 4 (1994): 51-60.
- Sims, Martha und Martine Stephens. *Living Folklore. Introduction to the Study of People and their Traditions*. Logan, Utah: Utah State University Press, 2005.
- Storm, Eric. *The Culture of Regionalism. Art, Architecture and International Exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2010.
- Taylor, Lou. *Establishing Dress History*. Manchester: Manchester Univ Press, 2004.
- Thiemann, Birgit. „Carmen in der Malerei von Sargent und Zuloaga. Funktionalisierte Weiblichkeits-Imaginationen und Spanienmythos“. *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft* 24. 3 (1996): 37-48.
- Thiemann, Birgit. „Carmen, Stierkampf und Flamenco. Spanienklischees des 19. Jahrhunderts?“. *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*. Hrsg. Karin Hellwig. Frankfurt a.M.: Vervuert, 2007, 89-104.
- Thiemann, Birgit. „Die Spanierin. Nationaltracht als Form weiblicher Mythisierung und deren Überschreitung im Cross-Dressing der Torera“. *Frauen Kunst Wissenschaft* 17 (Mai 1994): 53–71.
- Thiemann, Birgit. „Spanische Kleidung im 18. und 19. Jahrhundert. Goya und darüber hinaus“. *Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Ausst. Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Hrsg. Siegfried Müller und Michael Reinbold. Oldenburg: Florian Isensee, 2002, 69-76.
- Tomlinson, Janis (Hrsg.). *Goya. Images of Women*, New Haven u. a.: Yale University Press, 2002.
- Tosh, John. „Was soll die Geschichtswissenschaft mit Männlichkeit anfangen? Betrachtungen zum 19. Jahrhundert in Großbritannien“. *Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*. Hrsg. Christoph Conrad und Martina Kessel. Stuttgart: Reclam, 1998, 160-206.
- Tragatschnig, Ulrich. *Sinnbild und Bildsinn. Allegorien in der Kunst um 1900*. Bonn: Reimer, 2004.
- Urry, John. *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London u. a.: SAGE, 1991.
- Valdivieso, Enrique. *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 1986.
- Wagner, Monika. *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*. Tübingen: Wasmuth, 1989.

- Warncke, Carsten-Peter. *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*. Köln: Deubner, 2005.
- Weich, Horst. „Der fremde Blick auf ein fernes Land“. *Passauer Mittelmeerstudien* 3 (1991). Hrsg. Hermann H. Wetzel. Passau: Arbeitskreis zur Erforschung der Mittelmeerländer, 1991, 129-153.
- Wenk, Silke. „Der weibliche Akt als Allegorie des Sozialstaates“. *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Hrsg. Zita Breu u.a. Berlin: Reimer, 1987, 217-238.
- Wenk, Silke. *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1996.
- Wenk, Silke. „Warum ist die (Kriegs-)Kunst weiblich? Frauenbilder in der Plastik auf öffentlichen Plätzen in Berlin“. *Kunst und Unterricht* 101 (1986): 7-14.
- Wind, Edgar. *Hume and the Heroic Portrait: Studies in 18th Century Imagery*. Hrsg. Jaynie Anderson. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Wilkens, Manja. „Goyas ‚Majas‘ und die ‚femme moderne‘. Zur Rezeptionsgeschichte von Goyas ‚nackter‘ und ‚bekleideter Maja‘ in der französischen Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts“. *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung* 4 (1992): 24-54.
- Wyss, Beat. *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*. Berlin: Insel, 2010.
- Yasujiro, Otaka. „The Majas by Goya. From ‘Naked’ to ‘Clothed’. Between Venus and Nude“. *Goya. Luces y sombras. Obras maestras del Museo del Prado*, Ausst. Kat. The National Museum of Western Art Tokio 2011-2012. Hrsg. Hiroya Murakami. Tokyo: The Yomiuri Shimbun, 2011, 324-333.

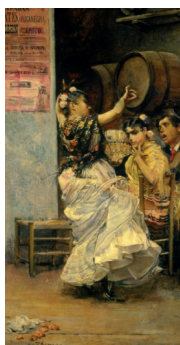
Dr. Miriam Oesterreich

Worlding Public Cultures

Heidelberg Centre for Transcultural Studies/HCTS

Universität Heidelberg, Deutschland

miriam.oesterreich@hcts.uni-heidelberg.de



Resumen: *La 'otra' Europa – La construcción de la identidad nacional en el siglo XIX y el cuerpo orientalizado de la 'Española'*

Miriam Oesterreich

Abstract: La idea de la 'maja', una joven y sensual mujer trabajadora española de orígenes humildes, circulaba en la segunda mitad del siglo XIX como un ideal de la 'otra' y erótica feminidad en toda Europa. La 'maja' fusiona ideas de la feminidad tradicional ibérica, de las 'gitanas', de las bailaoras de flamenco de Andalucía y de la mujer 'oriental' del norte de África. Con la imagen de la 'maja', el sur de España llega a representar a toda la nación; así, la 'maja' se convierte en una alegoría nacional. El artículo aborda la compleja interacción de la adaptación de una perspectiva externa a la propia identidad y la construcción de la nación a través de la imagen alegórica de una mujer joven, por un lado, y la mitificación de esta imagen en la recepción fuera de España, por el otro. Se analiza los aspectos de una imaginación y representación de la nación española feminizada y sexualizada, y se contextualiza sus modos de recepción considerando pinturas, fotografías e imágenes populares.

Palabras clave: pintura del siglo XIX, identidad nacional, orientalismo, costumbrismo, imaginaciones de lo español, cuerpo alegórico

El artículo analiza la idea de la 'Española' del siglo XIX, su génesis de las atribuciones propias y externas y su relación con la nación española. Para esto, se discuten pinturas del siglo XIX y se problematiza el cuerpo femenino en su dimensión alegórica.

A finales del siglo XIX, pintores como el sevillano José García Ramos, Ignacio Zuloaga, Charles Porion, Alfred Dehodencq, o el norte-americano que vivía en París John Singer Sargent crearon numerosas escenas folclóricas en las que elaboran referencias a la 'España nacional' como fragmentos establecidos –referencias que, en su mayor parte, están vinculadas al cuerpo femenino–. Aunque a menudo estas están influenciadas estilísticamente por el impresionismo francés, los pintores traducen claramente el lenguaje visual al contexto español al repetir y establecer la imagen de 'la Española' como motivo.

El mantón bordado proveniente del comercio colonial con Manila formaba un complemento integral del vestuario andaluz en la segunda mitad del siglo XIX. El abanico, también adaptado del contexto asiático, se convirtió en el símbolo de la feminidad 'española' en toda Europa. Además, las faldas de varios volantes que giran alrededor del cuerpo y las flores en el cabello se convirtieron en íconos de la idea estereotípica de la 'Española'. El flamenco atribuido a la alegría y lo erótico pertenecía al repertorio estándar de la imaginación popular de España.

Las mujeres representadas en la pintura de García Ramos (fig. 1) implementan artísticamente un ejemplo real del siglo XVIII: el de la *maja*. El término *maja* se estableció desde la década de 1770 refiriéndose a las mujeres de las clases sociales bajas, que, sin embargo, vestían de manera muy ele-

gante y a menudo también muy costosa, que cultivaban una coquetería bohemia y que eran visibles en las calles debido a su estatus social. La *maja* se convirtió en la personificación de una España idealizada y romantizada: “*Enormously popular with Spanish aristocratic classes, maja fashion imitated and evolved from Andalusian styles of the 18th century and eventually came to symbolize the Spanish 'look'*” (Randall 2005, 51).

En el curso del siglo XIX, el flamenco andaluz y las corridas de toros dentro de España se usaban como símbolos nacionales, y las imágenes artísticas y culturales populares respaldaron el proceso de homogeneización de lo nacional al reevaluar idealmente estos aspectos románticos del folclore andaluz. De esta reevaluación resultó la llamada *moda andaluza*, que a partir de mediados del siglo caracterizaba a la capital, Madrid. Sin embargo, el siglo XIX en España también fue el siglo de unos cambios sociales radicales. Por lo tanto, la reevaluación de lo rural y folclórico en la imagen de la *maja* también podría utilizarse como una contrapartida romántica de la industrialización y la urbanización, especialmente en las metrópolis de Madrid y Barcelona. Las *majas* se convirtieron en un tema popular para pintores y fotógrafos españoles y no españoles. Las famosas *majas* de Goya son adaptaciones muy tempranas del motivo de la maja, aún así el aspecto de atribuir la promiscuidad ya se ve claramente implementado. De esta manera, las ‘Españolas’ fueron consideradas como *femmes fatales*. En oposición a las atribuciones de fuerza y promiscuidad a ellas se podría explicar la ‘debilidad’ del estado español después de la pérdida de las últimas colonias en la *Generación del 98*. Caracterizada por atribuciones ajenas la imagen de la *femme fatale* ‘española’ también se puede leer en el contexto de la *leyenda negra*. En el siglo XIX, los escritores de viajes románticos construyeron una imagen de España reducida a una Andalucía mítica. Prosper Mérimée, George Sand, Théophile Gautier y otros renovaron la idea de la leyenda en sus obras al concebir a España como el ‘oriente’ del mundo occidental e inventar a la ‘Española’ como una ‘extranjera’ atractiva que debe ser domesticada y, sobre todo, como ‘gitana’. De esta manera España aparece como el ‘otro’ de Europa, y este ‘otro’ se hace visible en la imagen de la mujer concebida a nivel nacional.

Entonces, la figura de la *maja* podría usarse como la personificación de la nación dentro de España, que se posicionó específicamente en contra del estilo de vida francés. Artistas como García Ramos y aquellos del costumbrismo popular querían participar explícitamente en la canonización de los temas ‘españoles’. Sin embargo, la imagen idealizada de la ‘Española’ surgió en un intercambio recíproco de atribuciones propias y ajenas, estas últimas especialmente y sobre todo de la escena artística parisina, que a pesar de la independencia de España era objetivo de la formación artística y de la creación de redes internacionales para innumerables artistas españoles durante los siglos XIX y principios del XX. Margit Kern demostró que la imaginación de España en el siglo XIX está caracterizada por las construcciones de lo rural. Por consiguiente explicó cómo al enfatizar lo rural se estableció una imagen arcaizada de España, que –mitificada, estática y femenina– fue concebida “como una contra-imagen de los trastornos civilizacionales” (Kern 2008, 11) en otras regiones de Europa, en particular en la metrópoli de París, que estuvo experimentando un rápido proceso de modernización y urbanización. En este sentido, se puede interpretar la mitificación de España como la ‘otra Europa’ paralela a las prácticas del *othering* en las imaginaciones orientalizadas del norte de África.

La imaginación de la joven trabajadora española de orígenes humildes y con carisma erótico culminó en la célebre figura de Carmen en la ópera de Bizet, cuya codiciada protagonista se describe como trabajadora en la fábrica de tabacos en Sevilla. La ópera, basada en una novela de Prosper Merimée, se estrenó en París en 1875 y despertó un entusiasmo enorme por España –la *mode espagnole*– que fue conectado intrínsecamente al cuerpo de la trabajadora andaluza erotizada y se copió y adaptó innumerables veces. Sobre todo con la popularidad de Carmen, la imagen de la ‘Española’ se convirtió en un mito, una superficie de proyección que podía sobrescribirse y reescribirse de muchas maneras, que era versátil y se alegorizaba como un ícono nacional. El cuerpo femenino como cuerpo abstracto fue capaz de referirse a la ‘nación entera’ más allá de las personalidades históricas.

Sin embargo, en la visualización de la figura de la 'Española' en el siglo XIX, algo cambió: aunque todavía es capaz de representar a la nación, la imagen alegórica del cuerpo ahora está dotada de características y atributos físicos que expresan visualmente las características aceptadas etnográficamente de los habitantes de esta nación. Así visualmente este fenómeno anticipa la popularización e institucionalización de la etnografía como disciplina científica, más bien haciendo referencia a la descripción de los tipos pre-etnográfica.

Incluso si las imágenes se crearon como retratos naturalistas de un modelo individual, las pinturas que se muestran aquí no representan retratos individuales de representantes específicos de grupos de población, en este caso de las comunidades romaníes y sinti andaluces, sino, por el contrario, tipos que están comprometidos al concepto de personificación. En la figura de la 'Española', se fusionan las ideas de las 'gitanas' y las bailaoras de flamenco andaluces, de la feminidad tradicionalmente ibérica y de la 'mujer oriental' del norte de África. Con la idea de la *maja*, el sur de España puede representar a toda la nación: la *maja* se convierte en una alegoría nacional.



Fig. 1. José García Ramos, *Bulerías*, 1884, Óleo sobre lino, 52 x 28 cm, Museo de Bellas Artes, Sevilla (detalle). Formanek, Verena y Peter Pakesch (Eds.). *Blicke auf Carmen. Goya – Courbet – Manet – Nadar – Picasso. Catálogo de exposición Landesmuseum Joanneum Graz 2005. Colonia: Walther König, 2005, 267.*

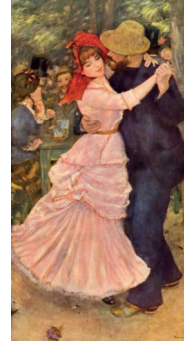


Fig. 2. Pierre-Auguste Renoir, *La Danse à Bougival*, 1883, Óleo sobre lino, 181.9 x 98.1 cm, Museum of Fine Arts, Boston. <https://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/artemis-7b5573581095725354031c-b60bea2c4405e63577> (26.08.2020).



Fig. 3. *L'Andalousie au temps des Maures. Les Gitanes*, Postal: *El Sacromonte*, Weltausstellung in Paris, 1900. <http://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/2245/img-5.jpg> (26.08.2020).



Fig. 4. José Jiménez Aranda, *Un lance en la plaza de toros*, 1870, Óleo sobre lino, 51 x 46 cm, Málaga, Museo Carmen Thyssen. Botois, Ozvan. *Tauromachie. De l'arène à la toile*. Vanves: Hazan, 2017, 35.



Fig. 5. Ignacio Zuloaga, *Gitana florista*, 1902, Óleo sobre lino, 116.8 x 90.1 cm, Privatbesitz. Formanek, Verena y Peter Pakesch (Eds.). *Blicke auf Carmen. Goya – Courbet – Manet – Nadar – Picasso. Catálogo de exposición Landesmuseum Joanneum Graz 2005. Colonia: Walther König, 2005, 264.*



Fig. 6. *Cortejo español*, 1885, Óleo sobre lino 54.3 x 33.5 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Formanek, Verena y Peter Pakesch (Eds.). *Blicke auf Carmen. Goya – Courbet – Manet – Nadar – Picasso. Catálogo de exposición Landesmuseum Joanneum Graz 2005. Köln: Walther König, 2005, 264.*

Bibliografía

- Alba Pagán, Ester y Aneta Vasileva Ivanova, *Gitanas without a Tambourine. Notes on the Historical Representation and Personal Self-representation of the Spanish Romani Women*, *European Journal of Women's Studies* 27, 2 (2020), 145-165, <https://doi.org/10.1177/1350506819898739>.
- Alloula, Malek. *The Colonial Harem. Images of Subconscious Eroticism*. Manchester: Manchester University Press, 1987.
- Altmann, Werner. "Mehr als nur Folklore! Zur Sozial- und Kulturgeschichte des Stierkampfes". *Por España y el mundo hispánico. Festschrift für Walter L. Bernecker*. Ed. Werner Altmann. Berlín: Walter Frey, 2007, 39-70.
- Anttonen, Pertti. *Tradition through Modernity. Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*. Helsinki: Finish Literature Society, 2005.
- Barrientos, Joaquín Álvarez y Alberto Romero Ferrer (Eds.). *Costumbrismo andaluz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.
- Baudson, Michel (Ed.). *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Ausst. Kat. Kunsthalle Mannheim/Museum Moderner Kunst Wien 1985. Weinheim: Acta Humaniora, 1985.
- Bendix, Regina. *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1997.
- Bendix, Regina y Galit Hasan-Rokem. *A Companion to Folklore*. Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2012.
- Blasco Herranz, Immaculada. "Gender and the Spanish Nation". *Metaphors of Spain. Representations of Spanish National Identity in the Twentieth Century*. Eds. Javier Moreno-Luzón y Xosé M. Núñez Seixas. Nueva York/Oxford: Berghahn, 2017, 105-121.
- Bottois, Ozvan. *Tauromachie. De l'arène à la toile*. Vanves: Hazan, 2017.
- Bronfen, Elisabeth. "Das extreme Opfer". *Blicke auf Carmen. Goya – Courbet – Manet – Nadar – Picasso*. Catálogo de exposición Landesmuseum Joanneum Graz 2005. Eds. Verena Formanek y Peter Pakesch. Colonia: Walther König, 2005, 86-114.
- Brüggemann, Beate y Rainer Riehle. *Das Dorf. Über die Modernisierung einer Idylle*. Frankfurt a.M./Nueva York: Campus, 1986.
- Crébas, Aya y Dick Pels. "Carmen – or the Invention of a New Feminine Myth". *The Body. Social Process and Cultural Theory*. Eds. Mike Featherstone, Mike Hepworth y Bryan S. Turner. London/Newbury Park/Nueva Delhi: SAGE, 1991, 339-370.
- Eck, Katharina y Astrid Silvia Schönhagen (Eds.). *Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800*. Reihe: wohnen +/- ausstellen, 8 Bde., Bd. 2. Bielefeld: transcript, 2014.
- Fernández, María López. *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2006.
- Fletcher, Angus. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1964.
- Florencio, Rafael Núñez. "Bullfights as a National Festivity". *Metaphors of Spain. Representations of Spanish National Identity in the Twentieth Century*. Eds. Javier Moreno-Luzón y Xosé M. Núñez Seixas. Nueva York/Oxford: Berghahn, 2017, 181-197.
- Frost, Daniel. *Cultivating Madrid. Public space and middle-class culture in the Spanish capital, 1833-1890*. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 2008.
- Gállego, Julián. "La figura de la maja desde Goya hasta Zuloaga". Departamento de Historia del Arte 'Diego Velázquez', Centro de Estudios Históricos, CSIC. VIII Jornadas de Arte, *La Mujer en el Arte Español*, Madrid 1997, 325-339.
- Held, Julius. "Allegorie". *Reallexikon Deutscher Kunstgeschichte*. Bd. 1. Ed. Otto Schmidt. Munich: Metzler 1937, 346-366.

- Hobsbawm, Eric. "Das Erfinden von Traditionen". *Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*. Ed. Christoph Conrad y Martina Kessel. Stuttgart: Reclam, 1998, 97-120.
- Hoffmann, Léon-François. *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. Paris/Princeton, Nueva Jersey: Princeton University/Presses Universitaires de France, 1961.
- Kaiser, Susan B. *Fashion and Cultural Studies*. Londres: Berg, 2012.
- Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1957.
- Kern, Margit. "Konstruktionen des Ländlichen im Spanienbild der Fotobücher". *España a través de la cámara. Das Spanienbild im Fotobuch*. Ed. Leipzig: Plöttner, 2008, 11-22.
- Knipp, Kersten. "Moral der Nacht. Die cafés cantantes". *Flamenco*. Ed. Kersten Knipp. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, 57-86.
- Lawton, Lucy y Silvia Ventosa. "Spain". *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion. West Europe*. Ed. Lise Skov. Oxford: Berg, 2010, 264-278. 20. November 2018 <http://dx.doi.org/10.2752/BEWDF/EDch8045>.
- Lobstein, Dominique. "Ein spanischer Traum. Die Spanien-Abbildungen in den Pariser Salons, 1845-1865". *Blicke auf Carmen. Goya – Courbet – Manet – Nadar – Picasso*. Catálogo de exposición Landesmuseum Joanneum Graz 2005. Eds. Verena Formanek y Peter Pakesch. Köln: Walther König, 2005, 167-191.
- Molins, Patricia (Ed.). *La noche Española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1965-1936*. Catálogo de exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid 2007-2008/Petit Palais Paris 2008, Madrid: Ivorypress, 2008.
- Nagel, Ivan. *Der Künstler als Kuppler. Goyas Nackte und Bekleidete Maja*. Berlin: Carl Hanser, 2011.
- O.A. "Majo und Maja". *Damen-Conversations-Lexikon*. Bd. 6. Ed. Karl Herloßsohn. Leipzig, 1836, 499-501.
- Oesterreich, Miriam. *Bilder konsumieren. Inszenierungen 'exotischer' Körper in der Bildreklame*. Munich: Wilhelm Fink, 2018.
- Olwig, Kenneth. *Landscape, Nature, and the Body Politic. From Britain's Renaissance to America's New World*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002.
- Paulitz, Tanja. *Mann und Maschine. Eine genealogische Wissenssoziologie des Ingenieurs und der modernen Technikwissenschaften, 1850-1930*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Peña, Ana Belén Lasheras y Luis Sazatornil Ruiz. "París y la españolada". *Mélanges de la Casa de Velázquez* 35. 2 (2005). 28. Juli 2020 <http://journals.openedition.org/mcv/2245>.
- Pointon, Marcia. "Portrait und Allegorie – Reynolds' 'Three Ladies adorning a Term of Hymen'". *Allegorien und Geschlechterdifferenz*. Eds. Sigrid Schade, Monika Wagner y Sigrid Weigel. Colonia/Weimar/Viena: Böhlau, 1994, 113-126.
- Randall, Kimberly. "The Traveler's Eye. Chinas Poblans and European-Inspired Costume in Postcolonial Mexico". *The Latin American Fashion Reader*. Ed. Regina A. Root. Oxford: Berg Publishers, 2005, 44-65.
- Sibley, Lucy R. y Susannah Worth. "Maja Dress and the Andalusian Image of Spain". *Clothing and Textiles Research Journal* 12. 4 (1994): 51-60.
- Sims, Martha y Martine Stephens. *Living Folklore. Introduction to the Study of People and their Traditions*. Logan, Utah: Utah State University Press, 2005.
- Storm, Eric. *The Culture of Regionalism. Art, Architecture and International Exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*. Manchester/Nueva York: Manchester University Press, 2010.
- Taylor, Lou. *Establishing Dress History*. Manchester: Manchester Univ Press, 2004.
- Thiemann, Birgit. "Carmen in der Malerei von Sargent und Zuloaga. Funktionalisierte Weiblichkeits-Imaginationen und Spanienmythos". *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft* 24. 3 (1996): 37-48.

- Thiemann, Birgit. "Carmen, Stierkampf und Flamenco. Spanienklischees des 19. Jahrhunderts?". *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*. Ed. Karin Hellwig. Frankfurt a.M.: Vervuert, 2007, 89-104.
- Thiemann, Birgit. "Die Spanierin. Nationaltracht als Form weiblicher Mythisierung und deren Überschreitung im Cross-Dressing der Torera". *Frauen Kunst Wissenschaft* 17 (Mai 1994): 53-71.
- Thiemann, Birgit. "Spanische Kleidung im 18. und 19. Jahrhundert. Goya und darüber hinaus". *Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Catálogo de exposición Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Eds. Siegfried Müller y Michael Reinbold. Oldenburg: Florian Isensee, 2002, 69-76.
- Tomlinson, Janis (Ed.). *Goya. Images of Women*, New Haven u. a.: Yale University Press, 2002.
- Tosh, John. "Was soll die Geschichtswissenschaft mit Männlichkeit anfangen? Betrachtungen zum 19. Jahrhundert in Großbritannien". *Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*. Ed. Christoph Conrad y Martina Kessel. Stuttgart: Reclam, 1998, 160-206.
- Tragatschnig, Ulrich. *Sinnbild und Bildsinn. Allegorien in der Kunst um 1900*. Bonn: Reimer, 2004.
- Urry, John. *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. Londres: SAGE, 1991.
- Valdivieso, Enrique. *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 1986.
- Wagner, Monika. *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*. Tübingen: Wasmuth, 1989.
- Warncke, Carsten-Peter. *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*. Colonia: Deubner, 2005.
- Weich, Horst. "Der fremde Blick auf ein fernes Land". *Passauer Mittelmeerstudien* 3 (1991). Ed. Hermann H. Wetzel. Passau: Arbeitskreis zur Erforschung der Mittelmeerländer, 1991, 129-153.
- Wenk, Silke. "Der weibliche Akt als Allegorie des Sozialstaates". *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Ed. Zita Breu et. al. Berlin: Reimer, 1987, 217-238.
- Wenk, Silke. *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Colonia/Weimar/Viena: Böhlau, 1996.
- Wenk, Silke. "Warum ist die (Kriegs-)Kunst weiblich? Frauenbilder in der Plastik auf öffentlichen Plätzen in Berlin". *Kunst und Unterricht* 101 (1986): 7-14.
- Wind, Edgar. *Hume and the Heroic Portrait: Studies in 18th Century Imagery*. Ed. Jaynie Anderson. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Wilkens, Manja. "Goyas ‚Majas‘ und die ‚femme moderne‘. Zur Rezeptionsgeschichte von Goyas ‚nackter‘ und ‚bekleideter Maja‘ in der französischen Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts". *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung* 4 (1992): 24-54.
- Wyss, Beat. *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*. Berlin: Insel, 2010.
- Yasujiro, Otaka. "The Majas by Goya. From 'Naked' to 'Clothed'. Between Venus and Nude". *Goya. Luces y sombras. Obras maestras del Museo del Prado*. de exposición The National Museum of Western Art Tokio 2011-2012. Ed. Hiroya Murakami. Tokyo: The Yomiuri Shimbun, 2011, 324-333.

Dr. Miriam Oesterreich

Worlding Public Cultures

Heidelberg Centre for Transcultural Studies/HCTS

Universität Heidelberg

miriam.oesterreich@hcts.uni-heidelberg.de

*On the Path to Good Health:
Representing Urban Ritual in Mexico City
during the Epidemic of 1727.**

Luisa Elena Alcalá, Patricia Díaz Cayeros, Gabriela Sánchez Reyes

Abstract: This essay considers a monumental painting located in the chapel of the Virgin of the Rosary in the parish church of San Pedro Zacatenco, delegación Gustavo A. Madero, Mexico City. It depicts a religious procession – that took place on 1727 to ask for release from an epidemic. Its particular history is uncovered in order to posit that the painting functions as a visual pact, commemorating a moment of agreement and alliance between the Jesuits and the highest ecclesiastic authorities of Mexico. At the same time, this essay examines the ways this work is different from other paintings of the genre. It is unusually detailed, and this is visible in its treatment of individual figures, their costumes, and its remarkable inclusion of almost the entire processional route. Finally, it also illuminates important aspects of colonial Mexico City that speak to broader patterns in the early modern Spanish world regarding the political, social and ritual use of urban space and the need to perform social hierarchy publicly and then commemorate it pictorially.

Key words: procession, urban ritual, Virgin of Loreto, Mexico City, epidemic

In 2002, a group of Mexican researchers studying colonial sculpture discovered a monumental painting depicting a religious procession in the chapel of the Virgin of the Rosary in the parish church of San Pedro Zacatenco (Delegación Gustavo A. Madero, Mexico City) (fig. 1). Measuring almost 9.5 x 12.5 feet (290 x 380 cms including a frame of approximately 7 cms wide), the painting is one of those rare colonial works that captures urban ritual in rich detail. In it, we see the sculpture of the Virgin of Loreto taken on procession through the crowded city streets of the center of Mexico which have been lavishly decorated for the occasion by colorful textiles hanging from windows. As will be shown in this essay, this procession took place in October of 1727 in order to ask for intercession and relief from the measles epidemic which had broken out in the city the year before.

Paintings of this type, often called pictorial documents, are of great interest because they provide information about public ritual and how Spanish American heterogeneous societies organized themselves for such occasions and then commemorated them in paintings. Other famous examples for New Spain include the painting signed by Arellano in 1709, *Transfer of the Image and Inauguration of the Sanctuary of Guadalupe* (Private collection, Spain); *Transfer of the image of the Virgin of Guadalupe to the First Hermitage and Representation of the First Miracle* of the mid-seventeenth century (Basilica de Guadalupe, Mexico City); and Pablo José de Talavera, *Transfer of the Virgin of*



Fig. 1. Unknown artist, *Solemn Procession that the City of Mexico Celebrated for the Image of Our Lady of Loreto in 1727*, ca. 1727-28, oil on canvas, 290 x 380 cm, Church of San Pedro, Zacatenco (Mexico City). Photo: Pedro Ángeles (Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), 2009.

Solitude and Foundation of the Convent of Our Lady of Solitude and Saint Therese, ca. 1748 (Church of Our Lady of Solitude, Puebla). It is also worth mentioning the Peruvian Corpus Christi series, sixteen anonymous paintings dated between 1674 and 1680 currently divided between the Museo del Arzobispado in Cuzco and a private collection in Santiago de Chile. These paintings have been analyzed in the historiography both collectively and individually (Sigaut 1995; Berndt 2000 and 2005; Rubial 2008, 9; Dean 1999). The monographic studies, in particular, have demonstrated that despite their common features – such as public exaltation of specific cult images and the construction of collective identities – the paintings tend to include specific details that respond to the unique situations that arose in each occasion and the historical circumstances of their production. For the way in which collective identity is constructed through some of these images, Richard Kagan coined the term “comunicentric” (Kagan 2000).

This essay considers the Zacatenco painting in light of contemporary sources and documents in order to uncover its particular history. It posits that the painting functions as a visual pact, commemorating a moment of agreement and alliance between the Jesuits and the highest ecclesiastic authorities of Mexico. At the same time, this essay examines the ways this work is different from other paintings of the genre. As will be shown, it is unusually detailed, and this is visible in its treatment of individual figures, their costumes, and its remarkable inclusion of almost the entire processional route including streets and salient buildings such as the north facade of the Cathedral, or the nearby hexagonal chapel known as the *Capilla de los Talabarteros*.

In the process, the essay illuminates important aspects of colonial Mexico City that speak to broader patterns in the early modern Spanish world regarding the ritual use of urban space and the need to perform social hierarchy publicly and then commemorate it pictorially. As is well known, public processions were not just lavish and celebratory occasions but rather complex events in which power was exercised by the actors involved. One way in which that power was activated in a procession is in relation to the physical placement of each representative body (Cathedral Chapter, confr-

ternities, religious orders, etc.) in it, something which was of primordial concern to the creator of this painting and thus, to his patrons. As we shall see, the idealized rendition of this procession, including the way it presents the city streets and urban space, speaks to eighteenth-century Enlightenment ideals and a spirit of reform that would increasingly lead local authorities to seek greater control over public use of urban space.

Setting the scene: The cult to the Virgin of Loreto in the Church of San Gregorio

The Italian devotion of Loreto centered on a sculpture of the Virgin and Child thought to have been made by Saint Luke and the relic of the House of the Virgin, which had supposedly been transported by angels from the Holy Land to the Adriatic coast of Italy in the last years of the thirteenth century. The cult became important as a symbol of Jesuit identity throughout Counter Reformation Europe and, at the same time, it was promoted in Spanish America. The Society of Jesus had founded various institutions in the viceregal capital, but by the last quarter of the seventeenth century, they concentrated this cult's devotion in the church of San Gregorio, adjacent to the school they had founded for the education and catechization of the children of the local noble indigenous population in the late sixteenth century. This is the church which housed the image we see processed in the painting of San Pedro Zacatenco.

The school of San Gregorio was founded in 1573 to teach Christian doctrine, reading, and music to the children of the indigenous nobility. The indigenous community of the town of Tacuba financed the first building erected, a rudimentary construction with a thatched-roof that remained standing well into the seventeenth century. Institutionally, for most of the seventeenth century the school and church of San Gregorio was officially ascribed to the larger Jesuit Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo (Decorme 1941, 250, 3; Ruiz 1971). However, in the early 1680s the Jesuit Juan Antonio Nuñez de Miranda secured the patronage of one of the wealthiest inhabitants of the city, Captain Juan de Chavarría y Valera who lived nearby San Gregorio and paid 34,000 out of the 36,000 pesos that the building cost. Construction on a new church was begun in 1681-82 and completed in 1685 (Bazarte 1989, 241, 64; Ruiz 1971, 10-13, Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, C.G., tomo 120, rollo 2, *Copia del extracto...*, 112-117v.).

This period of transformation of the Church of San Gregorio coincided with the arrival of two young Jesuit missionaries from Italy, Juan Bautista Zappa and Juan María Salvatierra, who were especially devoted to the Virgin of Loreto and who launched a promotional campaign for the cult in New Spain. They embarked for the viceroyalty in 1675 and Zappa, well aware that copies of miracle-working images, which were ritually "touched" to their originals, had a greater potential for success, arranged for a copy of the head and hands of the original icon in Loreto to be sent to Mexico (Flores and Oviedo 1995, 154). In New Spain, the skin tone of the copy was whitened (Alcalá 2008) and it was assembled by a local sculptor who produced a dressed sculpture further adorned with lavish clothing and jewels donated by various women of the Mexican elite. It is not clear if the head and hands were incorporated into a fully carved body of the Virgin or if the sculpture was of the type called *imagen de vestir*, that is with a wooden support for the body on which to place the actual dresses of the Virgin. At the same time, Zappa introduced the novelty of constructing a full-size scale copy of the actual House of the Virgin kept in Loreto (Italy) for the church of San Gregorio. Because Father Zappa was reassigned to the noviciate church in Tepetzotlán, he left this project in the hands of his friend and colleague, Father Salvatierra who concluded the construction of the replica for the old church on January 5, 1680 (Venegas 1754, 50-52; Cabrera y Quintero 1746, 100).

Nothing remains of this chapel in the church of San Gregorio (today, the Church of Loreto stands in its place), but a general sense of what it must have looked like is provided by the contemporaneous construction that Zappa undertook in the Jesuit church of San Francisco Javier in Tepetzotlán

to which he had been transferred, and which still exists. Further copies of the House of the Virgin of Loreto were erected in a number of Jesuit churches throughout the viceroyalty of New Spain between the late seventeenth and early eighteenth centuries, including San Luis Potosí, Guadalajara, and Havana suggesting that the initiative of these two missionaries in the 1680s was widely accepted by colonial society (Decorme 1941, 92-93).

The attraction of the cult of Loreto lay in that together, the image of the Virgin and Child and the House, evoked a number of powerful historical and devotional associations. The House of the Virgin in Loreto was the place where the Annunciation had taken place and where the Holy Family had lived upon their return from Egypt. Beyond the material connections it could provide with the Holy Land, the cult was associated with devotion to the Holy Family (including Saint Anne and Saint Joachim) and especially Saint Joseph. Devotion to Saint Joseph was on the rise in colonial Mexico, and it was being re-signified as a political cult of local identity (Sánchez Reyes 2006, 739-56; Cuadriello 1989; Ramos 2014, 73-96). In other words, for a number of reasons the cult to the Virgin of Loreto resonated with Mexican colonial society sufficiently to pave the way for a period of generous gift giving and splendid construction and decoration of its chapel.

Only a year after the new church of San Gregorio was inaugurated, it was decided to rebuild and enhance the chapel of the Virgin of Loreto. Thus, in May of 1686, there was another inauguration ceremony. In 1715, a *camarín* (a small chamber or back chapel often built behind altars to miraculous images in the Hispanic world, in which the image would be dressed and visited on special occasions) was added thanks to the generosity of Juan Clavería Villareales (Venegas 1754, 53). Donations to the image continued to increase and, in 1728, Juan Ignacio Castorena y Ursúa, canon of the cathedral and bishop-elect of Yucatán, crowned the image with a tiara of diamonds and gold valued at more than 4000 pesos (*Gacetas de México* 1949, vol. 1, 123). Finally, in 1737-38 the House of the Virgin was reconstructed a third time, as a votive response to the epidemic of those years when the sculpture of the Virgin of Loreto, like many other miracle-working images in the city, was beseeched for intercession and taken on procession.

Although there are partial descriptions in diverse sources of the chapel in San Gregorio, such as in Cayetano Cabrera y Quintero's *Escudo de armas*, the most complete information for a reconstruction of the display of the image is found in the inventory taken after the expulsion of the Jesuits, dated 23 March 1774 (Archivo General de la Nación, Temporalidades, vol. 173, exp. 5, 18v-22. The inventory is fully transcribed in *Encrucijada*, 45-47). It reveals that the dressed sculpture was encased in a silver niche that was double-sided and faced both towards the interior of the church, from its altar, and to the *camarín*. It was inaugurated in 1730 and contained relics of six saints, five *Agnus Dei* (wax seals blessed by the pope) and 43 gilt silver reliquaries. The elaborate niche was part of a larger *retablo* that rose two levels high and was entirely covered in silver with the central image of the Virgin of Loreto flanked by sculptures of Saint Anne and Saint Joachim and topped with one of Saint Joseph, thus completing the presentation of the Holy Family. The inventory also mentions a portable altar at the foot of the niche where the image was usually kept, suggesting that there was a tendency to move the image that would require its frequent use. In fact, Cayetano Cabrera y Quintero mentions this altar when he describes the inauguration of the third chapel in 1738, and one can surmise that it was used for processions such as the one illustrated in the painting in San Pedro Zacatenco. But, undoubtedly, one of the most attractive elements in the chapel must have been its relics since their presence greatly increased the taumaturgical power of the cult. The one of highest esteem in the chapel was probably the one described as a "*piece of textile of red silk, which according to the old inventory is said to be from the original*" (Archivo General de la Nación, Temporalidades, vol. 173, f. 20). This is probably a reference to one of the garments of the Virgin; textile relics of Mary were of great importance because the Virgin's assumption to heaven meant that there were no corporal relics of her.

Despite the fact that there are various brief descriptions and documents to help garner a gene-

ral sense for the decoration of the chapel of the Virgin of Loreto in San Gregorio, these sources are not helpful in placing the painting of the procession. It is not among the works listed in the 1774 expulsion inventory nor is it registered for the adjacent school's possessions where the only reference to a painting of Loreto is for "a large painting of the Holy House with gold frame" ("*un lienzo grande de la santa Casa con marco dorado*") in the staircase (Archivo General de la Nación, Temporalidades, vol. 173, exp 6, f. 4v). The absence of a registry for the painting is not, however, atypical considering the circumstances surrounding the expulsion of the Jesuits in 1767. Various years passed between the expulsion and the time in which the inventories were drawn up, and while many objects had gone missing from their institutions, others were not adequately described in the documents.

The strongest documentary evidence that the painting must have once been in the Jesuit church of San Gregorio is found in the history of the church of San Pedro Zacatenco published by Horacio Senties. This author asserts that the painting was acquired in the early nineteenth century from the church then known as dedicated to Loreto, but which was the site of the earlier church of San Gregorio, along with a cedar pulpit, two tecali fonts, four gilded sculptures, a large grill, a small table, a campanile, a painting of the House of the Virgin of Loreto and four paintings of the Church Fathers (Senties 1992, 101). According to Senties, these things were purchased to decorate the chapel of the Virgin of the Rosary of San Pedro Zacatenco which was under reconstruction in 1804, although it is possible that the project was actually slightly later, around 1809, and that it was not finished until 1827. The dates provided by Senties, however, do not match the text inscribed on the entrance arch to the chapel and which designates 1809 as the date in which the chapel was begun: "*El día 4 de Mayo de 1809 se colocó la primer piedra de esta Capilla de N. Sa. del Rosario, y se concluyó sin el cimborrio, con su adorno el 5. de Marzo de 1827*". Either way, these approximate dates for the acquisitions from the once church of San Gregorio are logical if we consider the fate of the Jesuit church at the time. After the expulsion, San Gregorio was closed for several years and the sculpture of the Virgin of Loreto was temporarily transferred to the church of the convent of La Encarnación (Orozco y Berra 2000, vol. 1, 152-59). By 1777, the image had returned to San Gregorio, reopened by instruction from the Junta de Temporalidades (Orozco y Berra 1867, 116-117). Years later, however, in 1807, it was necessary to remove the image once again – this time to Santa Teresa la Nueva – because the church was collapsing and had to be reconstructed, a project that began in 1809 (Archivo Histórico del Arzobispado de México. "Oficio del virrey...". Fondo episcopal, caja 153, exp. 30). The new church, now called Loreto, was constructed by the architects Ignacio de Castera and José Agustín Paz and was completed in 1816. The sale of the objects noted above – and which may have included the procession painting – from the church of Loreto (before San Gregorio) to that of San Pedro Zacatenco may have taken place any time between 1809 and the 1820s in which both churches were undergoing reconstruction projects. In this regard, it is important to recall that it was common practice for old churches to sell off their no longer desirable objects to smaller parochial churches in localities in the periphery of the city, which were usually glad to recycle objects given their meager economic means. It is also possible that the procession painting was transferred at a later date, in 1832, when the new monumental and impressive church of Loreto began to sink because of serious problems with the foundation, and it was necessary to close it to the public.

While further research on the exact location of the painting in San Gregorio and its transferal to San Pedro Zacatenco is necessary, the existing documentation about the chapel of the Virgin of Loreto leaves no doubt as to its luxury. With its silver ornaments, alabaster and porcelain objects, polychromed sculptures, paintings, Agnus Dei, relics and mirrors, it had by the time of the expulsion of the Jesuits in 1767 amassed considerable wealth. More specifically, it seems that it was in the period between the late seventeenth century and the first decades of the eighteenth century that the cult became a popular devotion. By then, it was capable of competing with many of the other Marian images that were available to Mexican society through its extensive network of churches. The most

convincing evidence of the rise of the cult in this period is the role the devotion played in the epidemic of 1727 and the fact that after the procession depicted in this painting, the city decided that it was thanks to Loreto's intercession that it was saved. The idea that the image triumphed and the city was saved thanks to its intercession is found in several sources, including the *Gaceta de México* (January 1728) and Cayetano de Cabrera y Quintero's later account (*Gacetas de México*, 1949, vol. 1, 73; Cayetano Cabrera y Quintero, 1746, 101).

The Procession as an Act of Redemption and the Crisis of the 1720s

During the first half of the eighteenth century, New Spain's society suffered the consequences of various crises in agricultural production. The prices of basic food products underwent dramatic variations, which in turn aggravated unemployment and emigration and ultimately lead to a rise in banditry and epidemics. Regarding the years preceding the epidemic of 1727, we know that in June of 1720 the lack of rain resulted in a shortage in the corn supply. The following year, there was again a shortage of corn but this time it was caused by commercial speculation since merchants decided it was to their benefit to sequester crops and store instead of sell. Documents from 1724 reveal that some of the warehouses had insect-infested grain which meant that eventually, in that same year, the stored corn in the public exchange (*alhóndiga*) had to be sold, but it was not sufficient to satisfy demand. Between 1724 and 1726 the lack of corn had caused another problem: shortage in the meat supply. The crisis was worsened by speculation and in the end, the general impoverishment of many and the overall weak situation of the populace lead to the breakout of various diseases (*Gacetas de México*, 1949, vol. 1, 34-37). Historians agree that this chain of events was in some way responsible for the measles outbreak of 1726 which lead to various penitential processions.

That local authorities were aware of the causes behind the city's grave situation is evident in the sermon that the canon of the Cathedral of Mexico, Bartolomé Felipe de Ita y Parra, delivered on the day of the procession represented in the painting in San Pedro Zacatenco. Although following a traditional format for sermons offered during epidemics throughout the Catholic world in which the vices of society are held responsible for the community's suffering and the disease is understood as divine punishment, it is significant that besides blaming general avarice, Ita y Parra refers specifically to price inflation. First, he says:

Oh Mexico! So deserved is this plague because of your Greed; the heavens gifted you with treasures of wealth, oh New Spain! Making it so that your land produced gold and silver; and you, with all your greed, delved into its insides to extract it, and place it in your hearts as the Idol of your affection.

O México! Y quan merecida tiene tu Codicia esta misma peste, te doto el cielo con los thesoros de su riqueza, o Nueva España! Haziendo que tu tierra produxesse, el oro y la plata; y tu Avantiento alla te metes en sus dentro para sacarla, y ponerla en tus corazones, por el Idolo de tus affectos.

In another passage, he turns to the specific problems:

What other reason is there for these exorbitant prices which have affected some things that are necessary for daily existence, and also for devotion in the churches; there is no reason for it but personal interest.

Que otra razón ay para estos exorbitantes precios a que se han subido algunos géneros

necesarios para el uso de la vida, y aun para el culto de las Iglesias, sin que aya para ello motivo alguno, sino solo el interés.

Other activities worthy of blame for the epidemic in his sermon include prostitution, card playing, *pulquerías*, the moral laxity and overall frivolity of women's behavior in churches as well as the feminization of men due to the changes in fashion at the time:

[...] even the churches are profaned, with women coming to them with the same laxity with which one goes to a Comedy; the same is true of the men, so effeminate that no longer do they seem men, but rather phonies, mannered in the way they walk, with ribbons and bags in their hair; and with facial lotions that polish their skin; the women with diamonds and jewels in their hair, flowers in their heads, rings on their breasts [...] What say you, Mexico, was pagan Rome otherwise in the games of Bacchus, or did Cyprus do otherwise in the festivities of its Venus [...]

[...] hasta los Templos se profanan, viniéndole las mujeres a la Iglesia, con la misma desemboltura, que se puede ir a una Comedia, lo mismo es los hombres, tan afeminados, que ni hombres parecen, sino farsantes, moda en el andar, listones, y bolsas en los pelos, aguas de rostro con que bruñir la tez, las mujeres, diamantes, y joyas en los cabellos, flores en la cabezas, anillos en los pechos [...] Qué dices México, si pintara de otra manera Roma gentil en los juegos de su Bacho, o Chipre en las diversiones de su Venus [...]
(Ytta y Parra, 1728, 9-11)

The admonishing and moralistic tone of Ita y Parra's sermon frames the contemporary painting as a representation of an act of contrition and repentance for sins committed. Indeed, the procession is represented in an ordered, sober, and solemn way, in accordance with the legend inscribed on the frame: "*Solemn procession that the City of Mexico offered to Our Lady of Loreto, entreating relief from the desolating measles plague in the year of 1726*" (*Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Ntra. Señora de Loreto implorando el socorro, por la peste desoladora del sarampión en el año de 1726*). The inscription on the frame is undoubtedly of recent manufacture and most likely replicates an earlier one. Regarding the date, it is possible that when copying the exact year of the event in the new one a mistake was made, especially because although there could have been processions to mitigate the epidemic's effects in 1726, neither the City nor the Cathedral documents refer to any such event in that year. An earlier photograph of the church, taken by Constantino Reyes Valerio in 1975, shows that the painting had a different frame at the time and that it did not have an inscription although one did appear right below it in a small tablet (Fototeca Constantino Reyes Valerio, MXC-56). On the other hand, the following year the epidemic had worsened, and there are many more documents referring to actions taken at this time (Archivo de la Catedral Metropolitana de México, vol, 30, fs. 301- 381).

As is well known, during such times of crisis, it was typical for more than one procession to be organized and for both civic and religious authorities to take an active role in these events. To a certain extent, responsibilities between these two authorities were shared but parceled. The Church was responsible for organizing special services and prayers in the churches, and these would be decorated with the collaboration of confraternities. City Hall in turn was responsible for decorating the streets along which a procession would pass as well as safeguarding the public spaces and guaranteeing that order was maintained (Molina 1996, 92-101). However, the initiative to organize a procession could come from many different sectors of society. On October 3 in a meeting of the city council, José Vela (Prior General) proposed that a *novena* (a nine-day prayer period) be celebrated to a patron saint of

the city or to one of the saints that typically had a protective role. It was then decided to vote on the devotion to which the *novena* would be dedicated and ballots were cast, among others, for the Virgin of Remedios, san Antonio Abad, santa Teresa de Jesús, san Francisco Javier, san Nicolás Tolentino, san Bernardo, san Hipólito, san Gregorio Taumaturgo, san Fernando, santo Domingo, santa Rosalía, san Roque, san Lazaro, san Marcial and santa Quiteria. On the eighth draw, san Nicolas Tolentino was chosen, which was appropriate since this saint had been a protector of the city, especially against earthquakes, since 1611 (Ragon 2002). After the meeting, the Viceroy, the Archbishop, the Cathedral Chapter, and the Prior of the Augustinian order were informed of the decision (logically, because san Tolentino was Augustinian, this religious order took on an active role in organizing the *novena*). At the meeting, it was also agreed that the *novena* should begin on Wednesday, October 8 and conclude on Thursday the 16th with a sermon and, in the afternoon, a penitent procession with the image of san Nicolas Tolentino and the miraculous image of the Christ of Totolapa would take place (Otaola Montagne 2008). The prelates of all the religious orders would be invited to assist the final mass and sermon and announcements of the events planned should be printed and posted on all the churches (Archivo Histórico del Distrito Federal, Actas de Cabildo, vol. 53, fs. 85-87v.).

Besides this information, we know that the Cathedral Chapter also held a meeting to make its own decisions on that same day, a coincidence which is striking and reveals the way in which competing spheres of power could act on the same issues (Archivo de la Catedral Metropolitana de México, Actas de Cabildo, vol., 31, fs. 43, 44v.). The session was presided over by Antonio de Villaseñor y Monroy (portrayed in the painting to the right of the archbishop in the center) (fig. 2) and a number of other important church figures were present. They include the *maestrescuela* Martín de Elizacochea, Tomás Monaño, the *canon lectoral* Juan de Aldave and the *capitulares* José Llabres, Sebastián Salas, José Pasilla, Luis Urpierres, Pedro de los Ríos, Luis Torres, Juan de Castro, Juan de Gracia, Francisco de Meñaca, Francisco Navarajo, Joaquín Zorrilla, Miguel de Luna and Francisco de Fábregas, and Bartolomé de Ita, who wrote the sermon delivered before the procession mentioned earlier in this text. The minutes of the meeting include a marginal note (“*Sobre novena Santa Rosalía por la gravedad de la enfermedad del sarampión*”) that suggests that the Cathedral was also thinking that a *novena* should be celebrated, but they were inclined to devote it to santa Rosalía (Actas de la Catedral Metropolitana de México, Actas de Cabildo, vol., 31, f. 44v.). Apparently, the proposal of santa Rosalía was made by Villaseñor y Monroy. The chapter approved the proposal, and it was suggested that the *novena* be of the “rogation” type so that “*all the people should attend and pray for help and relief from so much ills*”. In the original, the text refers to the inclusion of litanies in order to placate God’s ire and instructs that the image be placed in the high altar. (Actas de la Catedral Metropolitana de México, Actas de Cabildo, vol. 31, f. 43-44v.).

Documentary evidence thus suggests that plans for *novenas* were taking place in the highest city councils (ecclesiastic and civic) in the fall of 1727 and that they were not focusing their attention on the Virgin of Loreto. In fact, it is unusual that there are no documentary records in the chapter papers of the Cathedral nor in those of the city’s meetings regarding the procession of the Virgin of Loreto of 1727. A number of other sources, however, including the sermon cited above, leave no doubt that such a procession was celebrated on Sunday 29 October. One of the prologues in the ser-



Fig. 2. Detail of the middle of the painting with Archbishop in the center: Solemn Procession that the City of Mexico Celebrated for the Image of Our Lady of Loreto in 1727, ca. 1727-28, oil on canvas, 290 x 380 cm, Church of San Pedro, Zacatenco (Mexico City). Photo: Pedro Ángeles (Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), 2009.

mon by Ita y Parra noted that this procession was organized at the express petition of Carlos Bermúdez de Castro (1669-1729), a creole from Puebla who was canon of the Cathedral of Mexico and was named archbishop of Manila in 1725 but did not embark for the Philippines until 1728, dying there shortly after arriving (*Diccionario Porrúa* 1976). According to this source, the image of the Virgin of Loreto left the church of San Gregorio on 19 October and went to the Cathedral where a *novena* was celebrated until the procession of October 29 returned it to the Jesuit church (Ytta y Parra 1728). As will be explained further below, a number of reasons, especially the direction of the procession depicted in the painting, suggest that our painting is commemorating the return of the image to the Jesuit church on this date.

The absence of any official record in civil and ecclesiastical documents regarding the Loreto procession of 1727 may be explained by the way in which Francisco Javier Alegre describes the event in his *Historia de la Compañía de Jesús*. According to Alegre, during the epidemic the Jesuits devoted themselves to caring for the sick and moribund, servicing confessions and distributing food, medicine and clothes among the poor. However,

Even though the excellent Marquis Casafuerte and all the principle authorities of the city took all possible measures to extinguish the fire, it only seemed to grow. All human remedies exhausted, some devotees decided to intervene through the excellent Carlos Bermúdez de Castro so that the image of Our Lady of Loreto which is venerated in our church of San Gregorio would be taken on procession throughout the city. And so it went on procession with extraordinary numbers of participants and great solemnity. On its route, the venerable dean and chapter of the Cathedral passed by and a note was given to the Jesuit Provincial asking for his permission to take the Sovereign image to the Cathedral and celebrate there a solemn novena to it. Father Andrés Nieto could not but acquiesce to such a request by the ecclesiastic chapter, which was of all the city, nor could the most devout Mother of God help but manifest how pleasing such an offer was to her.

A pesar de todas las precauciones que el excelentísimo señor marqués de Casafuerte y todos los principales sujetos de la ciudad tomaban para apagar el incendio, no parece sino que le ministraban pábulo para nuevas creces. Agotados todos los remedios humanos, procuraron algunos devotos, por medio del excelentísimo señor Carlos Bermúdez de Castro se sacase en procesión por toda la ciudad la imagen de nuestra Señora de Loreto, que se venera en nuestra iglesia de San Gregorio. Salió efectivamente con extraordinario concurso y solemnidad. En el camino pasó el venerable deán y cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana, un oficio al padre provincial pidiéndole su beneplácito para conducir a



Fig. 3. Detail of the left side of the painting: Solemn Procession that the City of Mexico Celebrated for the Image of Our Lady of Loreto in 1727, ca. 1727-28, oil on canvas, 290 x 380 cm, Church of San Pedro, Zacatenco (Mexico City). Photo: Pedro Ángeles (Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), 2009.

la Catedral la Soberana imagen, y hacerle allí un solemne novenario. No pudo el padre Andrés Nieto dejar de condescender a la súplica del cabildo eclesiástico, que lo era de toda la ciudad, ni la piadosísima Madre de Dios dejar de manifestar cuanto se agradaba de aquel obsequio. (Alegre 1842, Tomo II, 241-242).

In this account, it would seem that the Cathedral canons reacted spontaneously to the populace's following of the procession of the Virgin of Loreto that Bermúdez de Castro instigated, and that they were seeking to participate in her intercession and even to position themselves as protectors and patrons of her intervention. Although Alegre's sources are still unclear, from a Jesuit perspective his historical narrative was clearly flattering because it places the order and their official cult image in a position of favor with the Cathedral. As official chronicler of the Society of Jesus, Francisco Javier Alegre had copious information with which to document his *Historia*. It is likely that one of the sources he used was a manuscript account of the Virgin of Loreto which circulated among the Jesuits around 1728, and they were hoping to publish according to Cayetano Cabrera y Quintero (Cabrera y Quintero 1746, 99). The idea that the *novena* in the Cathedral was an improvised event is also noted in one of the prologues or *pareceres* that appear in the publication of the sermon by Ita y Parra and written by Juan Antonio Fabrega (Ytta y Parra 1728). Furthermore, Alegre's version of the events sheds light on the detail depicted on the lower left corner of the painting (fig. 3). This area of the composition marks the place where the procession turns. There, we see a group of priests, probably the Jesuits themselves, greeting and bowing their heads to the secular clergy who respond by removing their birettas. If this is indeed the correct interpretation for this scene, then it is likely that one of the Jesuits in the group is Andrés Nieto, the Provincial of the Society of Jesus between 1726 and 1729, and the man who accepted the Cathedral's proposition of harboring the image for a *novena*. The rector of the Colegio de San Gregorio in those years should also be in the group. According to Zambrano, Father Juan Cassati was rector between 1727 and 1732 and before him the post was occupied by Father Juan Martínez (Zambrano and Casillas 1977-1981, vols. 15 and 16). The corner scene in the painting would thus be commemorating the pact between the Jesuits and the Cathedral Chapter, which allowed the Virgin of Loreto image to enter the Cathedral even if the *novena* had not been planned through the official channels.

Another eighteenth-century Jesuit source provides a slightly different and more official account of the procession in so far as it edits out the idea that the Cathedral canons acted at the last minute. This is the biography of Father Salvatierra written by Venegas and mentioned earlier. It is interesting to consider the painting in light of this account because Venegas privileges the figure of the archbishop over that of Bermúdez de Castro as initiator of the events that lead to it. Venegas writes:

And when the human remedies were no longer sufficient, the Illustrious Archbishop, Friar Joseph Lanziego y Eguilaz, turned to divine intercession, and it was decided that the Holy Image of the Virgin of Loreto be taken on procession from the church of San Gregorio to the Cathedral. There, a Novena with Solemn services was celebrated with the attendance of both the Ecclesiastic and secular councils. All the Holy Religions offered to go to the Cathedral, alternating in their rightful order, to sing to the image the Salve. And the last day, a sermon was delivered by Dr. Mro. D. Bartholomé de Yta y Parra, who was then Canon Magister of the Cathedral church. When the novena finished, the Holy Image returned to the church of San Gregorio in a solemn procession [...] Being well served as she was with such fervent dedication, she purified the air and banished the malignities that were dominating in Mexico, and so she restored the City to desired health.

Y quando no bastaban los remedios humanos, acudió a los divinos el Ilmo. Señor D. Fr. Joseph Lanciego y Eguilaz Arzobispo que era de Mexico, se determinó a que la Santissima Imagen Lauretana se llevasse en Processión desde la Iglesia de S. Gregorio a la Santa Iglesia Cathedral. En ella se hizo un Novenario de Missas solemnes con asistencia de los dos Cabildos Eclesiásticos, y Secular. Y todas las Sagradas Religiones alternándose por su orden se ofrecieron a ir en Comunidad a cantarle en la Iglesia Cathedral la Salve, y las letanias de nuestra Señora. Y el ultimo día se celebró con sermón, que predico el Dr. Y Mro. D. Bartholomé de Yta, y Parra, entonces Canónigo Magistral de la Iglesia Cathedral. Acabado el Novenario se restituyó la Sagrada Imagen a la Iglesia de S. Gregorio con solemne Processión [...] quedándose por bien servida de tan fervorosos obsequios, purificó los ayres, y desterró los malignos influxos, que dominaban en México, y restituyó a la Ciudad la sanidad desseada. (Venegas 1754, 74-75)

As we have seen, with the exception of the texts by Cabrera y Quintero and Ita y Parra, most of the sources available for the procession of the Virgin of Loreto are Jesuit, and they tend to emphasize that the penitent act was organized on the initiative of the Cathedral (whether it be by archbishop Lanciego y Eguilas or Bermúdez de Castro). Regardless of how the events unfolded, it is clear that in these Jesuit texts there is an interest in privileging the Cathedral's role, which the painting does as well. The ecclesiastical authorities occupy the center of the canvas whereas the Jesuits, most likely the masterminds behind the painting, chose a secondary role for themselves: compositionally, they only occupy a small corner of the painting on the lower left side. Whether a Jesuit or someone else (perhaps Bermúdez de Castro, although his portrait is yet to be identified in the painting) commissioned it, this work celebrates one of the fruitful collaborations that often emerged from the extensive Jesuit social network in Mexico City and which, in this case, clearly helped them promote a devotion with which they identified as a religious corporation.

Order and Solemnity in an Ideal Urban Procession

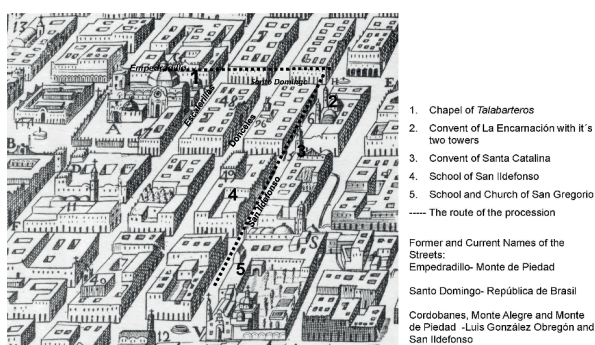


Fig. 4. Reconstruction of the processional route using a detail of the plan "Planta y descripción de la Imperial Ciudad de México en la América. 1760" by Troncoso (engraved) and Carlos López (delineated) published in *Memorias de las obras del sistema de drenaje profundo del Distrito Federal, DDF, Talleres Gráficos de la Nación, vol. 4, Atlas de planos técnicos e históricos, plano II.2, México, 1976.*

memory of events passed for the general public. For this reason, careful analysis of how the procession is represented – who is in it and where, and who is not, as well as how key figures are depicted – provides a window onto the process of pictorial history-making and the place of urban ritual in the construction of the past.

As we have seen, processions in the city in time of crisis could be quite numerous. However, processions in which the Cathedral Chapter and archbishop participated were much fewer, which is why this is the one that is chosen for visual commemoration in the painting now in San Pedro Zacatenco. Given that there are not that many surviving paintings of religious processions from the viceregal period, it is quite likely that only exceptional processions were considered appropriate for permanent visual commemoration. Typical subjects found in surviving procession paintings include the inauguration ceremony of a new church or convent, a *Corpus Christi* procession, and several penitential processions. As time went by, these paintings constructed history and triggered

The first impression one has of the procession painting of San Pedro Zacatenco is that there are a great, many number of carefully arranged figures dressed in different kinds of costumes and uniforms, including several portraits. Such a compositional task could not have been accomplished by the painter without detailed instruction. As is well known, the order in which civil and religious authorities participated in processions throughout the Early Modern world was carefully regulated and, at the same time, often bitterly contested. In this regard, it is worth recalling that the sources cited in the previous section all make references to the organization, order and solemnity of the processions addressed. While one could argue that most documentary references to a procession are formulaic, this insistence on employing language to reaffirm that age-old sense of hierarchy and order also betrays certain self-consciousness and even anxiety over this matter which, as will be examined below, coincides with mounting concerns in Mexico over the uses and abuses of public spaces in this period. Not surprisingly, then, order, understood not only as the arrangement of hierarchies on the canvas, but also as a clear sense of space (including architecture) and presence permeates every aspect of the painting.

Knowing as we do that the procession depicted began in the Cathedral and finished in the Jesuit church of San Gregorio, it is possible to reconstruct its route using the architectural details it provides and matching these against contemporary urban plans of Mexico City (fig.4). Most paintings of processions provide few clues about settings and processional ways, nor do they tend to encompass such a considerable amount of distance, various city blocks, in one canvas. For these reasons, this work offers a unique visual record of the way in which urban space was ritually activated.

In the painting, on the upper right side, one can clearly see that the procession departs from the west door of the Cathedral. From there, it must have moved into the street which was known as Empedradillo (today, Monte de Piedad) to then proceed toward Santo Domingo (today República de Brasil), from which it turned into the streets of Encarnación, San Ildefonso y San Pedro y San Pablo (today Luis González Obregon and San Ildefonso). On this last street, represented like a straight vertical on the left margin of the painting, and before arriving at the church of San Gregorio, we can see the participants making a detour in order to incorporate the Convent of La Encarnación to the processional way. La Encarnación was one of Mexico's oldest and most prestigious religious female foundations, and because processions were acts of re-sacralization and re-signification of urban public space, they were supposed to incorporate the most prestigious buildings in their immediate surroundings. Although the painter does not depict the double-door facade of the convent, both of its towers are visible and the procession participants turn left into the street between them where the church entrance was, while others return from there (fig. 3). The detail of the



Fig. 5. Detail of the right side of the painting: Solemn Procession that the City of Mexico Celebrated for the Image of Our Lady of Loreto in 1727, ca. 1727-28, oil on canvas, 290 x 380 cms. Church of San Pedro, Zacatenco (México City). Photo: Pedro Ángeles (Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), 2009.

detour on the left is the only depiction of how the double doors in female convents could be engaged during processions. The idea that on a procession an image should stop and enter as many churches as possible was common and rested on the desire for the miraculous image to benefit as much of the city ground as possible. Another example of this is found in the history of the Virgin of la Defensa in Puebla. In 1676, various female convents asked for the image to stop by their churches before being installed permanently in the altar in the apse of the cathedral (Florenca and Oviedo 1995, 220).

Besides the Cathedral and the convent church of La Encarnación, the most important architectural element in the painting is the small hexagonal chapel of the Holy Cross of the *Talabarteros* with its black-slate roof (fig. 5). No longer extant, it was located in the crossing of the current streets of Monte de Piedad and Tacuba. *Talabarteros*, saddlers and leather-object manufacturers who lived nearby, had their own religious brotherhood and had petitioned, as early as 1607, to be allowed to raise a cross in the spot where legend had it that the eagle had set on the cactus symbolically marking the spot where Tenochtitlan was founded. This place was also thought to be the location where the first mass was held after the conquest, and thus layers of local urban history converged upon the chapel we see in the painting. Permission to raise the cross, however, was only granted in 1643, and it was not until 1667 that it was roofed, giving way to the construction of a free-standing chapel in close proximity to the central plaza at the heart of the city center. In 1751 the chapel was entirely rebuilt which means that one of the few visual records of what the chapel of los *Talabarteros* looked like before that date is provided by this painting. The only other extant representation of this chapel is found in several *biombos* or folding screens with views of Mexico City, including the one in the Museo Franz Mayer. According to Tovar de Teresa (1991, vol. 1, 81), the chapel disappeared in 1824. On his part, Luis Leal does not give the date of its destruction, but he does note that its disappearance was due to a fire (Leal 1958, 65-66). Leal transcribes a description by Francisco Sedano (1742-1812) titled “Noticias de México”, which was published in 1880 by Joaquín García Icazbalceta. It says that the chapel “[...] was elevated by seven steps and was hexagonal, with each of the six sides measuring six varas so that it measured 36 varas in circumference. The entrance faced the south, that is, toward the side door of the Cathedral and, on the high altar, besides the image of the cross, there was a painting of the Virgin of Guadalupe.” The other four sides had paintings with emblematic XVIth century events that have been identified with works published by Jaime Cuadriello who further discusses the symbolic valence of this location (Cuadriello 1999, 101-102).

Equally detailed in the painting is the treatment of the different groups of men taking part in the procession. Through careful analysis of processional order and costume, it is possible to identify a number of civic and religious organizations. The most prominent part of the composition is at the center, where we find the sculpture of the Virgin and the archbishop José de Lanciego y Eguilas



Fig. 6. Francisco Martínez, *Portrait of José de Lanciego y Eguilas*, first half of the eighteenth century, oil on canvas, 113 x 84 cm, Museo Nacional del Virreinato-INAH, Tepotzotlán. Photo: Museo Nacional del Virreinato. © Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.

(1655-1728) following behind (figs. 2 and 6). He stares straight out of the picture plane and raises his right hand, blessing the public on his way. He is accompanied by members of the cathedral chapter and the secular clergy. Some of them carry candles which have almost been completely consumed while others support the stand on which the sculpture of the Virgin of Loreto is carried. An *horquilla* or crutch-like staff is visible in the hand of one of the figures carrying the image. This staff was used to mark the step of the procession of the image and determine when it was to rest. The archbishop is directly preceded by two assistant priests, one wearing a magnificent cope and the other with a dalmatic. At his sides, he is flanked by the two priests that assisted him as deacon and subdeacon in the service and who dress in black gowns and surplice and have removed their birettas. Following directly behind the archbishop is the *caudatario* who wears a red sash and whose function in solemn ceremonies is to follow behind the archbishop and carry the long train of his cape. There are various portraits in this section of the painting besides that of the archbishop: the one of Antonio Villaseñor y Monroy, dean of the Cathedral, mentioned earlier, can be identified in the figure of the man to the right of the archbishop who we know served as deacon on this occasion (fig. 7).

The next group of male participants following behind the archbishop's retinue and surrounding the chapel of the *Talabarteros*, is also presided over by a pair of mace-bearers and can be identified as Mexico's learned elite: all of them wearing elbow capes or mozette that identify them as university graduates of different disciplines according to color. Four of them wear white mozette with a second one in blue below, a combination that designates Doctors of the Facultad Mayor or College of Theology. The plain blue mozette denote members of the School of Philosophy or Arts, which was of inferior rank and only offered a Master's degree. One can also see a yellow mozetta, designated for the School of Medicine, while others wear green ones for Canon Law, and a few are in red colors which belong to the School of Law or Jurisprudence. Furthermore, the artist has gone to great pains to represent two different kinds of academic birettas, differentiating between secular versus religious university graduates.

Following this group, at the right side of the painting, we can identify a pair of men dressed in red cloaks (fig. 5). These are mace-bearers presiding over the *regidores* and *alcaldes* (members of the city hall council) and followed by the Real Audiencia, all of whom are depicted with their powdered wigs. The first constitute a group of approximately ten or twelve gentlemen dressed in colorful silk coats, behind which we see two men in black togas holding long sticks; it is possible that these are bailiffs at the service of the criminal hall of the Audiencia, whose responsibility it was to make rounds at night to guarantee decency and safety on the streets. Behind them, on the extreme right margin of the painting, another group of men in black follow, and these are most likely the authorities of the Real Audiencia (*oidores*).

Beyond the information the painting provides for understanding the extent to which the procession was carefully orchestrated and all civil and religious authorities were present, its organization and the placement of each sector of Mexi-



Fig. 7. Unknown artist, Portrait of Antonio Villaseñor y Monroy, 18th century, oil on canvas, 89,7 x 119 cm, Museo Nacional del Virreinato-INAH, Tepotzotlán. Photo: Museo Nacional del Virreinato. © Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.

co's society in it can also be studied by means of two guide books about the Cathedral's celebrations: *Diario Manual* of 1751 and the *Costumbrero* of 1819. Although later in date, these sources suggest that it is likely that the front of the procession, not visible in the painting, was led by the city's confraternities with their insignias and which would typically include both those of Spaniards and Indians. In addition, members of the lay Third Orders were also expected to process, carrying candles and crucifixes. And, should he have participated, the Viceroy would close the procession (Archivo de la Catedral Metropolitana de México. Deán y Cabildo de la catedral de México 1751; Gómez 2004, 29). Both of these texts describe the order that should be followed in processions during the feast of Corpus Christi. The fact that the order was maintained between 1751 and 1819 and that it matches the order seen in the painting suggests that it may have been applied for many other religious processions besides Corpus Christi. In fact, the 1819 book describes a procession for the Virgin of Remedios which follows almost exactly the same order, further supporting this hypothesis.

According to these sources, at the front of the procession after the confraternities and the Third Orders, one would also find the religious orders, organized according to their antiquity in the city. Although small, friars of different orders, including Mercedarians, Augustinians, Franciscans and Dominicans, are identifiable holding candles and crosses on the left side of the painting, near the convent of La Encarnación.

The only point at which the procession's solemnity seems to be compromised, and one gets a sense for the way in which conflicts typically arose when so many of Mexico's important men gathered together, is in the detail of various figures from the university group described above. They engage in a discussion which seems to stall the procession, with one of them even turning back instead of moving forward (fig. 5). An explanation for this may be found in that they can be identified by their religious habits: three of them are friars (Dominican, Franciscan and Mercedarian) and there is also a secular priest in the group. Their institutional diversity may be the cause behind their conversation, which one can imagine to be about the rightful place each should have in the procession. There are various university graduates and offices represented and the nature of the discussion might be related to the order in the procession. It has not been possible to identify members of the Real Tribunal del Protomedicato in the procession although as the regulators of health issues in the city they must have been present (Molina 1996, 62). The painter has included a man in a green mozetta, standing right in front of the red carriage, glaring at the disruptive group behind him in what seems to be an annoyed and admonishing stare for disrupting the silence. Why exactly it was decided to include this scene in the painting is unclear. Pictorially it functions to introduce movement and dynamism in the frieze-like composition. At the same time, it invites interpretation in light of recent research on public spectacle and the common occurrence of social disruption. In her study on Puebla's municipal council during the colonial period, Frances Ramos argues that disruptions in public ceremonies should not be regarded as failures representing a loss or lack of control. Instead, she posits that "*leaders used ceremony to encourage interrelated and overlapping identities, compete with other individual elites and corporations and extend their power and influence*" (Ramos 2012, xix and 133). For these reasons, she concludes that such conflicts actually contributed to effecting change and clarifying social order. Seen in this light, this detail in the Zacatenco painting posits the importance of order by depicting a disruptive moment; however, it may also reflect a Jesuit desire to indirectly critique others for their disruption during the procession.

Aside from the disruptive element in the group of university men, this procession painting has practically no anecdotal details pertaining to popular civic life, as is more customary in processions commemorating felicitous occasions, such as the inauguration of a new church, for example in the *Transfer of the nuns of Santa Catalina of Siena in Valladolid* of 1738 (Museo Regional de Morelia, Michoacán) (Sigaut 1995) or the *Transfer of the Image and Inauguration of the Sanctuary of Guadalupe* of 1709 (Private collection, Spain) (Vargasluogo and Martínez del Río de Redo 1994, 236-237).

Even the typical inclusion in many paintings of processions of a market scene visible in some corner of the work or the presence of playful children or a trumpeter or musician amongst the crowd are absent. This may be because of a heightened sense of decorum considering the gravity of the occasion or, it may signal that the artist and patrons felt a need to respond visually to mounting concerns in the early eighteenth century over the abuses that local authorities perceived in the use of public space by the popular classes of Mexico City.

From the late seventeenth century onward, contemporary sources, such as municipal orders, chronicles and descriptions of the city, recurrently underscore overcrowding in the central plaza of México, literally invaded by street sellers of fruits and flowers and filled with street dwellers and a great amount of poor people, something that marred the sense of decorum desirable for the capital of the Viceroyalty (Sánchez de Tagle 1997, 16, 30, 31, 52). Although during the first third of the eighteenth century legislation on the matter seems to have been sporadic and largely ineffective, the city government clearly felt that the city was in need of rules and rigid prescriptions that could order its functioning and control events in which there was a massive outpouring of the inhabitants. Molina del Villar affirms that since the beginning of the eighteenth century there is a need to introduce greater order during the processions and feasts (Molina del Villar 1996, 96). That disorder in the Plaza Mayor continued to be a problem is evident from later sources, such as a 1791 text which, once again, describes it as a “*refuge of thieves and homeless people*” (“*refugio de truhanes y de gentes sin hogar*”) (Santiago Cruz 1976). Interestingly, Esteban Sánchez de Tagle has demonstrated that in the eyes of newly arriving Spanish authorities in the early eighteenth century, the city of Mexico seemed to present a confusing paradox. On the one hand, the Spaniards were favourably impressed by the perfect rectilinear plan of the city because of its rational configuration, which implied the existence of a superior public order in accordance with Enlightenment ideals. On the other hand, the reality that they soon encountered, in terms of how that space was used and abused by overcrowding, indecorous and disruptive behavior, presented another picture. Indeed, the tragic rebellion of 1692, had already demonstrated to the local authorities the fragility of civic order and the need to control the public spaces more carefully (Sánchez de Tagle 1997, 16, 31-36 y 50-52). For the Spanish newcomers to the New World, the urban plan of Mexico City contrasted enormously with the more common and chaotic urban plan of Iberia’s medieval cities.

Returning to the painting, the spirit of order and propriety that guided the artist in its production is probably also responsible for the particular treatment of women in it. Amongst the witnessing populace, one woman is visible in profile in the small group huddled in the lower right corner and cast in shadow while a few more seem to be observing from windows with raised shutters in the center of the painting. However, the only prominent women depicted are the two that appear inside a carriage in the middle of the right side of the painting and that clearly belong to the upper class (fig. 1 and 5). Behind, two more carriage tops are visible which suggests that women of a certain social status could (or should) only participate in the procession in this way, occupying a separate enclosed space in which they did not mix with the common populace or with the men.

One of the most surprising absences in this painting is the indigenous population. According to the biography of Father Juan María Salvatierra, written by the Jesuit Miguel Venegas and edited by Juan Antonio de Oviedo, during the procession “*it was moving to see the great tenderness and devotion of the many Naturales Indios, who loaded with sacks of various flowers covered the streets through which the Loretan Mother was to pass with them*” (Venegas 1754, 75). Even if our unidentified painter has represented a crowded audience for the procession, most noticeable in the rooftops and behind the secular clergy in the middle of the painting, it is treated homogeneously as a loosely painted mass of heads and arms waving and watching. In other words, there is no intention of emphasizing specifically indigenous participation or presence in the pictorial commemoration of the event. In this regard, the painting is very different from one of the other monumental works surviving in

Mexico to commemorate a procession to entreat relief from an epidemic, the anonymous mid-seventeenth-century painting *Franciscan Procession from Tlatelolco to Tepeyac During the Plague of the Cocolixtli* (Basilica of Guadalupe, Mexico City). In this earlier work, the penitential element of the procession is prioritized as is the representation of indigenous participation under the guidance of the Franciscans. By contrast, the decision to exclude the Indians in the Loretan painting, even though their participation is documented, must have been deliberate and betrays that there were other priorities behind the commission of this work.

Gaging from the painting and the sources analyzed, on this occasion what was desirable was a commemorative portrait of society's elite performing ritual in a perfectly organized event in which representatives of all the religious orders and local institutions took their rightful place in the procession. That decorum, understood as social separation and organization was a mounting concern during processions in Mexico City in this period is further demonstrated by the account of another procession of the Virgin of Loreto in 1737. It too was organized to ask for salvation from an epidemic, and a contemporary source suggests that for some, the massive presence of people of varied racial mixes in the plaza of the Church of San Gregorio was indecent. In his description of this 1737 procession, Cabrera y Quintero metaphorically compares the public to the beads of a rosary as a means of criticizing that they were too mixed and varied, some white, some black, and men of certain status along others of none. Although we do not know if such a crowd gathered for the procession of 1727, it is more than likely and, as a result, we find the painter clearly countering the idea that such events could be chaotic representations of society by choosing to prioritize a sense of order and separation of the elite, including by gender. All these details of presentation reveal that the painter has taken great pains to capture the strict sense of protocol that permeates participation in the procession and that this was the way in which the Jesuits desired for it to be commemorated.

Conclusions

In conclusion, there are still many unanswered questions regarding the procession painting of 1727 – among them, the identity of the artist, the patron, its precise location in the church of San Gregorio, and when exactly it was made. On the other hand, the documentary analysis of this procession history provides a greater understanding of the peculiarities of this Mexican painting, such as the absence of the indigenous participants, the small role of women in it, and the emphasis on the organization of the institutional elites. The desire to represent the entire processional route is exceptional and speaks to the Jesuit's acute awareness of the importance of controlling and staging public, urban space. Finally, these details show that while this painting is part of an established genre of paintings of processions in colonial Mexico, these works were all different from each other. Artists were being asked to depict specific parts of the processional ways, certain groups of people, individual portraits, buildings and so forth. Choices were made in collaboration with the patrons, offering variations within the compositional standards of the genre. Furthermore, it seems clear that it was often important for the paintings to provide an underlying message, one that was often related to the role of an individual religious institution within the matrix of the colonial city; these political messages went beyond the immediate need of celebrating a specific image and its powers of intercession. On this occasion, the sober presentation and the support given by the Archbishop and the Cathedral Chapter to the Jesuit cult of the Virgin of Loreto seem to have been the definitive concerns that were taken into account in the composition. The sense of order projected by the painting is not only about the way different groups of people are depicted in it; it is also about the way in which the city streets themselves are presented. As noted above, unlike many other procession paintings, such as Pablo José de Talavera, *Transfer of the Virgin of Solitude and Foundation of the Convent of Our Lady of Solitude and Saint Therese*, ca. 1748 (Church of Our Lady of Solitude, Puebla), this one attempts to provide a sense of broad, straight avenues and

sound architectural order, all of it at the disposal of a massive processional body.

With regard to the devotional history of the city, the procession of 1727 clearly marked a turning point for this cult. After 1727 there was greater participation from the civil authorities in festivities surrounding the Virgin of Loreto in the church of San Gregorio, especially in the annual *novena* that celebrated the birth of the Virgin on September 8. As Francisco Javier Alegre notes, after the divine intervention of 1727:

In gratitude for such a signaled favor, the city decided to annually attend, through the representation of its council, the feast day of the 8th of September which is celebrated in said school. The holy religions took it upon themselves to celebrate the novena and cover the costs, each of one of the nine days, just as, since a few years ago, it has been done with good fortune for all the city and great increase in the devotion towards the Holy House of Nazareth.

En agradecimiento de tan señalado favor, determinó la ciudad asistir anualmente en cuerpo de cabildo a la fiesta que el día 8 de septiembre se le hace en dicho seminario. Las sagradas religiones tomaron a su cargo los nueve días antes, venir a hacer a su costa un día de la novena, como hasta ahora pocos años se ha practicado con edificación de toda la ciudad y grande aumento de la devoción para con la santa Casa de Nazaret. (Alegre 1842, 242)

In addition, the *Gaceta de México* for the month of June of 1734 corroborates that in the years after 1727 the city council recurrently turned for protection to the Virgin of Loreto in times of crisis. On this occasion, the *Gaceta* says that the *novena* would be paid for by the “*Nobilissima Ciudad*” (“*very noble city*”) in order to liberate the population from the contagion of smallpox (Archivo Histórico Nacional de Madrid. *Gacetas de México*, Diversos. Documentos de Indias. no. 537, 631). A few years later, at the outbreak of the most devastating epidemic of the period, the *matlazahuatl* of 1736-39, one of the first images that was called on for intercession was the Virgin of Loreto. According to Cabrera y Quintero who wrote the chronicle of this epidemic, the city council turned to the then Archbishop-Viceroy to ask that consolation be sought in the Virgin of Loreto because of her beneficial role in earlier times. It was decided to celebrate a *novena* in the church, transferring the image from its chapel to the high altar on December 17, 1736. A few weeks later, in response to “*the constant devotion of some who sought to find the remedy in Loreto*” (*la devoción constante de algunos [que] porfiaba en sacar el remedio de Loreto*) a procession was organized (Cabrera y Quintero 1746, 102). However, the Virgin of Loreto did not process to the Cathedral since it was already planning a procession with one of the legendary protectresses of the city, the Virgin of Remedios. Despite the rising support for the cult of the Virgin of Loreto in the 1720s, in the 1737 epidemic neither Loreto nor Remedios were able to save the city. Despite the victory of Guadalupe, the Jesuits orchestrated an intense relationship of reciprocity and duality between the Virgin of Loreto and the Virgin of Guadalupe (Alcalá 2007). As is well known, this time successful intercession was found in the Virgin of Guadalupe. Had this not been the case, the devotional and Marian history of Mexico would have been quite different. Guadalupe’s cult history has, in fact, overshadowed the history of other cults in Mexico City. Prior to the discovery of the painting in San Pedro Zacatenco, it was easy to overlook the tremendous importance of Loreto’s victory in 1727. On that occasion, the processional route of the Italo-Mexican sculpture took her to the Cathedral, a privilege that was desirable for all cult images but not easily conceded. Looking once again at the painting, it almost seems like the Virgin of Loreto knew how special her day was for, amidst all the pomp and circumstance, she looks out at the viewer and smiles in a surprisingly life-like way.

Epilogue in the year 2020

Given the current COVID-19 pandemic and the way communities around the globe and their governing authorities as well as religious and social leaders are struggling to handle the situation, the authors consider that revisiting this topic at this juncture could contribute to thinking about how art has responded to pandemics in the past, how it is doing so at present and will no doubt continue to do in the future. During the last months, miraculous images and their copies have assisted faithful believers just as they did in the past. In Mexico, and despite the strongly recommended need for social distancing, on March 17th, the Virgen del Pueblito, whose church is in the outskirts of the city of Querétaro, was taken on procession in the conventional fashion, marching through the streets from its temple to the Cathedral. In other cities, in Argentina, Ecuador and El Salvador, for example, an unprecedented means of intercession has emerged, one that satisfies the need for social distancing and avoids contagion by flying the images over cities and towns in helicopters. Such aerial processions took place with the replicas of El Señor del Nicho (Tepotzotlan, Estado de México) from the Parish Church of San Pedro, on May 11th, and the Virgen de los Dolores de Soriano, at the municipality of Colon, Querétaro, on Good Friday (Avendaño 2020). In both cases, the faithful were able to have contact with the image, either directly as witnesses from the ground, or virtually through the internet. In the XXIst century then, the images of the past continue to be relevant for many, and the age-old means of intercession through procession persists even as new, and now safer means of circulation are emerging: new media and alternative modes of passage for a path to good health.

* Parts of this essay are based on an earlier version published in Spanish in the journal *Encrucijada* (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), vol. 1, 2009, pp. 23-51 with the title “Solemne procesión de la imagen de Nuestra Señora de Loreto: la epidemia de sarampión en 1727”. http://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista_01.pdf

Documents

Archivo General de la Nación. Temporalidades, vol. 173, exp. 5, fs. 18v-22.

Archivo Histórico del Arzobispado de México. “Oficio del virrey Iturrigaray sobre el traslado de la imagen de Nuestra Señora de Loreto sita en el Real Colegio de san Gregorio al convento de carmelitas de Santa Teresa la Nueva”, Fondo episcopal, caja 153, exp. 30.

Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. C.G., t. 120, rollo 2, *Copia del extracto de la creación y principios del Colegio de san Gregorio de esta Capital*, fs. 112-117v.

Archivo Histórico del Distrito Federal. Ayuntamiento, Actas de Cabildo.

Archivo Histórico Nacional, Madrid. *Gacetas de México*. Diversos. Documentos de Indias, nº 537.

Archivo de la Catedral Metropolitana de México. vol. 30.

Archivo de la Catedral Metropolitana de México. Deán y Cabildo de la catedral de México, *Diario Manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de la Ciudad de México se practica, y observa en su Altar, Coro, y demás, que le es debido hacer en todos, y cada uno de los días del año. Arreglado en todo a su erección, estatutos, cartilla, costumbres, fundaciones, y rúbricas para su más puntual e inviolable observancia*, 1751.

Fototeca Constantino Reyes Valerio-Coordinación Nacional de Monumentos Históricos INAH-CONACULTA, MXC-56.

References

- Alcalá, Luisa Elena, Patricia Díaz and Gabriela Sánchez. “Solemne procesión de la imagen de Nuestra Señora de Loreto: la epidemia de sarampión en 1727”. *Encrucijada* (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), vol. 1 (2009). http://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista_01.pdf
- Alcalá, Luisa Elena. “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras”. *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica*. Edited by María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda and Cécile Vincent-Cassy. Madrid: Colección de la Casa de Velázquez, 104, 2008, 171-193.
- Alcalá, Luisa Elena. “Loreto y Guadalupe. Los jesuitas y la compleja construcción del panteón mariano novohispano”. *XXV Coloquio de Antropología e Historia Regionales: Historia, Nación y Región*. Zamora: Colegio de Michoacán, 2007, 281-314.
- Alegre, Francisco Javier. *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España que estaba escribiendo el P. Francisco Javier Alegre al tiempo de su expulsión*. Mexico: J.M. Lara, 1842.
- Avendaño, Ramón. “Patronos celestiales. Con P de protección y pandemia”. *La evangelización novohispana. Rupturas y pervivencias*. Mexico: INAH Dirección de Lingüística-Coordinación de Antropología, 2020.
- Bazarte, Alicia. *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869)*. Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, 1989.
- Bargellini, Clara. “El arte en las misiones del norte de Nueva España”. *El Arte en las Misiones del Norte de Nueva España 1600-1821*. Mexico: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009.
- Berndt, Beatriz. “Memoria pictórica de la fiesta barroca en la Nueva España”. *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*. Edited by Jaime Soler Frost. Mexico: MUNAL/INBA/IIIE, UNAM, 2000, 92-103.
- Berndt, Beatriz. “Discursos de poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político”. *Relaciones* 101, vol. XXVI (2005): 227-259.
- Cabrera y Quintero, Javier Cayetano de. *Escudo de Armas de México*. Mexico, 1746.
- Cuadriello, Jaime. “San José en tierra de gentiles: Ministro de Egipto y virrey de las Indias”. *Memoria: Revista del Museo Nacional de Arte*, no. 1, 1989.
- Cuadriello, Jaime. *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*. Mexico: Museo Nacional de Arte, 1999.
- Dean, Carolyn. *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- Decorme, Gerard. *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1562-1767*. Vol. 1. Mexico: Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941.
- Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*. Mexico: Porrúa, 1976.
- Florencia, Francisco de and Juan Antonio de Oviedo. *Zodiaco Mariano (1755)*. Introduction by Antonio Rubial. Mexico: CNCA, 1995.

- Gacetas de México. Castorena y Ursúa (enero-junio 1722) – Sahagún de Arevalo (1728-1742)*. Edited by Francisco González de Cossío. Mexico: SEP, 1949.
- Gómez, Vicente. *El Costumbrero de la Catedral de México 1819*, (facsimile). San Cristóbal de las Casas: Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica/ Diócesis de San Cristóbal de las Casas, 2004.
- Kagan, Richard. *Urban Images of the Hispanic World 1493-1793*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Leal, Luis. “Dos cuentos olvidados de Vicente Riva Palacio” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 7, no. 27 (1958): 65-66.
- Molina del Villar, América. *Por voluntad divina: escasez, epidemias y otras calamidades en la Ciudad de México, 1700-1762*. Tlalpan: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 1996.
- Orozco y Berra, Manuel. *Diccionario Universal de historia y geografía*. Coordinated by Antonia Pi-Suñer Llorens. Mexico: UNAM, 2000.
- Orozco y Berra, Manuel. *Memoria para el plano de la ciudad de México*. Mexico, Imprenta de Santiago White, 1867.
- Otaola Montagne, Javier. “El caso del Cristo de Totolapan. Interpretaciones y reinterpretaciones de un milagro”. *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 38, enero-junio (2008): 19-38.
- Ragon, Pierre. “Los santos patronos de las ciudades del México central (siglos XVI y XVII)”. *Historia mexicana*, n° 206, oct.-dic. (2002): 361-389.
- Ramos, Frances. “Celebrating the Patriarch(s) of Puebla: The Municipal Council and the Cult of Saint Joseph”. *Festivals & Daily Life in the Arts of Colonial Latin America, 1492-1850*. Papers from the 2012 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum. Edited by Donna Pierce. Denver: Denver Art Museum, 2014, 73-96.
- Ramos, Frances. *Identity, Ritual and Power in Colonial Puebla*. Tucson: The University of Arizona Press, 2012.
- Rubial García, Antonio. “Las fiestas de traslación”. *Prolija memoria. Estudios de cultura virreinal*. Universidad del Claustro de sor Juana-Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Vol. IV. Núm. 1-2 (2008-2009): 9-28.
- Ruiz, Sonia. *La Plaza de Loreto*. Mexico: INAH, 1971.
- Sánchez de Tagle, Esteban. *Los dueños de la calle. Una historia de la vía pública en la época colonial*. Mexico: INAH/DDF, 1997.
- Sánchez Reyes, Gabriela. “La fundación de cofradías de San José en la Nueva España”. *Die Bedeutung des hl. Josef in der Heilsgeschichte. Akten des IX. Internationalen Symposions über den heiligen Josef*, vol. II. Edited by Johannes Hattler and Germán Rovira. Frankfurt am Main: Internationaler Mariologischer Arbeitskreis Kevelaer, 2006, 739-56.
- Santiago Cruz, Francisco. “Pórtico”. *Reglamento para los mercados de México, edición facsimilada de la impresión hecha en 1791 por don Felipe de Zúñiga y Ontiveros*. Mexico: Bibliófilos Mexicanos, A.C., 1976.
- Sentíes R., Horacio. *La Villa de Guadalupe: historia, estampas y leyendas*. Mexico: Ciudad de México Librería y Editora, 1992.

- Sigaut, Nelly. "Azucenas entre espinas: el Traslado del convento de las monjas de Santa Catalina de Siena en Valladolid en 1738". *Arte y vida cotidiana: XVI Coloquio internacional de historia del arte*. Mexico: UNAM, 1995, 199-215.
- Tovar de Teresa, Guillermo. *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*. Mexico: Vuelta, 1991.
- Vargaslugo, Elisa and María Josefa Martínez del Río de Redo. "Traslado de la imagen y estreno del santuario de Guadalupe, 1709". *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*. Mexico: Azabache, 1994.
- Venegas, Miguel. *El apóstol mariano representado en la vida del V. P. Juan María de Salvatierra*. Mexico: Doña María de Ribera, 1754.
- Ytta y Parra, Bartholomé Phelipe de. *Consejera de la salud María Santísima en su soberana imagen de Loreto, que venera esta corte mexicana en su colegio de san Gregorio de la sagrada Compañía de Jesús. Sermón moral, que predicó en esta santa metropolitana catedral iglesia de México el doctor y maestro, don Bartholomé Phelipe de Ytta, y Parra, ... en el día miércoles 29 de octubre año de 1727, último del novenario que por la epidemia que esta ciudad padecía, le celebró esta santa iglesia*. Mexico: Imprenta real del superior gobierno de los herederos de Miguel de Rivera, 1728.
- Zambrano, Francisco and José Gutiérrez Casillas. *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*. Mexico: Editorial Tradición, S.A., 1977-1981.

Dra. Luisa Elena Alcalá

Universidad Autónoma de Madrid, Spain
elena.alcala@uam.es

Dra. Patricia Díaz Cayeros

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Mexico
cayeros@comunidad.unam.mx

Mtra. Gabriela Sánchez Reyes

Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, Mexico
gabysare@gmail.com



Resumen: *En ruta hacia la salvación: Representando el ritual urbano en la Ciudad de México durante la epidemia de 1727*

Luisa Elena Alcalá, Patricia Díaz Cayeros,
Gabriela Sánchez Reyes

Abstract: Este estudio gira en torno a una pintura de gran formato localizada en la capilla del Rosario de la parroquia de San Pedro Apóstol, dentro de la localidad de San Pedro Zacatenco, en la delegación Gustavo A. Madero de la Ciudad de México. En ella se representa con gran detalle un episodio de la solemne procesión que tuvo lugar en la ciudad de México el 29 de octubre de 1727. Se observa el regreso de la imagen de la Virgen de Loreto al colegio de San Gregorio después de la novena celebrada en la catedral de México, cuyo objetivo fue implorar su socorro para acabar con la epidemia que asolaba a la capital. Es una de esas escasas y ricas fuentes empapadas de un instante de vida cotidiana que, además, permite apreciar el uso político, social y ritual del espacio urbano en el ejercicio del poder al poner en escena, públicamente, la jerarquía social y -después- conmemorarla pictóricamente. Se propone que la pintura conmemora una alianza entre los jesuitas y las más altas autoridades novohispanas.

Palabras clave: procesión, ritual urbano, Virgen de Loreto, Ciudad de México, epidemia

Este estudio gira en torno a una pintura localizada en la capilla del Rosario de la parroquia de San Pedro Apóstol, dentro de la localidad de San Pedro Zacatenco, en la delegación Gustavo A. Madero de la Ciudad de México. Se trata de un óleo sobre tela de gran formato (2.90 x 3.80 m) que representa con gran detalle la solemne procesión que tuvo lugar en la ciudad de México el 29 de octubre de 1727. En ella se observa cómo se regresa la imagen de la Virgen de Loreto al colegio de San Gregorio después de la novena celebrada en la catedral de México, cuyo objetivo fue implorar su socorro para acabar con la peste que asolaba a la capital. Es una de esas escasas y ricas fuentes empapadas de un instante de vida cotidiana que, además, permite apreciar ciertos aspectos del plano urbano. En especial, se le da protagonismo al uso ritual del espacio para el ejercicio del poder poniendo en escena, públicamente, la jerarquía social y -después- conmemorarla pictóricamente. Como es bien sabido, las procesiones en el mundo hispánico moderno no eran meras ocasiones celebratorias sino acontecimientos complejos en donde los actores involucrados se identificaban y reafirmaban su lugar a partir de un ritual marcado por un fuerte protocolo. Este se activaba en la procesión a partir de la ubicación de cada cuerpo social en el espacio físico, un elemento fundamental para el creador intelectual de esta pintura. Asimismo, esta pintura -en donde el orden tiene un papel fundamental- refiere a los ideales ilustrados dieciochescos y el espíritu de reforma que paulatinamente llevará a las autoridades locales a buscar un mayor control sobre el uso público del espacio urbano.

El colegio-seminario de San Gregorio se estableció en 1573 para enseñar doctrina cristiana, primeras letras, canto, y música a los hijos de los indígenas nobles. Inicialmente San Gregorio contó con el financiamiento de los indios del pueblo de Tacuba para una edificación modesta de techo pajizo hasta bien entrado el siglo XVII. Durante casi toda la centuria, San Gregorio estuvo anexo al Colegio

Máximo de San Pedro y San Pablo, del cual dependía institucionalmente. Gracias a la intervención del jesuita Juan Antonio Núñez de Miranda, en los primeros años de la década de 1680 se consiguió la donación de uno de los vecinos más ilustres de la ciudad de México, que permitió la reconstrucción de la vieja iglesia entre 1682 y junio de 1685.

Paralelamente, hacia 1675, dos jesuitas jóvenes, Juan Bautista Zappa y Juan María Salvatierra, embarcaron para el Virreinato novohispano desde Italia y se empeñaron en relanzar la devoción a la Virgen de Loreto en la iglesia de San Gregorio. Para ello, Zappa hizo traer una copia de las cabezas y manos de la escultura original en Italia de la Virgen y el Niño Jesús, “tocada al original” el cual se suponía una imagen realizada por san Lucas. Esta escultura se completó en la Nueva España y se exhibía como una imagen de vestir luciendo trajes y joyas donadas por las damas de la elite novohispana. Debido a que Zappa fue asignado a Tepotzotlán, dejó el proyecto de la Virgen de Loreto en San Gregorio, que contemplaba la novedad de reproducir la Santa Casa de Loreto, en manos de su amigo y compañero, Juan María Salvatierra quien lo concluyó el 5 de enero de 1680. En mayo de 1686, ésta primera casa-capilla novohispana de la Virgen de Loreto se reconstruyó y, en 1715, se edificó un camarín gracias al patrocinio de Juan Clavería Villareales. Los donativos a la imagen fueron en aumento y, en 1728, Juan Ignacio Castoreña y Ursúa, chantre de la catedral y obispo electo de Yucatán, la coronó con una tiara de oro y diamantes valuada en más de cuatro mil pesos. Finalmente, una tercera reconstrucción de la casa-capilla, que se puede entender como un empeño votivo tras la epidemia de 1737, se dedicó el 9 de diciembre de 1738 con sermones y procesiones. La novedad arquitectónica de la tercera capilla fue la elevación de un cimborrio que permitió iluminar el espacio mejor que nunca, aunque algunos devotos se quejaban que la mayor luz no les permitía ver bien a su preciada Virgen.

Durante la primera mitad del siglo XVIII la sociedad novohispana vivió los efectos de algunas crisis agrícolas resultado de las bruscas variaciones en el precio de los productos que tenían efectos en la desocupación, emigración, bandolerismo y epidemias. En junio de 1720 hubo una falta de lluvias por lo cual la ciudad de México tuvo una carestía de maíz. El año siguiente hubo escasez de éste debido más a la especulación que a la carencia del producto y los comerciantes prefirieron guardarlo, e incluso en 1724 se registraron trojes con grano agorgojado. Ese año se liberaron las reservas de la alhóndiga aunque fueron insuficientes. Entre 1724 y 1726 la carestía de maíz también provocó escasez de carne. Lo sucedido se trató más de una crisis de abastecimiento provocada por la especulación lo que también causó ciertas enfermedades entre la población. Estos son los hechos que de alguna forma desencadenaron el brote del sarampión y el origen de la pintura procesional.

El camino procesional que es posible apreciar en la pintura es excepcional en su grado de detalle y nos permite analizar y entender la relación entre las procesiones, el espacio urbano de la ciudad de México y la sociedad mejor que la mayoría de las pinturas de este género que nos han llegado. La procesión inicia en la puerta poniente de la catedral y se dirige hacia la actual calle de Monte de Piedad (antiguamente, del Empedradillo), sigue por República de Brasil (antes, Santo Domingo) y da vuelta hacia la calle de Luis González Obregón y San Ildefonso (antes, Cordobanes, Monte Alegre y El Monte Pío). Sin embargo, antes de llegar a su destino el cortejo se desvía brevemente hacia la iglesia del convento de la Encarnación haciendo uso de sus puertas pareadas para el ingreso por una de ellas y su salida por la otra. La idea de que la imagen parara y pasara por dentro de diversas iglesias en su camino es habitual y corresponde al deseo de que el poder taumatúrgico de la imagen beneficie a la mayor superficie de la ciudad posible. Su recorrido, por lo tanto, es un acto de re-sacralización y significación pública de los espacios urbanos y religiosos más destacados en su entorno.

El elemento arquitectónico religioso de mayor importancia en el cuadro, además de la catedral y el convento de la Encarnación, es la capilla de los talabarteros dedicada a la Santa Cruz. Esta se encontraba casi en el cruce de las actuales calles de Monte de Piedad y Tacuba. Los talabarteros (o guarnicioneros) tenían sus casas justo frente al lado norte de la catedral y formaron una hermandad. Si bien desde 1607 iniciaron gestiones para colocar una cruz fue hacia 1643 que lo consiguieron y

en 1667 fue colocado un chapitel para cubrirla. Este aspecto (anterior al año de 1751 en que se reedificará la obra para rehacer la bóveda, las claraboyas y las puertas) es precisamente el que es posible apreciar en la pintura.

En el lado derecho del lienzo, al final de la procesión, se ubican los maceros presidiendo al cuerpo de regidores y alcaldes (ayuntamiento de la ciudad) y a la Real Audiencia, todos con sus respectivas pelucas. Los primeros constituyen un grupo de aproximadamente diez o doce caballeros vestidos de civil atrás de los cuales se ubican dos señores con toga y varas que –quizá– sean los alguaciles de la sala del crimen de la Audiencia (que rondaban la ciudad de noche para evitar tropelías) tras los cuales –finalmente– marchan los ministros de la Real Audiencia. El siguiente grupo hacia el lado izquierdo, también presidido por un par de maceros, está constituido por señores doctores universitarios. Aquí cuatro individuos traen dos mucetas, una azul abajo y una blanca sobrepuesta. Esta última corresponde a la facultad mayor de teología, en que están doctorados, mientras que la azul a la de filosofía o artes que, al ser facultad menor, sólo otorgaba como grado máximo el de maestro. Así, las mucetas y borlas de color blanco y azul evidencian que se trata de doctores en teología y maestros de filosofía o artes. Algo curioso es que el pintor los ha representado en plena discusión. Dado que sus hábitos simultáneamente muestran que se trata de tres frailes (dominico, franciscano y mercedario) y un sacerdote secular, es posible aventurar que la controversia tiene que ver con su precedencia en la procesión. Esto no era un fenómeno infrecuente en los acontecimientos públicos y, simultáneamente, sirve para activar la composición y dar cierto movimiento al cuadro. Dentro de este mismo grupo de universitarios la pluralidad es evidente. Vemos a algunos con muceta amarilla (de la facultad de medicina), otros con verde (en derecho canónico o cánones) y otros más con muceta y borla roja insignias que aluden a la facultad de Leyes o Jurisprudencia. Además, se han representado dos modelos distintos de bonetes; al parecer, para distinguir a los universitarios seculares o laicos de los eclesiásticos. Curiosamente, un canonista (de verde) ubicado entre unos y otros lleva su atención hacia la discusión que tiene lugar entre los doctores eclesiásticos. El grupo siguiente ocupa el lugar protagónico del cuadro y en él encontramos al arzobispo José de Lanciego y Eguilas (1655-1728) –mirando hacia fuera de la composición– acompañado de miembros de su cabildo y del clero de la catedral, los cuales portan velas –ya casi consumidas–, cargan las andas y horquillas o sostienen las varas del palio de la preciada imagen. El máximo gobernante eclesiástico de la Iglesia indiana va presidido por dos capitulares uno con capa pluvial y otro con dalmática, y seguido por su caudatario que lleva la capa magna y, seguramente, también por su capellán o maestro de ceremonias. Asimismo, lo flanquean los capitulares que hicieron el oficio de diácono y subdiácono y que, al igual que el clero de la catedral, visten sotanas negras y sobrepelliz con sus respectivos espolones en las mangas. Sin embargo, aquí, de la misma manera que el prelado, no portan sus bonetes en la cabeza, sino que los llevan en las manos. El pintor ha tenido el cuidado de presentar con detalle el estricto protocolo que seguían estos acontecimientos. No sólo ha retratado al prelado sino también al deán Antonio Villaseñor y Monroy quien, como vemos, se colocó a su lado derecho y fungió como su diácono durante la procesión. Mucho más adelante, en la parte superior izquierda del cuadro, es posible distinguir a los grupos de religiosos mercedarios, agustinos, franciscanos y dominicos, ordenados por antigüedad y portando cruces y ciriales, que ya han abandonado el templo del convento de la Encarnación.

Pensamos que la procesión fue encabezada por todas las cofradías de indios y españoles con sus insignias y luces así como terceras órdenes. Si el virrey asistió, habría cerrado la comitiva. El espacio público, a su vez, está vestido con coloridas colgaduras colocadas en balcones o ventanas. De acuerdo a la inscripción del cuadro, la pintura registraría una de las procesiones y rogativas organizadas en la ciudad para mitigar los efectos de la epidemia y sus primeros brotes, ocurridos desde 1726 aunque en ese año no encontramos menciones en las actas de cabildo de la ciudad o de la catedral. Las menciones aparecerán el año siguiente, cuando la enfermedad cobró mayor fuerza. Sorprendentemente, no existe un registro documental en las actas de los cabildos de la ciudad y la catedral sobre

la procesión de la Virgen de Loreto de 1727. Aun así, sabemos por diversas fuentes, incluyendo el sermón mencionado antes, que el domingo 19 de octubre a instancias del ilustrísimo señor don Carlos Bermúdez de Castro (1669-1729), arzobispo de Manila y antes canónigo doctoral de la iglesia metropolitana; la imagen de la Virgen de Loreto salió de su casa y que en la catedral se le celebró un novenario antes de regresar en solemne procesión el día miércoles 29 de octubre. Dado el recorrido de la marcha en el cuadro, es evidente que representa el regreso de la imagen a su templo. A este respecto, Cayetano de Cabrera y Quintero registró que, en 1727, gracias a la intercesión de la Virgen de Loreto, se curó a la ciudad de la epidemia disfrazada de sarampión y en enero de 1728 la Gaceta de México publicó que el mal ya había cesado “del todo” en la ciudad. Todo parece indicar que el novenario fue improvisado. Quienes dan cuenta de esta salida e insisten en que la iniciativa de la rogativa surgió del cabildo eclesiástico (ya sea el arzobispo Lanciego y Eguilas o Bermúdez de Castro) y no de la Compañía son –sobre todo– los jesuitas, aunque también Cabrera y Quintero y el canónigo de la catedral Bartolomé Felipe de Ita y Parra. En este aspecto las fuentes y la pintura coinciden y otorgan mayor protagonismo a miembros del cabildo y el entorno del arzobispo. De esta manera, la pintura contribuye a conmemorar el respaldo que las más altas autoridades eclesiásticas le dieron a la Virgen de Loreto en este momento. Los jesuitas, por contraste, se “marginan” aunque sólo en apariencia pues todo parece indicar que aparecen en la esquina izquierda del primer plano, saludando al clero secular.

Este detalle nos hace pensar que el patrocinador del cuadro pudo haber sido un miembro del cabildo –quizás el propio Bermúdez de Castro (aunque su retrato en el cuadro todavía no se ha podido identificar)– pero también algún jesuita. Entre ambas posibilidades, está la idea de la fructífera colaboración que a menudo surgía de la extensa red de relaciones sociales y religiosas que manejaba la Compañía de Jesús y que, en este caso, les pudo ayudar a promover una devoción que iba en aumento en las primeras décadas del siglo XVIII. Pasados unos años, estos grandes lienzos eran los que construían historia y memoria para un público general. De haber estado colgada en alguna parte de la iglesia de San Gregorio, este cuadro celebraría un acto en el cual la ciudad de México buscó auxilio en la Virgen de Loreto y sus más altas autoridades religiosas y civiles le brindaron todo su apoyo.

Dado el éxito que tuvo la imagen como salvaguarda, su culto creció notablemente. El cambio más significativo fue la mayor participación de las autoridades civiles en sus fiestas. A partir de ese momento, el cabildo civil iría a la iglesia de San Gregorio para la fiesta de la Virgen. Así, la procesión que vemos en el cuadro abre una nueva etapa para esta devoción en Nueva España que ha logrado trascender el ámbito jesuítico de San Gregorio. Antes del descubrimiento de la pintura en el año 2002 habría sido fácil minimizar la tremenda importancia de la victoria que en 1727 tuvo la imagen de la Virgen de Loreto cuando se le concedió el enorme privilegio de ser llevada a la catedral. El deseo de representar la ruta procesional en su totalidad es excepcional y refiere al interés jesuita de controlar el espacio urbano y la escenificación pública. De este modo, aunque este género de pinturas que representan procesiones es parte de un género establecido en el México colonial, cada una de ellas es distinta. A los artistas se les solicitaba representar partes específicas del camino, así como a ciertos grupos e individuos. La selección se hacía en colaboración con los patrocinadores lo cual ofrecía variaciones dentro de la estandarización del género. Más aún, al parecer era importante que tuvieran un mensaje subyacente, político, dentro de la matriz de la ciudad y más allá de la necesidad de celebración inmediata. El sentido de orden proyectado en la pintura no solo se trata de la manera como diferentes grupos son representados real e idealmente sino también de la manera ordenada en que las calles de la ciudad se presentan y el papel de parteaguas que el acontecimiento tuvo en la historia.

[Parte de este ensayo está basado en una versión anterior publicada en la revista *Encrucijada* (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), vol. 1, 2009, pp. 23-51 titulada “Solemne procesión de la imagen de Nuestra Señora de Loreto: la epidemia de sarampión en 1727”. http://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista_01.pdf]



Fig. 1. Anónimo, Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Ntra. Sra. de Loreto en 1727, ca. 1727-28, óleo sobre lienzo, 290 x 380 cm, Iglesia de San Pedro, Zacatenco (Cd. de México). Fotografía: Pedro Ángeles (Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), 2009.



Fig. 2. Detalle central de la pintura con el arzobispo en el centro: Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Ntra. Sra. de Loreto en 1727, ca. 1727-28, óleo sobre lienzo, 290 x 380 cm, Iglesia de San Pedro, Zacatenco (Cd. de México). Fotografía: Pedro Ángeles (Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), 2009.



Fig. 3. Detalle del lado izquierdo de la pintura: Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Ntra. Sra. de Loreto en 1727, ca. 1727-28, óleo sobre lienzo, 290 x 380 cm, Iglesia de San Pedro, Zacatenco (Cd. de México). Fotografía: Pedro Ángeles (Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), 2009.



Fig. 5. Detalle del lado derecho de la pintura: Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Ntra. Sra. de Loreto en 1727, ca. 1727-28, óleo sobre lienzo, 290 x 380 cm, Iglesia de San Pedro, Zacatenco (Cd. de México). Fotografía: Pedro Ángeles (Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), 2009.



Fig. 6. Francisco Martínez, Retrato de José de Lanciego y Eguilas, primera mitad del s. XVIII, óleo sobre lienzo, 113 x 84 cm, Museo Nacional del Virreinato-INAH, Tepotzotlán. Fotografía: Museo Nacional del Virreinato. © Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.



Fig. 7. Anónimo, Retrato de Antonio Villaseñor y Monroy, s. XVIII, óleo sobre tela, 89.7 x 119 cm, Museo Nacional del Virreinato-INAH, Tepotzotlán. Fotografía: Museo Nacional del Virreinato. © Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Fuentes documentales

Archivo General de la Nación. Temporalidades, vol. 173, exp. 5, fs. 18v-22.

Archivo Histórico del Arzobispado de México. "Oficio del virrey Iturrigaray sobre el traslado de la imagen de Nuestra Señora de Loreto sita en el Real Colegio de san Gregorio al convento de carmelitas de Santa Teresa la Nueva", Fondo episcopal, caja 153, exp. 30.

- Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. C.G., t. 120, rollo 2, *Copia del extracto de la creación y principios del Colegio de san Gregorio de esta Capital*, fs. 112-117v.
- Archivo Histórico del Distrito Federal. Ayuntamiento, Actas de Cabildo.
- Archivo Histórico Nacional, Madrid. *Gacetas de México*. Diversos. Documentos de Indias, nº 537.
- Archivo de la Catedral Metropolitana de México. vol. 30.
- Archivo de la Catedral Metropolitana de México. Deán y Cabildo de la catedral de México, *Diario Manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de la Ciudad de México se practica, y observa en su Altar, Coro, y demás, que le es debido hacer en todos, y cada uno de los días del año. Arreglado en todo a su erección, estatutos, cartilla, costumbres, fundaciones, y rúbricas para su más puntual e inviolable observancia*, 1751.
- Fototeca Constantino Reyes Valerio-Coordinación Nacional de Monumentos Históricos INAH-CO-NACULTA, MXC-56.

Bibliografía

- Alcalá, Luisa Elena, Patricia Díaz y Gabriela Sánchez. “Solemne procesión de la imagen de Nuestra Señora de Loreto: la epidemia de sarampión en 1727”. *Encrucijada* (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), vol. 1 (2009). http://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista_01.pdf
- Alcalá, Luisa Elena. “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras”. *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica*. Edited by María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda and Cécile Vincent-Cassy. Madrid: Colección de la Casa de Velázquez, 104, 2008, 171-193.
- Alcalá, Luisa Elena. “Loreto y Guadalupe. Los jesuitas y la compleja construcción del panteón mariano novohispano”. *XXV Coloquio de Antropología e Historia Regionales: Historia, Nación y Región*. Zamora: Colegio de Michoacán, 2007, 281-314.
- Alegre, Francisco Javier. *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España que estaba escribiendo el P. Francisco Javier Alegre al tiempo de su expulsión*. México: J.M. Lara, 1842.
- Avendaño, Ramón. “Patronos celestiales. Con P de protección y pandemia”. *La evangelización novohispana. Rupturas y pervivencias*. México: INAH Dirección de Lingüística-Coordinación de Antropología, 2020.
- Bazarte, Alicia. *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, 1989.
- Bargellini, Clara. “El arte en las misiones del norte de Nueva España”. *El Arte en las Misiones del Norte de Nueva España 1600-1821*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009.
- Berndt, Beatriz. “Memoria pictórica de la fiesta barroca en la Nueva España”. *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*. Ed. Jaime Soler Frost. México: MUNAL-INBA-IIE, UNAM, 2000, 92-103.
- Berndt, Beatriz. “Discursos de poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político”. *Relaciones* 101, vol. XXVI (2005): 227-259.
- Cabrera y Quintero, Javier Cayetano de. *Escudo de Armas de México*. México, 1746.
- Cuadriello, Jaime. “San José en tierra de gentiles: Ministro de Egipto y virrey de las Indias”. *Memoria: Revista del Museo Nacional de Arte*, no. 1, 1989.
- Cuadriello, Jaime. *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*. México: Museo Nacional de Arte, 1999.
- Dean, Carolyn. *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham and London: Duke University Press, 1999.

- Decorme, Gerard. *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1562-1767*. Vol. 1. México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941.
- Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*. México: Porrúa, 1976.
- Florencia, Francisco de y Juan Antonio de Oviedo. *Zodiaco Mariano* (1755). Introducción de Antonio Rubial. México: CNCA, 1995.
- Gacetas de México. Castorena y Ursúa (enero-junio 1722) – Sahagún de Arevalo (1728-1742)*. Ed. Francisco González de Cossío. México: SEP, 1949.
- Gómez, Vicente. *El Costumbrero de la Catedral de México 1819*, (facsimile). San Cristóbal de las Casas: Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica-Diócesis de San Cristóbal de las Casas, 2004.
- Kagan, Richard. *Urban Images of the Hispanic World 1493-1793*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Leal, Luis. “Dos cuentos olvidados de Vicente Riva Palacio” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 7, no. 27 (1958): 65-66.
- Molina del Villar, América. *Por voluntad divina: escasez, epidemias y otras calamidades en la Ciudad de México, 1700-1762*. Tlalpan: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 1996.
- Orozco y Berra, Manuel. *Diccionario Universal de historia y geografía*. Coordinated by Antonia Pi-Suñer Llorens. México: UNAM, 2000.
- Orozco y Berra, Manuel. *Memoria para el plano de la ciudad de México*. Mexico, Imprenta de Santiago White, 1867.
- Otaola Montagne, Javier. “El caso del Cristo de Totolapan. Interpretaciones y reinterpretaciones de un milagro”. *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 38, enero-junio (2008): 19-38.
- Ragon, Pierre. “Los santos patronos de las ciudades del México central (siglos XVI y XVII)”. *Historia mexicana*, n° 206, oct.-dic. (2002): 361-389.
- Ramos, Frances. “Celebrating the Patriarch(s) of Puebla: The Municipal Council and the Cult of Saint Joseph”. *Festivals & Daily Life in the Arts of Colonial Latin America, 1492-1850*. Papers from the 2012 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum. Edited by Donna Pierce. Denver: Denver Art Museum, 2014, 73-96.
- Ramos, Frances. *Identity, Ritual and Power in Colonial Puebla*. Tucson: The University of Arizona Press, 2012.
- Rubial García, Antonio. “Las fiestas de traslación”. *Prolija memoria. Estudios de cultura virreinal*. Universidad del Claustro de sor Juana-Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Vol. IV. Núm. 1-2 (2008-2009): 9-28.
- Ruiz, Sonia. *La Plaza de Loreto*. México: INAH, 1971.
- Sánchez de Tagle, Esteban. *Los dueños de la calle. Una historia de la vía pública en la época colonial*. México: INAH-DDF, 1997.
- Sánchez Reyes, Gabriela. “La fundación de cofradías de San José en la Nueva España”. *Die Bedeutung des hl. Josef in der Heilsgeschichte. Akten des IX. Internationalen Symposions über den heiligen Josef*, vol. II. Edited by Johannes Hattler and Germán Rovira. Francfort del Meno: Internationaler Mariologischer Arbeitskreis Kevelaer, 2006, 739-56.
- Santiago Cruz, Francisco. “Pórtico”. *Reglamento para los mercados de México, edición facsimilar de la impresión hecha en 1791 por don Felipe de Zúñiga y Ontiveros*. México: Bibliófilos Mexicanos, A.C., 1976.
- Sentíes R., Horacio. *La Villa de Guadalupe: historia, estampas y leyendas*. México: Ciudad de México Librería y Editora, 1992.
- Sigaut, Nelly. “Azucenas entre espinas: el Traslado del convento de las monjas de Santa Catalina de Siena en Valladolid en 1738”. *Arte y vida cotidiana: XVI Coloquio internacional de historia del arte*. México: UNAM, 1995, 199-215.

- Tovar de Teresa, Guillermo. *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*. México: Vuelta, 1991.
- Vargaslugo, Elisa y María Josefa Martínez del Río de Redo. “Traslado de la imagen y estreno del santuario de Guadalupe, 1709”. *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*. México: Azabache, 1994.
- Venegas, Miguel. *El apóstol mariano representado en la vida del V. P. Juan María de Salvatierra*. México: Doña María de Ribera, 1754.
- Ytta y Parra, Bartholomé Phelipe de. *Consejera de la salud María Santísima en su soberana imagen de Loreto, que venera esta corte mexicana en su colegio de san Gregorio de la sagrada Compañía de Jesús. Sermón moral, que predicó en esta santa metropolitana catedral iglesia de México el doctor y maestro, don Bartholomé Phelipe de Ytta, y Parra, ... en el día miércoles 29 de octubre año de 1727, último del novenario que por la epidemia que esta ciudad padecía, le celebró esta santa iglesia*. México: Imprenta real del superior gobierno de los herederos de Miguel de Rivera, 1728.
- Zambrano, Francisco y José Gutiérrez Casillas. *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*. México: Editorial Tradición, S.A., 1977-1981.

Dra. Luisa Elena Alcalá

Universidad Autónoma de Madrid, España
elena.alcala@uam.es

Dra. Patricia Díaz Cayeros

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México
cayeros@comunidad.unam.mx

Mtra. Gabriela Sánchez Reyes

Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, México
gabysare@gmail.com

*Túmulos de D. Lopo Fernandes
Pacheco e D. Maria de Vilalobos*

*Grabmale des D. Lopo Fernandes
Pacheco e D. Maria de Vilalobos*



Anónimo, possivelmente entre 1349 e 1367, Calcário de Liós, 228 x 80 x 65 cm e 229 x 80 x 65 cm, Capela de S. Cosme e S. Damião, Sé Catedral de Lisboa, Portugal. Fotografia: José Custódio Viera da Silva, 18.05.2006.

Anonym, vermutlich zwischen 1349 und 1367, Kalkstein aus Liós, 228 x 80 x 65 cm und 229 x 80 x 65cm, Kapelle St. Kosmas und Damian, Kathedrale Sé von Lissabon, Portugal. Foto: José Custódio Viera da Silva, 18.05.2006.

Os túmulos de D. Lopo Fernandes Pacheco (1280-1349) – herói na batalha do Salado em 1340 – e D. Maria de Vilalobos (?-1350) – sua esposa, encontram-se no deambulatório da Sé de Lisboa, na capela de S. Cosme e S. Damião. As peças encontram-se neste espaço por associação à dinastia e ao projecto de panteão fúnebre e de espaço comemorativo régio, que D. Afonso IV (1325-1357) tinha para aquele edifício. As datas de produção dos túmulos – possivelmente entre 1349 e 1367, de acordo com Carla Varela Fernandes – indicam-nos que estes poderão ter sido o resultado de uma encomenda feminina efectuada por D. Maria de Vilalobos, uma vez que esta foi feita posteriormente à morte de D. Lopo Fernandes Pacheco.

As arcas tumulares apresentam características similares, tais como: o material em calcário de liós, a plástica comum – possível reflexo da conjugalidade e de um escultor comum a trabalhar nas duas obras –, as figuras dos elementos jacentes na tampa, a presença de heráldica – nomeadamente os brasões dos Pacheco e dos Vilalobos, este último numa clara afirmação feminina – e por fim, a indumentária cortesã que ambos apresentam.

A arca funerária de D. Lopo Fernandes Pacheco no lado norte da capela, apresenta-o jacente, desembainhando uma espada de tamanho apreciável – que nos transporta para as funções que este nobre exercia junto da corte e a relação que este possuía com a mesma, quer no conjunto social, quer na proximidade ao rei – com a inscrição *Ave Maria Gratia Plena Dominus* na correia da bainha da espada e – num pormenor subtil mas de grande interesse – suportada, junto às pernas do nobre cavaleiro, por uma pequena cabeça de mouro. Aos pés é visível um cão de grandes dimensões, um motivo iconográfico frequente nesta época, como por exemplo, em território português, nas arcas tumulares de Álvaro Gonçalves de Freitas e Teresa Novais na capela de São Brás em Guimarães. O cão de grande porte, simboliza-nos não só a sua principal função, que seria a de guarda, atento a qualquer estranho, como também nos poderá representar a fidelidade, dada a conotação do animal.

No caso da indumentária, é de frisar a uti-

Die Grabmale von D. Lopo Fernandes Pacheco (1280-1349) – Held in der Schlacht am Salado im Jahr 1340 – und seiner Frau D. Maria de Vilalobos (?-1350) befinden sich im Chorumgang der Kathedrale von Lissabon, in der Kapelle der Heiligen Kosmas und Damian. Die Werke stehen in diesem Raum aufgrund ihrer Verbindung zur Dynastie und zum Projekt einer Begräbnis- und königlichen Gedenkstätte, das Alfons IV. (1325-1357) für das Gebäude hatte. Das Entstehungsdatum der Grabmale – nach Carla Fernandes Varela vermutlich zwischen 1349 und 1367 – deutet darauf hin, dass sie möglicherweise Ergebnis eines weiblichen Auftrags von Seiten D. Maria de Vilalobos sind, da dieser nach dem Tod von D. Lopo Fernandes Pacheco ergangen ist.

Die Sarkophage weisen ähnliche Eigenschaften auf, wie das Material (Kalkstein aus Liós), die gemeinsame Formensprache – möglicher Spiegel des konjugalen Verhältnisses und eines gemeinsamen Bildhauers, der beide Stücke arbeitete –, die Gestalt der auf dem Deckel liegenden Elemente, das Vorhandensein von Heraldik – nämlich der Wappen der Pacheco und der Vilalobos, letzteres einer klaren weibliche Aussage – und schließlich die höfische Kleidung der beiden.

Der Sarg des D. Lopo Fernandes Pacheco auf der Nordseite der Kapelle zeigt ihn liegend wie er ein beträchtlich großes Schwert aus der Scheide zieht – was auf die Ämter verweist, die dieser Edelmann am Hof ausübte und auf die Beziehung zu diesem, ob im sozialen Gefüge oder in der Nähe zum König – mit der Aufschrift *Ave Maria Gratia Plena Dominus* auf dem Gurt der Schwertscheide und – ein subtiles Detail, aber von großem Interesse – neben den Beinen des edlen Ritters getragen von einem kleinen maurischen Kopf. Zu seinen Füßen ist ein großer Hund zu sehen, ein häufiges ikonographisches Motiv in dieser Zeit, zum Beispiel im portugiesischen Hoheitsgebiet an den Grabmonumenten von Álvaro Gonçalves de Freitas und Teresa Novais in der Kapelle von São Brás in Guimarães. Der große Hund verweist nicht nur auf seine Hauptfunktion, die der Wache, aufmerksam gegenüber jedem Fremden, er könnte auch die Treue dar-

lização do traje cortês, vestindo túnica e manto longos, ao invés da armadura que seria o mais expectável de se ver, tendo em conta a exaltação da vitória sobre os ‘infiéis’, uma das bases do projecto de D. Afonso IV para a Sé de Lisboa, nos quais estes túmulos se inserem. A barba e o cabelo, apresentam-se num trabalho mais elaborado do que o que acontecia até então, com enrolamentos em canudos e tranças. Na zona da cabeça, merece realce o modo como a almofada cede naturalisticamente ao peso da mesma, revelando a mestria do escultor. A arca é ainda acompanhada de uma inscrição colocada na parede sob a ordem do rei, com a seguinte descrição, transcrita por Mário Barroca:

Aqui Iaz Lopo Fernandez Pacheco Senhor De Ferreira E Moordomo Moor Do Infante Do O Qual Foi Mercee E Feitura Delrei Dom Afonso: O Quarto E Foi Com El Na Lide Que Houve Com Elrei De Granada Hu Este Rei Foi Fazer Aiuda A Elrei Don Afonso De Castela Quando Elrei De Benamarin Iazia Sobre Tarifa Na Era De Mil e Cª Cª Cª E Lª Xª Xª E VIII Anos Ao Qual Lopo Fernandez Foi Enavinhon Dada Com Grande Honra Pelo Papa Benedito Huma Rosa Douro Que Ele Com Grande Honra Pos En Esta See Tanto Que Dalo Chegou O Qual Foi Casado Com Dona Maria Filha De Dom Rui Gil De Vila Lobos E De Doa Tareia Sanchez Que Foi Filha Delrei Dom Sancho De Castela E Foi En Terrado En Este Moimento XX E Nove Dias de Dezembro Da Era de Mil Cª Cª Cª LXXX E Sete Anos

No lado sul da capela encontra-se a arca tumular de D. Maria Rodrigues de Vilalobos, igualmente com figura jacente sobre a tampa. Segura um livro de orações aberto, com parte das orações *Pater Noster e Ave Maria*. No caso de D. Lopo Fernandes Pacheco, uma clara exaltação do seu papel militar e da sua importância perante a corte vigente, a quando da vitória na Batalha do Salado. No que diz respeito a D. Maria Rodrigues de Vilalobos, o claro lado mais religioso e absorvido nas palavras divinas.

stellen, begründet in der Konnotation dieses Tieres.

In Bezug auf die Kleidung gilt es die Verwendung der höfischen Tracht zu betonen, denn er trägt eine lange Tunika und einen langen Mantel anstelle einer Rüstung, was am ehesten zu erwarten gewesen wäre, wenn man die Verherrlichung des Sieges über die ‚Ungläubigen‘ bedenkt, eine der Grundlagen des Projektes von Alfons IV. für die Kathedrale von Lissabon, in dem diese Grabmale zu verorten sind. Bart und Haare weisen eine ausgefeiltere Arbeit auf als alles, was bis dahin geschaffen worden war, mit Windungen in Locken und Zöpfen. Im Bereich des Kopfes ist hervorzuheben, wie das Kissen auf natürliche Weise dem Gewicht nachgibt und somit die Meisterschaft des Bildhauers offenbart. Der Sarg wird außerdem von einer Inschrift begleitet, die unterhalb der königlichen Weisung an der Wand angebracht ist und folgende Beschreibung enthält, die von Mário Barroca transkribiert wurde:

Hier ruht Lopo Fernandez Pacheco Herr von Ferreira und Hofmarschall des Infanten dem war Gunst und Großtat [?] von König Dom Alfonso: dem vierten und er war mit ihm in dem Abkommen, das er mit dem König von Granada hatte, dass dieser König dem König Don Alfonso von Kastilien zur Hilfe ginge, als der König der Mariniden bei Tarifa lag, in der Era Tausend und CCC und XX und VIII Jahre, als Lopo Fernandez gesandt bekam mit großer Ehre von Papst Benedikt eine Goldene Rose, dass er mit großer Ehre in dieser Sé liegt, [Tanto Que Dalo Chegou: Bedeutung unklar], der verheiratet war mit Dona Maria, Tochter des Dom Rui Gil de Vila Lobos und Dona Tareia Sanchez, die Tochter des Königs Dom Sancho von Kastilien war, und wurde begraben in diesem Monument XX und neun Tage im Dezember der Era Tausend CCCLXXX und sieben Jahre.

Auf der Südseite der Kapelle befindet sich das Grabmal von D. Maria Rodrigues de Vilalobos, gleichermaßen mit einer liegenden Figur auf dem Sargdeckel. Sie hält ein offenes Gebetsbuch, mit

*Pater Noster Qui Es In Celis Sanctificetur
Nomen Tuum At Veniat Regnum Tuum Fiat
Vo Luntas Tuas Sicut In Celo Et In Terra
Panem Nostrum Quotidianum Da Nobis
Hodie Et Di Miccte Nobis De Bita Nos-
tra Sicut De Nos Dimic Timus Debitibus
Nostris Et Ne Nos E Ds E Certamen Ave
Maria Gratia Plena Dominus Tecum Be-
nedicta Tu In Um Lieribus Et Benedictus
Fructus Ventris Tui*

A figura veste uma túnica, sob um manto seguro por um firmal com decoração heráldica, destacando-se a riqueza das peças e a accessorização. Observe-se o véu seguro pelo diadema quadrilobado decorado com motivos florais, em conformidade com as produções de Mestre Pêro – um dos principais escultores da escola de Coimbra. Procurando apresentar a hipótese de Mestre Pêro ser o possível executante da obra, recorre-se à comparação dos elementos estilísticos e decorativos presentes nas duas arcas funerárias e cujos quais podem ser transpostos para outras obras do autor, tendo como exemplos: o Túmulo de D. Isabel de Aragão, pela presença do baldaquino e o túmulo de D. Gonçalo Pereira, pelo pregueado que cai de forma natural, suportando a visão verticalizada das pessoas que ali estariam retratas; o retrato de D. Maria Rodrigues de Vilalobos, é semelhante também aos retratos das Virgens de Mestre Pêro. Encimando esta composição, apresenta-se-nos um baldaquino repleto de motivos arquitectónicos, fazendo uma mescla entre colúmbios e torres ameadas.

Aos pés do túmulo, a cena com os cães disputando um resto de um galo em pedaços – leitura feita por Carla Varela Fernandes –, remete-nos para um duplo significado: não só a fidelidade da dama ao seu marido, como também o lado vigilante, uma moralização associada à necessidade de controlo sobre o quotidiano feminino – insinuado pela presença do galo.

Sob o ponto de vista formal e estilístico, os túmulos do casal apresentam uma certa rigidez no drapeado, quebrada pelas pregas ondulantes junto à tampa, conferindo ao ar verticalizado das figuras, alguma cedência à sua posição horizontal, demonstrando uma idealização do jacente, numa procura pela transposição da realidade

a um Teil aus den Gebeten Vater unser und Ave Maria. Im Fall von D. Lopo Fernandes Pacheco sieht man eine klare Verherrlichung seiner militärischen Rolle und seiner Bedeutung für den damaligen Hof, zum Zeitpunkt des Siegs in der Schlacht am Salado. Bei D. Maria Rodrigues Vilalobos hingegen die eindeutig religiösere und in die göttlichen Worte vertiefte Seite.

*Pater Noster Qui Es In Celis Sanctificetur
Nomen Tuum At Veniat Regnum Tuum Fiat
Vo Luntas Tuas Sicut In Celo Et In Terra
Panem Nostrum Quotidianum Da Nobis
Hodie Et Di Miccte Nobis De Bita Nos-
tra Sicut De Nos Dimic Timus Debitibus
Nostris Et Ne Nos E Ds E Certamen Ave
Maria Gratia Plena Dominus Tecum Be-
nedicta Tu In Um Lieribus Et Benedictus
Fructus Ventris Tui*

Die Figur trägt eine Tunika unter einem Mantel, der von einer Agraffe mit heraldischer Verzierung zusammen gehalten wird, wobei der Reichtum der Stücke und die Ausstattung mit Beiwerk auffallen. Aufmerksamkeit verdient der Schleier, der durch ein vierblättriges Diadem mit floralen Motiven gehalten wird, die mit den Werken des Mestre Pêro übereinstimmen – einem der Hauptvertreter der Bildhauerschule von Coimbra. Um die These zu untermauern, die Mestre Pêro als möglichen Autor des Werkes sieht, sollte man die stilistischen und dekorativen Elemente der beiden Grabmale vergleichen, die auf andere Arbeiten des Autors übertragen werden können, zum Beispiel auf das Grabmal von D. Isabel de Aragón, wegen des Baldachins und auf das Grabmonument von D. Gonçalo Pereira wegen der natürlich fallenden Gewandfalten, die die vertikal ausgerichtete Erscheinung der dargestellten Personen ausgleichen; das Porträt von D. Maria Rodrigues de Vilalobos ähnelt auch den Mariendarstellungen des Mestre Pêro. Diese Komposition wird durch einen mit architektonischen Motiven geschmückten Baldachin bekrönt, eine Mischung aus Krabben und Türmen mit Zinnen.

Am Fuß des Grabmals verweist die Szene der Hunde, die sich um die Reste eines zerleg-

terrestre num plano extra-terreno; cresce-se a isso ainda a decoração promenorizada das vestes e da accessorização que consigo transportam.

Em suma, os dois túmulos analisados, apresentam assim especificidades reveladoras da sua história individual, mas também da originalidade que em alguns momentos, marcou a produção de escultura tumular portuguesa do século XIV. São por outro lado representativos de uma interessante e dinâmica combinação entre elementos iconográficos que inserem as duas personagens num retrato exemplar tipificado de cada género e do grupo social a que pertencem, e a revelação de uma capacidade interventiva por parte daquela dama, traduzida na encomenda dos dois sepulcros e em certas escolhas – como a heráldica e o livro – que lhe permitem uma afirmação individual e que conferem aos jacentes da Sé de Lisboa, as peças com maior detalhe do século XIV.

ten Hahnes streiten – Interpretation von Carla Varela Fernandes – auf eine doppelte Bedeutung: nicht nur die Treue der Dame gegenüber ihrem Ehemann, sondern auch die wachende Seite, eine Moralisierung, die mit der Notwendigkeit der Kontrolle des weiblichen Alltags in Verbindung steht, durch die Anwesenheit des Hahnes ausgedrückt.

Formal und stilistisch weisen die Grabmale des Paares eine gewisse Starrheit in der Anordnung der Stoffe auf, die durch die gewellten Falten neben dem Deckel gebrochen wird, welche das senkrechte Aussehen der Figuren in der Horizontalen etwas abmildern, wodurch eine Idealisierung der Liegenden erreicht wird, auf der Suche nach einer Versetzung der weltlichen Realität in eine außerweltliche Ebene; hinzu kommt noch die kleinteilige Dekoration der Gewänder und das Zubehör, das sie bei sich tragen.

Zusammenfassend zeigen also die beiden untersuchten Grabmonumente aufschlußreiche Details der persönlichen Geschichte, aber auch die Originalität, die zu gewissen Zeiten die Herstellung portugiesischer Grabskulptur des 14. Jahrhunderts prägte. Andererseits stehen sie auch für eine interessante und dynamische Kombination ikonographischer Elemente, die die beiden Personen zu einem beispielhaften typifizierten Porträt jedes Geschlechts und der sozialen Gruppe, der sie angehörten, machen, und die Offenbarung einer Erfindungsgabe von Seiten dieser Dame, die sich im Auftrag der beiden Grabmale und in einer stimmigen Auswahl – zum Beispiel Heraldik und Buch – niederschlägt, die ihr eine individuelle Aussage ermöglicht und die den Ruhenden der Sé von Lissabon die detailreichsten Werke des 14. Jahrhunderts bescheren.



Túmulo de D. Lopo Fernandes Pacheco, detalhe. Fotografia: João Correia de Sá, 14.08.2016

Grabmal des D. Lopo Fernandes Pacheco, Detail. Foto: João Correia de Sá, 14.08.2016



Túmulo de D. Maria de Vilalobos, detalhe. Fotografia: João Correia de Sá, 14.08.2016

Grabmal der D. Maria de Vilalobos, Detail. Foto: João Correia de Sá, 14.08.2016

Bibliografia / Literatur

- Varela Fernandes, Carla. *Memórias de Pedra – Escultura tumular medieval na Sé de Lisboa*. Lisboa: IPPAR, 2001.
- Lourenço, Vanda. “Lopo Fernandes Pacheco: um valido de D. Afonso IV”. *Medievalista* 2 (2006): 1-19. URL: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-lopo.htm>
- García Marsilla, Juan Vicente. “Vestir el poder. Indumentaria e imagen en las cortes de Alfonso El Magnánimo y María de Castilla”. *Res Publica: revista de filosofía política* 18 (2007): 353-373. URL: <http://revistas.um.es/respublica/article/view/61541/59301>
- Melo, Joana Ramôa. *O Género Feminino em Discussão – Re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa: projectos, processos e materializações*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- Cordeiro de Sousa, J. M. “Os «jacentes» da Sé de Lisboa e a sua indumentária”. *Revista Municipal* 48 (1951): 31-41. URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/RevMunicipal/N48/N48_master/N48.pdf

Lic. João Correia de Sá

Aluno de Mestrado em Gestão Cultural
Universidade de Girona, Espanha
miguelcorreiaadesa@gmail.com

Übersetzung ins Deutsche / Tradução alemã: Franziska Neff

Hl. Josef mit Jesuskind

San José con Niño



Anonym, Guatemala, 18. Jh., polychrom gefasste und vergoldete Holzskulptur, 105 x 38 x 36 cm, Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas, Mexiko-Stadt. Foto: Lizzeth Armenta. © Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas.

Anónimo, Guatemala, s. XVIII, escultura de madera tallada, policromada y dorada, 105 x 38 x 36 cm, Museo del Colegio de las Vizcaínas, Ciudad de México. Fotografía: Lizzeth Armenta. © Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas.

Josef steht in leichtem Kontrapost auf einer dunkelgrünen Plinthe und umfasst das Jesuskind mit der linken Hand, wobei er es mit der rechten Hand unterhalb beider Beine stützt. Seine dunklen Haare liegen in relativ flachen Locken um seinen Kopf hinter den Ohren an. Ein dunkler Bart umrahmt den leicht geöffneten Mund, der seinem symmetrischen Gesicht eine seufzende Wirkung verleiht. Er trägt ein grünes Untergewand mit goldenem Saum, dessen Kragen deutlich aus seinem rot-goldenen Obergewand hervorlugt. Dieses fällt über dem Standbein in langen geraden, eher engen Falten hinab, über dem Spielbein hingegen in weiten und bewegten Falten. Sein goldener Mantel fällt locker über die rechte Schulter und gibt so in der Seitenansicht den Blick auf den Ärmel des roten Ober- und des grünen Untergewandes frei.

Die Haltung von Josef ist wie der Verlauf der Obergewandfalten wesentlich gerader als bei anderen neuspanischen Barockskulpturen. Auf dem roten Gewand sind goldene Blumen- und Blätterornamente freigelegt, es ist am unteren Saum und an den Ärmeln von einem dreigepassten, goldenen Wellenband umfasst. Der goldene Mantel ist auf der Rückseite ebenfalls reich verziert und mit grünen Blättern, großen geöffneten Rosenblüten sowie sich gerade erst öffnenden Rosenknospen in Rot und Blau bemalt. Neben dieser sehr feinen, realistischen und polychromen Bemalung befinden sich auf dem Goldgrund von schwarzen Linien umfasste ornamentale Blattmuster, die sehr charakteristisch für Estofado in Guatemala sind. Die sowohl reiche als auch aufwendige polychrome Fassung in der Technik des Estofado, sogar auf der Rückseite der Skulptur genau ausgearbeitet, als auch der realistische Ausdruck Josefs fein modellierten Gesichts zeigen die naturgetreue und akribische Arbeitsweise guatemaltekischer Fassmaler. Nachdem die Skulptur von einem Bildhauer fertig geschnitzt war, musste der Maler drei Monate mit der weiteren Verarbeitung warten bis das Holz getrocknet war, um spätere Schäden der Farb- und Goldschichten zu vermeiden. Zunächst wurde die Skulptur mit Schichten aus Öl, Tempera, Leim und Gips überzogen, um mangelhafte Stellen zu versiegeln, und noch einmal

San José se alza en ligero *contrapposto* sobre un plinto verde oscuro y sostiene al niño Jesús con la mano izquierda, mientras lo sujeta con la derecha bajo las piernas. Su pelo oscuro cae en rizos relativamente planos detrás de sus orejas. Una barba oscura rodea la boca ligeramente abierta, la cual otorga a su rostro simétrico un gesto suspirante. El santo lleva una túnica interior verde con cenefa dorada, cuyo cuello asoma claramente de su túnica exterior roja y dorada. Ésta cae sobre su pierna de apoyo en pliegues largos y estrechos, en cambio sobre la otra pierna baja en pliegues amplios y dinámicos. Su manto dorado cae con soltura sobre el hombro derecho, mostrando así de perfil la manga de la túnica roja y de la verde.

La postura de San José, así como el trazado de la túnica superior, es bastante más recta que en otras esculturas barrocas de la Nueva España. La túnica roja está adornada con ornamentos dorados de flores y hojas, y a su vez finalizada en la cenefa inferior y en las mangas por una banda de ondas doradas trilobuladas. De igual manera, el manto dorado está ricamente adornado en la parte posterior, pintado con hojas verdes, grandes rosas abiertas, así como con capullos de rosas rojas y azules apenas abriéndose. Además de esta policromía muy fina y realista se encuentra sobre el fondo dorado un patrón de hojarasca perfiladas con líneas negras, muy característico del estofado de Guatemala. La rica y copiosa policromía realizada en técnica de estofado, incluso en la parte posterior de la escultura, al igual que la expresión realista de la cara de San José, finamente modelada, muestran el trabajo naturalista y meticuloso de los policromadores guatemaltecos. Una vez que la escultura había sido tallada, el policromador debía esperar tres meses hasta que la madera se secase antes de proseguir el proceso, con el fin de evitar daños ulteriores en las capas de pintura y oro. Primeramente la escultura era cubierta con capas de aceite, tempera, cola y yeso, para sellar partes deficientes, siendo pulida una vez más. A continuación era añadida una capa de arcilla roja y cola en las zonas del vestido sobre las cuales sería aplicado el estofado. Sobre esta capa se colocaban cuidadosamente, con ayuda de un

geglättet. Anschließend wurde auf die Stellen der Kleidung, auf die das Estofado aufgetragen werden sollte, eine Schicht aus roter Tonerde und Leim angebracht. Darauf drückte man vorsichtig mithilfe eines Pinsels kleine Stücke Blattgold oder auch Silberblättchen, die nicht knittern durften, da das Metall anschließend mit einem Achatstein poliert wurde. Auf das Gold wurden nun mit Öl oder Tempera verschiedene Farben aufgetragen, die die Beschaffenheit der Stoffe der Kleidung nachahmen sollten. Dafür nutzten die Maler häufig Vorlagen und Schablonen mit verschiedenen, in Neuspanien meist floralen, Mustern. Die Umrisse der Ornamente wurden meist mit Schwarz, Weiß oder Karmesin angebracht. Von der trockenen Farbe kratzte man mit der Sgraffito-Technik die Farbe an den Stellen weg, an denen das Gold hervorscheinen sollte. So erzielte man den Anschein wertvoller, golddurchwirkter Brokatstoffe. Mit Punzen konnten anschließend noch Muster, beispielsweise Punkte, Linien, Blütenranken, Halbmonde oder andere geometrische Formen angebracht werden. Zudem malten guatemaltekeische Maler teilweise kleine Blüten auf das Estofado und legten vergoldete oder bemalte Fäden auf die Umrisse der Muster und erreichten so einen Reliefeffekt, welchen man deutlich am Saum der Tunika und des Mantels der beschriebenen Skulptur erkennen kann. Die Besonderheit des guatemaltekeischen Estofado liegt an dem Gebrauch von Gold- und Silbergrund sowie Arbeitsaufwand und Vielfalt angewandter Techniken wie geometrische Muster und Reliefeffekte. All dies kombiniert sorgt für die charakteristische Schönheit der einzelnen Skulpturen. Im Gegensatz zu den Fassmalern anderer spanischer oder neuspanischer Zentren, nutzten die guatemaltekeischen Maler den Silbergrund um verschiedene Glanzeffekte und ein Spiel mit dem Licht zu erzeugen. Die darüberliegende Farblasur, z. B. bei der grünen Tunika, schützte vor Oxidation und einer schnelleren Abnutzung, zudem ermöglichte sie die Nachahmung glänzender Stoffe oder Edelsteine.

Das Jesuskind neigt den Kopf leicht zur Seite und erhebt seine Hände im Segensgestus. Auch seine Darstellung ist von Feinheit und Detailgenauigkeit geprägt, sein Babyspeck wird

pinsel, pequeñas piezas de pan de oro o de plata, que no debían arrugarse, ya que el metal sería pulido a continuación con piedra de ágata. Más adelante diferentes colores en óleo o en tempera eran aplicados sobre el oro, destinados a imitar la calidad de los tejidos de las vestimentas. Para ello los policromadores usaban modelos y plantillas con diferentes patrones, en la Nueva España generalmente florales. Los contornos de los ornamentos eran aplicados normalmente en negro, blanco o carmesí. Una vez el color seco, se raspaban las zonas donde el oro debería verse siguiendo la técnica del esgrafiado. Así se conseguía la impresión de telas de brocado valiosas con hilos de oro. Un punzón permitiría a continuación la aplicación de patrones, por ejemplo puntos, líneas, zarzas, medias lunas u otras formas geométricas. Además, los policromadores guatemaltecos pintaban pequeñas flores sobre el estofado y colocaban hilos dorados o pintados sobre los contornos de los patrones, consiguiendo un efecto en relieve que puede ser reconocido en la cenefa de la túnica y del manto de la escultura descrita. La particularidad del estofado guatemalteco consiste en el uso de fondos en oro y plata, así como en el trabajo laborioso y en la variedad de técnicas empleadas, como son los motivos geométricos y los efectos de relieve. Todos estos factores influyen en la belleza característica de cada escultura. En contraste con los policromadores en otros centros artísticos españoles o novohispanos, los pintores guatemaltecos utilizaban los fondos en plata para provocar diferentes efectos de brillo y un juego con la luz. La capa transparente superior, por ejemplo en la túnica verde, protegía de la oxidación y de un desgaste más rápido, permitiendo además la imitación de tejidos brillantes y piedras preciosas.

El Niño Dios gira ligeramente su cabeza hacia un lado y alza sus manos en un gesto de bendición. Su representación está igualmente impregnada de un aura de finura y detalle, su constitución rolliza es marcada por pliegues en la piel, sus palmas de la mano muestran líneas de dobleces, e igual que las esculturas de adultos cuenta con uñas en las manos y los pies. El paño blanco que lo cubre parcialmente probablemente tiene una base de plata –a eso apuntan las man-

durch Hautfalten angedeutet, seine Handinnenflächen zeigen Faltenlinien und es hat ebenso wie Figuren von Erwachsenen Finger- und Fußnägel. Das weiße Tuch, das ihn teilweise bedeckt, ist vermutlich mit Silber grundiert – dafür sprechen die dunklen Oxidationsflecken – und erhält dadurch seinen besonderen Glanz. Es ist wahrscheinlich mit kleinteiligen Sgraffitti bearbeitet und trägt ein feines Muster. Eine Besonderheit, die ab Ende des 17. Jahrhunderts charakteristisch für viele Josef mit Kind-Darstellungen ist.

Etwas ein halbes Jahrhundert nach der Eroberung durch den spanischen Konquistador Pedro de Alvarado im Jahre 1524 und den Anschluss an das Vizekönigreich Neuspanien etablierte sich im Generalkapitanat Guatemala ein Kunstmarkt, der sich nicht mehr nur auf die Kirche beschränkte, sondern auch das Interesse reicher Händler und Gutsherren nach Skulptur und Malerei weckte. Da die Kirche Kunstgegenstände als Mittel zur Missionierung und Idealisierung eingesetzt hatte, wurden vor allem religiöse Skulpturen und Altarbilder hergestellt. Guatemaltekeische Skulptur war aufgrund ihrer Makellosigkeit nach andalusischem Vorbild und ihrer fein ausgearbeiteten Technik des Inkarnats und des Estofados sehr beliebt und wurde nach Mexiko-Stadt und andere Teile des Vizekönigreichs exportiert. Nachdem sie sich erfolgreich etabliert hatte, veränderte sich guatemaltekeische Holzskulptur im Unterschied zu anderen neuspanischen Zentren kaum und blieb über die Dauer des Vizekönigreichs und bis ins 19. Jahrhundert nahezu gleich.

Der Heilige Josef wurde im 17. Jahrhundert zum Patron von Neuspanien ernannt und spielt somit in der Heiligenverehrung eine übergeordnete Rolle und ist ein beliebtes Bildthema. Hier hält er das Jesuskind im Arm und ist somit in einer der üblichen Josefsikonographien zu sehen, nämlich als Jesu irdischer Vater. Teilweise wird er auch mit dem Jesuskind an der Hand statt auf dem Arm gezeigt. Die beschriebene Josefskulptur befindet sich heute im Museo del Colegio de las Vizcaínas in Mexiko-Stadt und ist ein Beispiel für den Export guatemaltekeischer Skulpturen in andere Zentren Neuspaniens und

chas oscuras de oxidación– y recibe de esta manera un brillo especial. Este paño está probablemente trabajado en técnica de esgrafiado con un patrón fino, una característica típica de muchas representaciones de San José y el Niño a finales del siglo XVII.

Aproximadamente medio siglo después de la conquista a manos del español Pedro de Alvarado en el año 1524 y la anexión al Virreinato de la Nueva España se estableció en la Capitanía General de Guatemala un mercado del arte que ya no estaba concentrado solamente en la Iglesia, también despertando el interés por la pintura y la escultura de los adinerados comerciantes y hacendados. Ya que la Iglesia utilizaba obras de arte para evangelizar e idealizar, las esculturas religiosas y las imágenes destinadas a los altares constituyeron la producción principal. La escultura guatemalteca fue muy popular gracias a su pureza siguiendo el ejemplo andaluz, así como a su técnica fina del encarnado y del estofado, razones por las cuales fue exportada a la Ciudad de México y a otras partes del Virreinato. Tras haberse establecido con éxito, la escultura guatemalteca apenas cambió, en comparación a otros centros novohispanos de producción, permaneciendo casi idéntica a lo largo del Virreinato hasta el siglo XIX.

San José fue nombrado patrón de la Nueva España en el siglo XVII, por tanto tiene un papel devocional relevante y constituye una iconografía popular. En este caso el santo sostiene al Niño Jesús en el brazo, representando así una de las iconografías frecuentes de San José, a saber como padre terrenal de Jesús. A veces también se le muestra con el Niño de la mano, no en los brazos.

La escultura descrita se encuentra actualmente en el Museo del Colegio de las Vizcaínas en Ciudad de México y es un ejemplo de la exportación de esculturas guatemaltecas a otros centros de la Nueva España y de su incorporación en el uso litúrgico. Esculturas devocionales de pequeño formato fueron exportadas en gran masa, en este ejemplo se trata sin embargo de una escultura de gran formato, la cual probablemente formó parte de un retablo de la Virgen de Loreto en la capilla del Colegio de las Vizcaínas

den Einsatz im liturgischen Gebrauch. Kleinformatige Andachtsskulpturen wurden in großer Anzahl exportiert, hierbei handelt es sich allerdings um eine großformatige Skulptur, die ursprünglich wahrscheinlich Teil eines Retabels der Jungfrau von Loreto in der Kapelle des Colegio de las Vizcaínas in Mexiko-Stadt war. Die ihr vermutlich zugedachte Nische ist mittlerweile mit einer ‚imagen de vestir‘ („Anziehskulptur“) des Heiligen Nepomuk besetzt, die allerdings in diesem Retabel ikonographisch wenig Sinn macht. Eine solche Skulptur ist nur an den sichtbaren Stellen wie Kopf, Händen und Füßen genau ausgearbeitet – der restliche Körper besteht nur aus einem Gestell oder ist kaum ausdifferenziert – und wird von wechselbarer Kleidung aus Stoff bedeckt. Sie ist also nur mit ihrer Kleidung vollständig.

en Ciudad de México. El nicho que presumiblemente le fue destinado hoy en día está ocupado por una imagen de vestir de San Juan Nepomuceno, que sin embargo no concuerda iconográficamente con el resto del retablo. Una escultura de este tipo solamente está elaborada en las partes visibles como la cabeza, las manos y los pies –el resto del cuerpo está compuesto únicamente de un armazón o apenas está diferenciado– estando cubierta de ropajes de tela intercambiables y solamente está completa al estar vestida.



Seitenansichten und Rückansicht. Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas, Mexiko-Stadt. Fotos: Lizzeth Armenta. © Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas.

Vistas laterales y posterior. Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas, Ciudad de México. Fotografías: Lizzeth Armenta. © Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas.

Literatur / Bibliografía

Maquívar, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán*. Mexiko: Inst. Nacional de Antropología e Historia, 1995.

Monteforte Toledo, Mario. *Las formas y los días. El Barroco en Guatemala*. Madrid: Turner, 1989.

Amador Marreo, Pablo Francisco/Patricia Díaz Cayeros [Hrsg.]. *El tejido polícromo. La escultura novohispana y su vestimenta*. Mexiko-Stadt: Univ. Nacional Autónoma de México, Inst. de Investigaciones Estéticas, 2013.

Rodas, Haroldo. „V-9 Atribuido a Alonso de la Paz. San José y el Niño“ *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*. Ausstellungskatalog Hrsg. Joseph J. Rishel. Mexiko-Stadt: Fondo de Cultura Económica, 2007, 274.

Vargas Lugo, Elisa. „Los tesoros artísticos“. Las Vizcaínas. *Los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*. Mexiko-Stadt: Colegio de San Ignacio de Loyola (Colegio de las Vizcaínas), 2006, 194-251.

Maïke Dieball

BA-Studentin am Institut für Europäische Kunstgeschichte/ZEGK (im Jahr 2018)

Universität Heidelberg, Deutschland

M.Dieball@web.de

Übersetzung ins Spanische/ Traducción al español: Iñigo Salto Santamaría

*Retrato de Sor María
Ana Bernáldez [?]*

*Portät der Sor María
Ana Bernáldez [?]*



Rafael Flores, 1880, óleo sobre lienzo, 62.7 x 48.5 cm, Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica, INAH, Puebla, México. Inv.: 10-208918. Fotografía: María Fernanda Malpica Sosa, 15.10.2012.

Rafael Flores, 1880, Öl auf Leinwand, 62,7 x 48,5 cm, Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica, INAH, Puebla, Mexiko. Inv.: 10-208918. Foto: María Fernanda Malpica Sosa, 15.10.2012.

Los retratos de monjas elaborados durante los Virreinos de la Nueva España, del Perú, y en algunas regiones del de Nueva Granada plasmaron los acontecimientos más importantes de la vida monástica, como la profesión, el aniversario místico y la muerte; en casos excepcionales también se retrataron a quienes se convirtieron en prioras de sus conventos y a aquellas religiosas que significaron un ejemplo de vida virtuosa para sus comunidades, ya sea al considerarse como mujeres de gran espiritualidad, o bien porque habían alcanzado un estatus notable al ser fundadoras o reformadoras de una orden religiosa; a esta última clase de retratos pertenece la pintura que aquí tratamos. Es importante resaltar que en el período en que se produjo esta obra –segunda mitad del siglo XIX– los retratos pictóricos de monjas ya no fueron tan comunes como en los siglos pasados, en su lugar se prefirieron los fotográficos.

A diferencia de los retratos novohispanos de monjas, éste no presenta los elementos que ofrecen datos para la identificación del personaje, ni el ajuar que solía acompañar a las religiosas retratadas, y que permite establecer una relación con un acontecimiento importante de la vida monástica. Esto se debe a que los pintores académicos eliminaron de los retratos las cartelas y recortaron el tamaño de las figuras. Se observa la imagen de medio cuerpo de una mujer de edad madura, viste un hábito religioso, entrecruza los brazos a la altura del pecho, y el tosco traje sólo descubre parte de la mano izquierda, permitiéndonos observar su dedo pulgar. Ella inclina la cabeza y tiene la mirada baja, mientras sus manos unidas en el pecho y ocultas bajo las bocamangas expresan tanto el recogimiento de la orden a la que perteneció, como el cumplimiento de uno de los votos solemnes que constituyen el estado religioso, la obediencia, vista como un sesgo de humildad. De la misma manera, la representación del hábito de lana burda que porta se identifica con la vestimenta utilizada por quienes pertenecían a un tipo de vida religiosa austera, es decir, las llamadas descalzas, de vida común o recoletas. El color café del sayal, nos lleva a inferir que la religiosa perteneció a una rama proveniente de la Orden Franciscana, como la Capuchina; y

Nonnenporträts, die in den Vizekönigreichen Neuspanien und Peru sowie in einigen Regionen von Neugranada erstellt wurden, bilden die wichtigsten Ereignisse des Klosterlebens ab, wie zum Beispiel die Profess, das mystische Jubiläum oder den Tod; in Ausnahmefällen wurden auch diejenigen porträtiert, die zu Priorinnen ihrer Klöster wurden oder die Nonnen, die ein Beispiel an tugendhaftem Leben für ihre Gemeinschaften waren, sei es weil sie als Frauen großer Spiritualität angesehen wurden oder weil sie einen hohen Status als Klostergründerinnen oder -reformatorinnen erlangten. Zu diesem letztgenannten Porträttypus gehört das hier untersuchte Gemälde. Es gilt darauf hinzuweisen, dass gemalte Nonnenporträts in der Entstehungszeit dieses Werkes – zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts – weniger üblich waren als in den vorherigen Jahrhunderten, man bevorzugte stattdessen Fotografien.

Im Unterschied zu neuspanischen Nonnenporträts, findet man in diesem keine Elemente, die Information zur Identifizierung der Person bieten, und auch nicht die Attribute, die die abgebildeten Nonnen zu begleiten pflegten und erlauben, eine Verbindung zu einem wichtigen Ereignis im Klosterleben herzustellen. Dies liegt daran, dass die akademischen Maler die Inschriftenfelder aus den Gemälden entfernten und die Größe der Figur beschnitten. Hier sieht man das Brustporträt einer Frau reifen Alters, sie trägt einen Ordenshabit, verschränkt die Arme vor der Brust und das grobe Gewand lässt nur einen Teil der linken Hand frei, so dass der Daumen zu sehen ist. Sie neigt den Kopf und hält den Blick gesenkt, während ihre vor der Brust verschränkten und unter den Ärmelaufschlägen verborgenen Hände sowohl die geistige Sammlung des Ordens ausdrücken, dem sie angehörte, als auch die Einhaltung einer der feierlichen Gelübde, die den Ordensstand bestimmen, den Gehorsam, der als eine Tendenz zur Demut angesehen wird. Gleichsam entspricht die Darstellung des Habits aus grober Wolle, den sie trägt, der Kleidung derjenigen, die einer Art kargen religiösen Lebens angehörten, das heißt dem sogenannten unbeschuheten, rekollekten oder der *vita communis*. Die braune Farbe des groben Gewands

el velo negro, significa que es una monja profesa. El torso de la religiosa se presenta ligeramente girado hacia su derecha y el fondo neutro ofrece sobriedad a la escena, al mismo tiempo resalta la importancia del personaje. Una luz difusa se dirige de forma lateral hacia su rostro, este efecto luminoso acompañado de la proyección de las sombras que arrojan los marcados pliegues de cada uno de los elementos en su vestimenta dan al espectador una mejor definición de la volumetría. El realismo logrado por el cuidado en el trazo de las líneas de expresión de la mujer y en la representación de los textiles es favorecido con el material utilizado en el lienzo, un lino de textura gruesa que junto con el tipo de imprimación permite evidenciar las características del tejido a través de la capa pictórica, a diferencia del resto de las pinturas que pertenecen a este género y que forman parte de la colección del Museo de Santa Mónica, en las que se puede observar una superficie más lisa y plana.

El retrato había permanecido entre el conocimiento de especialistas como uno más de una religiosa capuchina, de autor anónimo dieciochescos; sin embargo, la reciente investigación no sólo ha podido revelar el nombre del artista y el año de hechura del cuadro, sino también rasgos distintivos en la vestimenta ajenos al atavío capuchino utilizado en el período de la creación de la pintura: su escapulario, de color rojo, y la imagen del Sagrado Corazón de Jesús plasmada en él. Esta característica nos remite al personaje de sor María Ana Bernáldez (1832-1895), quien en 1879 fundó el Instituto de Capuchinas Sacramentarias, para el cual el papa León XIII al aprobar su fundación pidió considerar una posible modificación en la forma del hábito capuchino. La fisionomía de Sor María Ana, plasmada en la imagen de la portada de su biografía, coincide con la de la monja del retrato pictórico del Museo de Santa Mónica. Entonces la pintura sería un elemento modelador de la identidad del Instituto. Esta hipótesis encuentra sustento en otro rasgo característico, la mano que se descubre entre el hábito, pues comúnmente en los retratos de monjas capuchinas no se aprecian estas partes del cuerpo. Se puede leer como una referencia a un milagro de la infancia de Sor María Ana,

verweist darauf, dass die Nonne einem Zweig der franziskanischen Ordensfamilie angehörte, zum Beispiel den Kapuzinerinnen. Der schwarze Schleier zeigt, dass es sich um eine Nonne mit feierlicher Profess handelt. Der Oberkörper der Nonne ist leicht nach rechts gedreht und der neutrale Hintergrund verleiht der Szene Nüchternheit und hebt zugleich die Bedeutung der Dargestellten hervor. Ein diffuses Licht scheint seitlich auf ihr Gesicht, dieser Lichteffect schafft zusammen mit dem Schattenwurf der starken Falten aller Teile ihres Gewandes eine größere Definition des Volumens für den Betrachter. Der Realismus, der durch die sorgfältige Führung der Linien, die den Ausdruck der Frau wiedergeben, und durch die detailgenaue Darstellung der Stoffe erreicht wird, wird durch die Materialwahl der Leinwand begünstigt, ein grobes Leinen, das zusammen mit der Grundierung die Kennzeichen des Gewebes durch die Farbschicht hindurch zur Geltung bringt, im Unterschied zu den anderen Gemälden dieser Gattung, die Teil der Sammlung des Museo de Santa Mónica sind und in denen eine glattere und flachere Oberfläche zu beobachten ist.

Von Fachleuten war das Porträt bislang immer als ein weiteres einer Kapuzinerin angesehen worden, von einem anonymen Künstler des 18. Jahrhunderts. Jüngste Untersuchungen haben jedoch nicht nur den Namen des Malers und das Entstehungsjahr, sondern auch ausschlaggebende Merkmale an der Kleidung aufdecken können, die in der Entstehungszeit nicht zur kapuzinischen Ausstattung gehörten: ihr rotes Skapulier mit dem Bildnis des Heiligsten Herzens Jesu darauf. Dieses Kennzeichen verweist auf die Person der Sor María Ana Bernáldez (1832-1895), die 1879 das Institut der Sakraments-Kapuzinerinnen (Instituto de Capuchinas Sacramentarias) gründete, für das Papst Leo XIII bei der Gründungserlaubnis bat, eine mögliche Änderung des Kapuzinerhabits in Betracht zu ziehen. Die Physiognomie von Sor María Ana auf dem Deckblatt ihrer Biografie stimmt mit der des Nonnenporträts überein. Somit wäre das Gemälde ein formgebendes Element für die Identität des Instituts. Diese These lässt sich an einem anderen Kennzeichen festmachen, an

en el que después de un accidente en el que casi pierde un dedo al jugar con un hacha, éste sana al cuarto día del incidente. De esta manera el retrato busca también legitimar la recién creada institución, al concederle a su madre fundadora una suerte de carisma.

El pintor Rafael Flores (1832-1886), cuyo nombre se lee en la esquina superior derecha del lienzo, realizó el retrato un año después de darse la mencionada reforma en la Orden de las Capuchinas, llevada a cabo para recuperar la estricta observancia de la Regla practicada por estas religiosas desde la época virreinal, algo perdida, según el parecer de Sor María Ana después de los problemas políticos, económicos y sociales por los que atravesó México desde su Guerra de Independencia. De la misma manera, Flores, quien tuvo predilección por la representación de temas religiosos, también intentó mantener a través de sus pinturas una postura ideológica conservadora. Fue un destacado alumno y después profesor de la Academia de San Carlos, ha sido conocido como uno de los pintores que adoptaron mayormente los preceptos de la estética nazarena, mismos que fueron implantados en la Academia por el catalán Pelegrín Clavé Roqué, uno de los artistas europeos a quienes se les confió la empresa de reorganizar el establecimiento académico después de un gran período de crisis, en contraposición de un clasicismo académico.

Por tanto, la información obtenida del artífice como de su modelo nos lleva a concluir que este retrato podría representar el deseo de ambos personajes por recobrar un “orden” perdido en un tiempo de agudos cambios, como lo fue el siglo XIX en México.

der Hand, die unter dem Habit sichtbar wird, denn normalerweise sieht man auf Porträts von Kapuzinerinnen diese Körperteile nicht. Dies kann als Verweis auf ein Wunder aus der Kindheit von Sor María Ana gelesen werden, als nach einem Unfall, bei dem sie beim Spielen mit einer Axt fast einen Finger verlor, dieser am vierten Tag nach dem Vorfall heilte. Auf diese Weise soll das Porträt auch die gerade gegründete Institution legitimieren, indem ihrer Gründerin ein Art Charisma verliehen wird.

Der Maler Rafael Flores (1832-1886), dessen Name in der rechten oberen Ecke der Leinwand zu lesen ist, fertigte das Porträt ein Jahr nach der genannten Reform der Kapuzinerinnen an, die durchgeführt wurde, um die strenge Observanz der Regel wieder einzuführen, die diese Nonnen seit der Zeit des Vizekönigreiches befolgt hatten, und die nach Meinung von Sor María Ana nach den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Problemen, die Mexiko seit seines Unabhängigkeitskrieges durchlebt hatte, etwas in Vergessenheit geraten war. Flores, der eine Vorliebe für die Darstellung religiöser Themen hatte, versuchte ebenso durch seine Malerei eine konservative ideologische Position aufrecht zu erhalten. Er war ein herausragender Schüler und später Lehrer der Akademie von San Carlos und wird als einer der Maler angesehen, die größtenteils die Richtlinien der nazarenischen Ästhetik übernommen haben, die in der Akademie durch den Katalanen Pelegrín Clavé Roqué eingeführt wurden, einem der europäischen Künstler, denen nach einer langen Krisenzeit die Neustrukturierung der akademischen Einrichtung als Gegenposition zum akademischen Klassizismus übertragen wurde.

Somit führt die Information über den Künstler und sein Modell zu der Schlussfolgerung, dass dieses Porträt den Wunsch beider Personen ausdrücken könnte, eine verlorene „Ordnung“ wieder zu erlangen in einer Zeit großer Umbrüche, wie es das 19. Jahrhundert in Mexiko war.

Bibliografía / Literatur

- Acevedo, Esther, Arturo Camacho, Fausto Ramírez, Angélica Velázquez Guadarrama y Víctor Rodríguez. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*. Tomo I. México: MUNAL-UNAM-IIE-Patronato del MUNAL-CONACULTA-INBA, 2002.
- Alarcón, Roberto, Armida Alonso y María del Rosario García de Toxqui (coordinación del catálogo 1a. fase); María del Consuelo Maquívar (coordinación del catálogo 2a. fase). *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*. Tomo III. Siglos XVII-XX. Segunda parte. Italia: Américo Arte Editores S.A. de C.V.-Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato A.C.-INAH-Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.
- Amerlinck de Corsi, María Concepción y Manuel Ramos Medina. *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*. México: Grupo Condumex, 1995.
- Montero Alarcón, Alma. *Monjas coronadas. Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*. México: Plaza y Valdés, Museo Nacional del Virreinato-CONACULTA-INAH, 2008.
- S.R. M. R. M. *Sor María Ana Bernáldez Herrera. Fundadora del Instituto de Capuchinas Sacramentarias*. México: Instituto de las Capuchinas Sacramentarias de Señor San José, 1979.

María Fernanda Malpica Sosa

Área de Investigación (2010-2015)

Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica, INAH, Puebla, México

fermalpica1@gmail.com

Übersetzung ins Deutsche / Traducción al alemán: Franziska Neff

Rezension:
 Im Umkreis
 des Jubiläums
 711 – 2011:
 Forschungen
 zur islamischen
 Baukunst in
 Spanien

711: *Arqueología e Historia entre dos mundos*. Ausstellungskatalog Museo Arqueológico Regional Alcalá de Henares 2011. Alcalá de Henares: M.A.R., 2011. 297 S. ISBN 978-84-451-3401-6

Momplet Míguez, Antonio E., Francisco J. Moreno Martín und Noelia Silva Santa-Cruz (Hrsg.). 711: *El Arte entre la Hégira y el Califato Omeya de al-Andalus*. Tagung V Jornadas Complutenses de Arte Medieval Madrid 2011. Número especial de Anales de Historia del Arte, 22. Madrid: Universidad Complutense, 2012. 344 Seiten. ISSN: 0214-6452

Vallejo Triano, Antonio. *La ciudad califal de Madīnat al-Zahrā. Arqueología de su excavación*. Colección Naturaleza y medio ambiente. Córdoba: Almuzara, 2010. 535 Seiten. ISBN: 978-84-92924-67-7

Borrás Gualis, Gonzalo M. und Bernabé Cabañero Subiza (Hrsg.). *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI*. Tagung Zaragoza 2004. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012. 376 Seiten. ISBN: 978-84-99112-07-7

Anderson, Glaire D. und Mariam Rosser-Owen (Hrsg.). *Revisiting Al-Andalus. Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*. Tagung MESA 2002. The Medieval and Early Modern Iberian World 34. Leiden, Boston: Brill, 2007. XXXVI, 303, 22 Seiten. ISBN: 978-90-04-16227-3

Zu den Meistererzählungen der spanischen Geschichte und Kunstgeschichte gehört das Eindringen islamischer Truppen an der Meerenge von Gibraltar im Jahr 711, der äußerst rasche Zusammenbruch der westgotischen Herrschaft in den Kriegszügen bis 713 und der Rückzug von Teilen der christlichen Elite in die schwer zugänglichen Hochgebirge am Nordrand der iberischen Halbinsel. In dieser Sichtweise gründet ein großes Trauma der spanischen Identität. Volksschulkinder lernen immer noch, dass die *moros* eindringende Feinde waren und dass der heilige Apostel Jakobus als „Mohrenschlächter“ (*matamoros*) zum Nationalheiligen wurde. Zugleich gehört das islamische Kulturerbe in Andalusien und Aragón zu den wichtigsten touristischen Attraktionen des Landes und bildet ein zentrales Element der kulturellen Identität des heutigen Spanien. Das Jubiläumsjahr 711 wurde – aus mitteleuropäischer Sicht überraschend – in Spanien und Portugal nicht als Anbruch einer neuen historischen Epoche gefeiert. Es bot Anlass zu einer vergleichsweise kleinen Ausstellung des Museo Arqueológico Regional und der Universität von Alcalá de Henares in Madrid 2011/12 (711: *Arqueología e Historia entre dos mundos*. Ausstellungskatalog Museo Arqueológico Regional Alcalá de Henares 2011. Alcalá de Henares: M.A.R., 2011) mit zwei begleitenden Aufsatzbänden (Baquedano, Enrique (Hrsg.). 711: *Arqueología e Historia entre dos mundos*. Zona Arqueológica, 15. Alcalá de Henares: M.A.R., 2011) sowie zu einer breit, aber offenbar bewusst nicht international konzipierten Fachtagung der Universidad Complutense in Madrid (Momplet Míguez, Antonio E., Francisco J. Moreno Martín und Noelia Silva Santa-Cruz (Hrsg.). 711: *El Arte entre la Hégira y el Califato Omeya de al-Andalus*. Tagung V Jornadas Complutenses de Arte Medieval Madrid 2011.

Número especial de Anales de Historia del Arte, 22. Madrid: Universidad Complutense, 2012). Zwei andere, hier anzuzeigende Publikationen betreffen die wichtigen späteren Epochen des 10. und 11. Jahrhunderts (Vallejo Triano, Antonio. *La ciudad califal de Madinat al-Zahra. Arqueología de su excavación*. Córdoba: Almuzara, 2010; Borrás Gualis, Gonzalo M. und Bernabé Cabañero Subiza (Hrsg.). *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI*. Tagung Zaragoza 2004. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012) sowie eine der nicht häufigen englischsprachigen Tagungspublikationen (Anderson, Glaire D. und Mariam Rosser-Owen (Hrsg.). *Revisiting Al-Andalus. Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*. Tagung MESA 2002. The Medieval and Early Modern Iberian World 34. Leiden, Boston: Brill, 2007) – während die übrigen Bücher rein spanischsprachig sind.

Die Forschung zur Epoche zwischen 500 und 1000 ist zwar in den letzten 25 Jahren sehr intensiv, blieb aber zersplittert. Neben Arabistik und Islamwissenschaft sind Architekturgeschichte, Kunstgeschichte und Archäologie tätig, letztere allerdings meist ohne eigene arabische Sprachkenntnisse und in nur partieller Überschneidung mit den entsprechenden Forschungen zu den zeitgleichen christlichen Kulturen auf der iberischen Halbinsel. Seit rund 20 Jahren ist in der spanischen Forschung umstritten, wie die westgotische Kultur der Jahre vor 711 aussah und wie die prägende Wirkung der islamischen Kultur für die christlichen Regionen Iberiens nach 711 und dann bis ins 16. Jahrhundert hinein zu deuten ist. Hier sind weit über Spanien hinaus zentrale kulturwissenschaftliche Konzepte mit Gegensatzpaaren von Orient und Okzident, Eroberung und Rückeroberung (*conquista y reconquista*) oder Akkulturation und Transkulturalität betroffen – der 16. spanische Kongress für Kunstgeschichte hat sich 2006 trotz seines Titels lediglich der Neuzeit und dem Verhältnis zu Lateinamerika gewidmet (*La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura. XVI Congreso Nacional de Historia del Arte Las Palmas 2006*. Hrsg. Gobierno de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ed., 2006) –, Fragen von Traditionsbildung, Antikenrenaissance, Toleranz und Herrschaftskonzepten.

Wie bei kaum einem anderen kunstgeschichtlichen Thema erschien es den aktuellen Herausgebern wichtig, die Forschungsgeschichte ausführlich anzusprechen. In vier der hier präsentierten Bände gibt es solche Beiträge, und auffallender Weise unterscheiden sie sich sehr. C. D. Anderson und M. Rosser-Owen bieten einen breiten angloamerikanischen Blickwinkel (Anderson/Rosser-Owen, „Introduction“, *Revisiting Al-Andalus*, 2007, XV-XXXVI); J. Zozaya Stabel-Hansen wirft einen biographischen Blick auf vornehmlich spanische Wissenschaftler_innen, die an Monumenten und Grabungen im *al-Andalus* arbeiteten (Zozaya Stabel-Hansen, „Bocetos para la historiografía de la arqueología andalusí“, *711: Arqueología e historia entre dos mundos*, 2011, 94-131); G. M. Borrás Gualis hebt hervor, dass islamische Kunst in der spanischen Wissenschaftsorganisation über mehrere Jahrzehnte verwaist war (Borrás Gualis, „El papel de algunos hispanistas andalusíes en época de orfandad“, *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI*, 2012, 13-18), und dieser Band wird durch recht ausführliche Biographien der 2004 beteiligten Wissenschaftler_innen ergänzt (Borrás Gualis/Cabañero Subiza 2012, 351-376). Die auf die Palaststadt Madīnat az-zahrāʾ konzentrierte *Archäologie der Ausgrabungen* von A. Vallejo Triano macht deutlich, wie viele Forschungsaspekte bei großen Überblicken drohen, übersehen zu werden (Vallejo Triano 2010, 19-59) Im fünften, jüngsten Tagungsband (Momplet Míguez/Moreno Martín/Silva Santa-Cruz 2012) haben die Herausgeber_innen die Beiträge bewusst nicht inhaltlich gruppiert, sondern alphabetisch nach dem Namen der Verfasser_innen geordnet – und damit die Zersplitterung der aktuellen Forschung zusätzlich spürbar gemacht.

Unter dem Titel *711: Archäologie und Geschichte zwischen zwei Welten* bot die kleine Ausstellung von 2011 kaum Neuentdeckungen, dafür aber viele wichtige und selten gesehene Objekte. Zu dieser Ausstellung erschien ein Begleitband mit lediglich vier Essays und ca. 160 Seiten Katalog – zu dem eine

beeindruckende Vielzahl von Wissenschaftler_innen unterschiedlicher Fachrichtungen beigetragen haben. Enrique Baquedano betont in seinen Vorbemerkungen (11-12) grundlegende Probleme, die dieses Thema heute noch bietet. An erster Stelle „das Schweigen der offiziellen Stellen gegenüber einem Datum, das von größter Bedeutung für die Geschichte“ Spaniens war. Dann aber auch den tiefen Graben zwischen den Erforschern des gotischen Hispanien und des arabischen *al-Andalus*, der sich von früheren, heftigsten Debatten zu einem unfruchtbaren „Dialog zwischen Gehörlosen“ entwickelt habe – bedingt durch die zunehmende Selbstbezogenheit der wissenschaftlichen Disziplinen. Erstaunlicherweise bestätigt dieser Begleitband diese Diagnose: Luis A. García Moreno stellt als Historiker „Die Jahre, die die Welt veränderten“ vor (18-45), Lauro Olmo Enciso und Manuel Castro Priego als Prähistoriker „Die westgotische Epoche im Blick der Archäologie“ (46-77) und Alejandro García Sanjuán wiederum als Historiker „Andalusien unter den ersten Emiren, 716-756“ (78-93). Gerade die Archäologen diskutieren zwar das problematische Paradigma einer „westgotischen“ Identität, es gelingt ihnen aber in keiner Weise, in ihren Grabungsbefunden die kulturelle und ökonomische Krise zu erkennen, die die Historiker als wichtigen Faktor für die arabische „Völkerwanderung“ beschreiben. Und der Historiker stützt sich für die Genese der neuen arabischen Herrschaft in Andalusien allein auf Schriftquellen und Münzbilder, ohne die dort inzwischen außerordentlich intensiven Forschungen der Archäologen zu rezipieren. Der letzte Beitrag, von Juan Zozaya Stabel-Hansen, „Bausteine zu einer Historiographie der andalusischen Archäologie“ (94-131), bietet knappe biographische und bibliographische Angaben zu den zahlreichen Archäologen, die seit dem 19. Jahrhundert über *al-Andalus* gearbeitet haben – noch im frühen 20. Jahrhundert bedeutende „Polyhistoriker“, wie Manuel Gómez-Moreno, später dann Architekten, Prähistoriker und Arabisten, derzeit viele modern ausgebildete Mittelalterarchäologen mit meist engeren Forschungsinteressen, bedingt durch lokal zersplitterte Forschungsprogramme. Zozaya betont, dass es eine eigentlich islamische Archäologie in Spanien nur sehr begrenzt gebe – international vertreten vor allem durch ihn selbst –, und derzeit kaum sprachkundige und im Mittelmeerraum breit informierte Nachfolge. Aufgrund modischer oder bequemer Konzentration auf spätantike Fragestellungen oder auf technologische Fragen sind sorgfältige, epochenübergreifend konzipierte und technisch hochqualifizierte Ausgrabungen an Stätten mit langer Geschichte seltener als früher und gefährden das archäologische Erbe des Frühmittelalters. Der Objektkatalog selbst (132-297) folgt dem Schema der einleitenden Essays: Fachleute der jeweiligen Epoche präsentieren die archäologischen Fundstücke, der mögliche interkulturelle Kontext und die historische Situation von 711 werden in aller Regel gar nicht diskutiert. Einige eindrucksvolle Relikte jüdischer und christlicher Gemeinden unter arabischer Herrschaft (Mozaraber), wie eine Glocke, Bauskulptur und Grabsteine, machen deutlich, wie sehr hier ein Essay zu den transkulturellen Lebenswelten im *al-Andalus* fehlt – das hat fern in Alcalá und Madrid offenbar niemand vermisst.

Wie sehr die Forschung derzeit im Fluss ist, und wie schwer es ist, trotz interdisziplinärer Debatten zu gemeinsamen Sichtweisen zu kommen, belegt der 2012 erschienene Madrider Tagungsband zur 5. Tagung der [Madrider Universität] Complutense zur mittelalterlichen Kunst, herausgegeben von Antonio E. Momplet Míguez, Francisco J. Moreno Martín und Noelia Silva Santa-Cruz. Er war in großer methodische Spannbreite dezidiert dem Jahr 711 gewidmet und nahm „Die Kunst zwischen der Eroberung und dem omayyadischen Kalifat im *al-Andalus*“ in den Blick, also die Zeit zwischen 711 und 842, allerdings fügen sich recht viele Beiträge gar nicht genau in das Tagungsthema ein. Wegweisend ist der Aufsatz von Emilio González Ferrín „Zum Jahr 711. Folgen, nicht Ursachen“ (171-195), der seine Thesen bereits 2006 ausführlich publiziert hat (González Ferrín, Emilio. *Historia general de al-Andalus. Europa entre Oriente y Occidente*. Córdoba: Almuzara 2006, 4. Ausgabe 2010). Er betont, dass es sich sowohl beim Jahr 711 wie bei den Berichten von einer „Eroberung“ um frühe Mythenbildung handelte, sowohl von islamischer wie von christlicher Seite, die alle Kontexte

der inneren Probleme des byzantinischen Reichs, den Niedergang der weströmischen Herrschaft, aber auch die Nicht-Existenz eines „arabischen Reichs von Damaskus“ überdeckte. Martín Ríos Saloma präsentiert ergänzend die Rolle dieses Jahres 711 in der neuzeitlichen und modernen Historiographie (259-264).

Isidro G. Bango Torviso stellt die Epoche zwischen 711 und 842 dezidiert in einen Kontext christlicher Kunst und wendet sich gegen die übliche „historisch-kulturelle Mystifizierung“ dieser Epoche (57-90). Er legt dar, dass noch die 784/785 begonnene, erste große Moschee in Córdoba zu einer „posthispanogotischen“ Kunst gehöre, ebenso wie die Kunst der Christen unter arabischer Herrschaft und die Kunst der nach Asturien geflohenen Christen dieser Epoche. Sehr eindrücklich ist die Übernahme westgotischer Münzbilder bei den frühislamischen Prägungen der „Übergangszeit“ im 8. Jahrhundert, die teilweise sogar lateinische Inschriften erhielten; sie werden von Sébastien Gasc zusammengestellt und diskutiert (161-170). Bangos Schüler Alexandra Uscatescu und Juan Carlos Ruíz Souza führen seine Position weiter aus (297-308) und argumentieren für die Existenz einer technisch hochrangigen westgotischen Baukunst im 7. Jahrhundert, zu der sie auch die derzeit meist erst der islamischen Zeit zugerechnete Klosterkirche von Santa María de Melque zählen (Gegenposition mit archäologischen Datierungskriterien: Caballero Zoreda, Luis und Margarita Fernández Mier. „Notas sobre el complejo productivo de Melque (Toledo). Prospección del territorio y análisis de carbono-14, polínicos, carpológicos y antrológicos y de morteros“. *Archivo Español de Arqueología* 72 (1999): 199-239; Caballero Zoreda, Luis. „El monasterio de Balatalmelc, Melque (San Martín de Montalbán, Toledo): en el centenario de su descubrimiento“. *Monasteria et territoria. Elites, edilicia y territorio en el Mediterráneo medieval*. Tagung Madrid 2006. Hrsg. Jorge López Quiroga. *Archaeological studies on late antiquity and early medieval Europe (400-1000 A.D.). Conference proceedings 2*. BAR International series 1720. Oxford: Hedges 2007, 91-120. Ausführlich zum Bau: Caballero Zoreda, Luis und José Ignacio Latorre Macarrón. *La iglesia y el monasterio visigodo de Santa Maria de Melque (Toledo), San Pedro de la Mata (Toledo) y Santa Comba de Bande (Orense): arqueología y arquitectura*. Excavaciones arqueológicas en España, 109. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Subdirección General de Arqueología 1980). Es habe weder für die omayyadische Baukunst in Andalusien noch für die christlichen Bauten des 8./9. Jahrhunderts einen omayyadischen Übertragungsweg (*canal de transmisión omeya*) gegeben (Caballero Zoreda, Luis. „Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media Española. Arquitectura y escultura de influjo omeya en la Península Ibérica entre mediados del siglo VIII e inicios del siglo X“. *Al-Qantara* 15. 2 (1994): 321-348; 16. 1 (1995): 107-124), da im Orient weder die Quaderbauweise noch die Gewölbetechniken verfügbar waren. Die Gegenposition war in den letzten Jahrzehnten durch Luis Caballero Zoreda und seine Mitarbeiter erarbeitet worden, die viele christliche Bauten des 7. bis 9. Jahrhunderts in Spanien mit modernen archäologischen Methoden erforscht und diskutiert haben. Dabei haben sie seit 1992 für viele Bauten die traditionellen Daten und ihre Ansprache als „westgotisch“ in Frage gestellt (Englisches Resumé: Utrero Agudo, María de los Ángeles. „Late-Antique and Early Medieval Hispanic Churches and the Archaeology of Architecture. Revisions and Reinterpretation of Constructions, Chronologies, and Contexts“. *Medieval Archaeology* 54 (2010): 1-33). Caballero bietet in seinem Beitrag ein durchaus selbstkritisches Resumé des aktuellen Forschungsstands (101-130): einige Kirchenbauten entstanden zweifellos erst nach 711 im islamischen Gebiet, andere schon im 7. Jahrhundert, manche zuvor früh datierte aber erst im 9. Jahrhundert. Der Frage nach dem bauökonomischen Status in Iberien vor 711 gehen María de los Ángeles Utrero Agudo und Isaac Sastre mit einer sorgfältig argumentierenden Studie zur Wiederverwendung von Baumaterial im 6. und 7. Jahrhundert nach (309-323). Auf das Problem der Deutung erkennbar byzantinischer Formen in der iberischen Spätantike macht Iván Pablo López Pérez aufmerksam (213-219). Das Aufblühen der Textilproduktion in *al-Andalus* unter islamischer Herrschaft und die Einführung der Seidenproduktion, die Laura Rodríguez Peinado

diskutiert (265-279), sind derzeit zwar in Schriftquellen, nicht aber in erhaltenen Stoffen zu fassen, da eine zwar antike Textilproduktion, nicht aber westgotische Werkstätten zu identifizieren sind. Sie beklagt das Fehlen eines Korpus entsprechender Textilfunde.

Ein zentrales Forschungsproblem – das in diesem Band nur randlich angesprochen wird, nicht aber in vertieften Studien – ist der Übergang von der hispanogotischen, frühomayadischen Kunst zur omayyadischen, wenngleich weiterhin iberisch konnotierten Architektur und Kunst des mittleren und späten 10. Jahrhunderts. Frühislamische Bauten sind, von der Moschee in Córdoba abgesehen, noch nicht detailliert vergleichend aufgenommen worden: Dies zeigt auch der eher pauschale Forschungsüberblick zur möglicherweise frühislamischen Befestigung von Calatayud, den Herbert González Zyma präsentiert (197-211). Die demonstrative Verwendung römischer Spolien in Córdoba und römischer Figurensarkophage mit Themen der antiken Mythologie in Madīnat az-zahrā' im 10. Jahrhundert, die Susana Calvo Capilla diskutiert (131-160), belegt vor dem Hintergrund der zeitgleichen Ornamentik das Bewusstsein dieser Epoche für eine zeitliche und kulturelle Distanz. Dass modernes politisches und wissenschaftliches Selbstverständnis die Erforschung dieser Epoche außerhalb von Andalusien und Zaragoza lange nicht gefördert haben, belegt die neu begonnene, von Esther Andreu und Verónica Paños präsentierte archäologische Erforschung der islamischen Festung des 9. Jahrhunderts und der nachfolgenden Stadtgründung in Madrid (27-40), das 1085 unter christliche Herrschaft kam (Vergleiche: Gea Ortigas, María Isabel und José Manuel Castellanos Oñate. *Las murallas medievales de Madrid: Madrid musulmán, judío y cristiano*, Madrid: Ediciones La Librería, 2008).

Für die späteren Epochen bleiben die Beiträge dieser Tagung punktuell: Behandelt werden islamische Tierskulpturen des 10./11. Jahrhunderts aus Bronze in Italien (41-55), die orientalische, figürliche Kalenderikonographie in Elfenbeinarbeiten (9-26), die höfische Elfenbeinwerkstatt (281-295) – mit Diskussion einer wichtigen, in Stein gehauenen Ehreninschrift aus der Zeit 965/976 für ein Mitglied der Adelsfamilie der Banu Durri –, die islamische Musik im 10. Jahrhundert sowie der Umbau der großen Moschee von Córdoba im 10. Jahrhundert (237-258) mit der Einführung neuer Bauformen und Techniken, orientalischer und byzantinischer Tradition, die teilweise – wie die charakteristischen Gewölbe – im christlichen Europa bis ins 14. Jahrhundert Nachfolge fanden. In eine andere Debatte führt der Beitrag von Artemio Manuel Martínez Tejera (221-235), Schüler von I. G. Bango Torviso, die den eingeführten Begriff der „mozarabischen Architektur“ für nordspanische Bauten des 10. Jahrhunderts dezidiert ablehnen – ohne freilich mit Begriffen wie „*neovisigodismo*“, „Übergangsbaukunst (*arquitectura de fusión*)“ (Bango Torviso, Isidro G. „El neovisigodismo artístico de los siglos IX y X: La restauración de ciudades y templos“. *Ideas Estéticas* 148 (1979): 319-338; Martínez Tejera, Artemio. *El templo del monasterium de San Miguel de Escalada: „arquitectura de fusión“ en el reino de León (siglos X-XI)*. Madrid: AEDATME 2005) oder jetzt „ornamentaler Orientalismus“ einleuchtende, neue Erklärungsmodelle bieten zu können.

Das bedeutendste Monument der zweiten, kalifalen Epoche der islamischen Herrschaft im *al-Andalus* ist die Palaststadt Madīnat az-zahrā' westlich von Córdoba. Früh aufgelassen, war sie seit 1911 Ziel archäologischer Ausgrabungen, und bis heute sind nur sehr begrenzte, wenn auch zentrale Teile des ehemaligen Palastareals freigelegt. 936 durch Kalif Abd ar-Rahman III., wurden in wenigen Jahren großartige Gebäude errichtet, so dass der Hof 945 dorthin übersiedeln konnte. Einer Vielzahl von Vorberichten und Detailstudien, immerhin auch einer 1987 neu gegründeten, allerdings nur in fünf Bänden erschienenen Zeitschrift (*Cuadernos de Madinat al-Zahra*), stand das Fehlen einer zusammenfassenden, wissenschaftlichen Publikation gegenüber. 2009 war ein viel beachtetes, aufwändig gestaltetes Museum neu eröffnet worden. Der Architekt Antonio Vallejo Triano, Direktor der Ausgrabungsstätte, hat nun 2010 eine gewichtige, 535 Seiten und 59 Tafeln umfassende Gesamtdarstellung vorgelegt, die er wiederum forschungsgeschichtlich orientiert

Arqueología de su excavación (Archäologie seiner Ausgrabung) nennt. Der Band hat zum Ziel das notwendige Resumé der Grabungsergebnisse und die Vorlage wichtiger Befunde, weniger eine neue historische oder kunsthistorische Einordnung und Bewertung der Palaststadt, ihrer Baustrukturen, der architektonischen Details und ihrer berühmten Ornamentik. Gar nicht in den Blick genommen werden die Sachkultur und die wichtigen Funde der Ausgrabungen.

In der Einleitung machen die ausgewählten Fotos deutlich, wie weitreichend – und zugleich auf überreichen Funden begründet – die Rekonstruktionen des Architekten und Urbanistikers Félix Hernández Giménez (1889-1975) sind, die heute die Rezeption von Madīnat az-zahrāʾ prägen. Wichtig ist die Einbindung der neuen Palaststadt in das im 10. Jahrhundert intensiv genutzte und mit kleineren Palästen besetzte Vorland der Stadt Córdoba, mit knappen Ausblicken auf die in jüngster Zeit intensiv erforschte arabische Bebauung der Stadt selbst, neu erforschte Brückenbauten auf den Landstraßen, das römische Aquädukt, das für die Palaststadt wiederhergestellt und adaptiert wurde, und auch die Steinbrüche in den nahen Berghängen. Bausteine auffallend unterschiedlicher Farbe und Qualität, darunter auch attraktive, gefleckte Breccie und guter weißer Kalkstein, waren in der Umgebung leicht verfügbar. Für die neue Residenz des neuen Kalifats war ein günstiges Areal gewählt worden, das terrassiert werden musste, aber bequem zu erreichen und mit Wasser gut versorgt war.

Die Diskussion der schriftlichen Nachrichten zu Gründung und Bau der Palaststadt, zu ihren Funktionen und der politischen Situation stützt sich auf die spanische Übersetzung der Quellentexte. Vallejo sieht keine urbanistischen Notwendigkeiten für diese Gründung: sie begleitet repräsentativ den Anfang des neuen Kalifen in *al-Andalus*, der hier mit Mitteln der Architektur und Ornamentik ein „Paradies“ schaffen wollte.

Die bauhistorische und urbanistische Analyse der bislang nur kleinflächig ergrabenen Gesamtanlage wird aus Luftbildern analysiert, mit punktuellen Befundaufnahmen begründet und historisch interpretiert. Dem zuerst ummauerten Palast (*Alcazar*) sind Wirtschaftsgebäude und Kaserne seitlich angegliedert; die Moschee im Osten steht auf der Grenze zur etwas später gebauten Stadt (*Medina*); auch westlich des Palastes werden später Kasernen, Werkstattbauten und Moscheen errichtet. Archäologisch fassbare Umbauten – neue Kleinpaläste und der Neubau der zentralen Repräsentationsräume (*Salón Rico*) – verbindet Vallejo mit der überlieferten Neustrukturierung der kalifalen Verwaltung nach 955 und dem Einbezug neuer hoher Beamter in den Palast. Eine detaillierte baugeschichtliche Analyse der ausgegrabenen Gebäude fehlt allerdings in diesem Band. Auch die Frage, warum sich bei der großen Moschee das Datum des aufgefundenen Grundsteins (944/45) vom überlieferten Einweihungsdatum 941 unterscheidet, wird nicht diskutiert. Die jüngsten Baumaßnahmen lassen sich durch Inschriften in die frühe Regierungszeit des Kalifen al-Hakam II. (961-976) einordnen, für die Zeit nach 970 gibt es vorerst offenbar nur noch Schriftquellen. Allerdings fehlt in diesem Kontext die Auswertung anderer Funde, wie der Münzen. Die partielle arabische Wiederbesiedlung im 13. Jahrhundert im Umkreis der Moschee wird erst im dortigen Kontext behandelt.

Der Hauptteil des Buchs stellt die einzelnen Baukomplexe in zahlreichen Fotos, recht ausführlichen Beschreibungen und detaillierten, auch isometrischen Zeichnungen dar. Mauerwerk, Fußböden, Stützen, Bauskulptur und Ausstattung werden angesprochen – zunächst für die äußere Stadt, dann für den höher gelegenen Palast, der ebenfalls Bauten sehr unterschiedlichen Bauaufwands umfasste. Erstmals wird in diesem Buch die Vielfältigkeit der Bauten, der Aufwand ihrer Installationen und der in anderen europäischen Regionen zu dieser Zeit unerreichte Reichtum der Ausstattung in einem gut benutzbaren Überblick greifbar – auch wenn für Kunsthistoriker zu viele einfache Mauern und für Bauhistoriker und Archäologen oft zu wenig Detailinformation geboten werden. Die kurze Existenz der Palaststadt erlaubt es, einen solchen Querschnitt weithin unkommentiert und ohne präzise bauhistorische Einbindung darstellen zu können, da alle diese Techniken, Ausstattungsmoden und -qualitäten zeitgleich gewählt und ausgeführt wurden und nebeneinander bestanden.

Entwicklungsgeschichtliche Studien können einer solchen faktischen Varianz kaum gerecht werden.

Deutlich von islamwissenschaftlich-arabistischer Wissenschaft geprägt war 2004 die Tagung zur *Aljafería und der Kunst des westlichen Islam im 11. Jahrhundert* in Zaragoza, deren Vorträge, alle ins Spanische übersetzt, von Gonzalo M. Borrás Gualis und Bernabé Cabañero Subiza herausgegeben wurden und 2012 im Druck erschienen. Die Beiträge sind hier zeitlich konzentriert, greifen aber räumlich weit über Iberien und sogar über Westeuropa hinaus. Im ersten Teil werden die ostmediterranen Bedingungen der iberischen Monumente in den Blick genommen, beginnend mit einem Beitrag von Oleg Grabar zur Frage nach der Existenz von sakralen Bildern im Islam (19-42), in dem er erneut die „Bildhaftigkeit“ von Schrift diskutiert, zugleich aber auf die durchlaufende Existenz von Personendarstellungen gerade in den Randregionen hinweist. Barbara Finster gibt ein Resumé der Forschungen zur einheitlich geplanten Stadt An'yar im Libanon (43-64), Marianne Barrucand zeigt am Beispiel von Kairo und seinem ägyptischen Umland (65-96), dass dort die islamische Architektur und Kunst im 11. Jahrhundert starke mediterrane Traditionen aufweist und nur begrenzt als „orientalisch“ anzusprechen ist. Eher spekulativ bleibt der Versuch von José Miguel Puerta Vilchez (135-176), poetische Texte zu Licht und Wasser, sein engeres Forschungsgebiet, mit iberischer höfischer Architektur des 10.-14. Jahrhunderts zu korrelieren, die vom Spiel des Lichts und von Wasserspielen geprägt ist. Cynthia Robinson präzisiert solche Überlegungen für die poetische Gartenmetaphorik (177-200), mit der die Paläste dieser Epoche beschrieben werden, die sie in der abstrahierten Pflanzenornamentik ihrer Stuckausstattung wiedererkennt, deren Elemente möglicherweise einzelnen poetischen Worten entsprechen.

Mehrere Beiträge sind ausdrücklich den iberischen Monumenten gewidmet. Christian Ewert ergänzt sein 1978-80 erschienenes, grundlegendes Buch zur *Aljafería* (Ewert, Christian. *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen, 3: Die Aljafería in Zaragoza*, 2 Bände. Madrider Forschungen 12. Berlin: de Gruyter, 1978-1980), dem hochbedeutenden, zwischen 1046/47 und 1081 erbauten islamischen Palast in Zaragoza, mit vertiefenden Studien zur Moschee und ihre weitgehend rekonstruierbare Ausmalung (97-131) (Deutsche Version: Gudrun und Christian Ewert. *Die Malereien in der Moschee der Aljafería in Zaragoza*, Mainz: von Zabern, 1999), die gut vergleichbar ist mit zeitgleichen Resten von Malerei im westlichen Nordafrika. Dabei verweist er auf seine 2001 ausführlich dargelegte Beobachtung, dass aus dem Osten importierte, ornamentale Fliesen in der 836 begonnenen Hauptmoschee von Kairouan (Tunesien) maßgebend für die westislamische Ornamentik des 11. Jahrhunderts waren (Ewert, Christian. „Die Dekorelemente der Lüsterfliesen am Mihrab der Hauptmoschee von Qairawan (Tunesien). Eine Studie zu den ostislamischen Einflüssen im westislamischen Bauschmuck“. *Madrider Mitteilungen* 42 (2001): 243-431). B. Cabañero Subiza bietet eine Studie (201-248), die die Bauformen und die Bauornamentik der *Aljafería* von der älteren omayyadischen Kunst absetzt und sie mit fatimidischen Monumenten in Ägypten vergleicht. Natascha Kubisch untersucht archäologische Funde von floralem Stuckornament der ehemaligen Moschee von Almería (249-290); ihre detaillierte stilistische Einordnung in Epochen des 10. bis 11. Jahrhunderts ist in Formen von Madīnat az-zahrā' bzw. der *Aljafería* abgesichert. Julio Navarro Palazón und Pedro Jiménez Castillo widmen sich einer exzeptionellen Bautengruppe (291-350), nämlich hier erstmals ausführlich zusammengestellten, neu erforschten Burgen und Palästen, die in der Mitte des 12. Jahrhunderts unter Ibn Mardānīsh (Rey Lobo) entstanden, der in der Region von Almería und Murcia den eindringenden Almoraviden Widerstand leistete und dabei Kontakt zu christlichen Herrschern aufnahm. Die Bauten und ihre Ornamentik stehen in älterer Tradition, zeigen aber sogar figürliche Malereien und moderne Formen. Dies macht deutlich, dass auch noch die Kunst der Almoravidenzeit wesentlich in iberischer Tradition zu sehen ist und nicht primär von neu ankommenden Gruppen geprägt war.

Der schon 2007 erschienene Sammelband *Revisiting Al-Andalus* von Glaire D. Anderson und Mariam Rosser-Owen schließt mit seinem anglo-amerikanischen Blick dezidiert an die Ausstellung *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain* 1992 im Metropolitan Museum in New York an (*Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*. Ausstellungskatalog New York 1992. Hrsg. Jerrilynn D. Dodds. New York: Abrams, 1992) – das damals gefeierte Jubiläum war der 500ste Jahrestag des Endes der islamischen Herrschaft auf der iberischen Halbinsel, der Fall Granadas im Jahr 1492. Die 2007 vorgelegten Beiträge waren zum größten Teil 2002 auf einer Tagung in den USA vorgetragen worden und sollen exemplarisch aktuelle spanische und nordamerikanische Forschung einem englischsprachigen Publikum greifbar machen, in demonstrativer methodischer Breite – besonders der jüngeren spanischen Forschung – und zeitlicher Ausdehnung bis zu Themen des 20. Jahrhunderts. Die 2000 in Bonn gehaltene Tagung *Al-Andalus und Europa* (Müller-Wiener, Martina, Christiane Kothe, Karl-Heinz Golzio und Joachim Gierlichs (Hrsg.). *Al-Andalus und Europa zwischen Orient und Occident*. Tagung Bonn 2000. Petersberg: Imhof, 2004) war in den USA wenig rezipiert worden. Dem nützlichen englischen Resumé von Antonio Vallejo Triano zu Madīnat az-zahrā' (3-26), das seinem 2010 erschienenen, ausführlichen Buch leider fehlt, folgt eine eher traditionelle, architektonische Raumanalyse der einzelnen Wohngebäude durch Antonio Almagro (27-52), die durch zahlreiche neue 3-D-Visualisierungen an Anschaulichkeit und Überzeugungskraft gewinnt – sie setzen allerdings voraus, dass die ästhetische Einheitlichkeit der Architektur des 10. Jahrhunderts tatsächlich bestand (Vergleiche: Almagro Vidal, Ana. *El concepto de espacio en la arquitectura palatina andalusí: Un análisis perceptivo a través de la infografía*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008). Wichtig ist der Beitrag von G. D. Anderson zu den meist nur in Notgrabungen dokumentierten Landvillen der arabischen Grundgrundbesitzer im nahen Umland von Córdoba (53-79), die als Wirtschaftshöfe dienten und zugleich für kurze Aufenthalte ihrer Besitzer palastartig reich ausgestattet waren. Eine große Villa dieser Art gehört zum Umfeld von Madīnat az-zahrā'. Ausschnitte der ornamentalen und figürlichen Ikonographie dieser Epoche diskutieren M. Rosser-Owen und Cynthia Robinson; sie können zeigen, dass die Verzierung von Brunnenbecken (83-98) und Elfenbeinkästchen (99-112) mit Themen höfischer Dichtung zu korrelieren sind. In die almohadische Epoche des 11. Jahrhunderts führt die urbanistische Studie von Julio Navarra und Pedro Jiménez zur Stadtentwicklung (115-142), die auf Grundlage archäologischer Beobachtungen ein komplexeres Stadtmodell vorstellt, das – nicht angesprochen – aktuellen Überlegungen zur Frühgeschichte mitteleuropäischer Städte dieser Zeit erstaunlich ähnlich ist (Baeriswyl, Armand. *Stadt, Vorstadt und Stadterweiterung im Mittelalter. Archäologische und historische Studien zum Wachstum der drei Zähringerstädte Burgdorf, Bern und Freiburg im Breisgau*. Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters 30. Basel: Schweizerischer Burgenverein, 2003). Naturwissenschaftliche Untersuchungen an Keramik (143-165) öffnen neue Blicke auf Herkunft und Distribution dieser für die Archäologie zentralen Fundgattung; anders, als es die ältere Forschung zu Formen und Dekorationen vermutete, sind viele Keramikgruppen jeweils vor Ort hergestellt worden. Sie spiegeln damit überörtlich einheitliche ästhetische Ansprüche und ökonomische Bedingungen, nur selten den Vertrieb von Keramik über größere Distanzen. Fünf weitere Beiträge diskutieren Monumente und Kunstwerke jüngerer Epochen und reflektieren die Bedeutung islamischer Kunst in Spanien als Element einer iberischen Identität bis ins frühneuzeitliche christliche Mexiko (209-224) und den Moscheebau des 20. Jahrhunderts (247-269) hinein.

Die fünf hier angezeigten Bände spiegeln nur Ausschnitte aus der breiten, aktuellen Forschung zur islamischen und frühmittelalterlichen Architektur, Kunst und Kultur der iberischen Halbinsel. Auf weitere Befundvorlagen (Tabales Rodríguez, Miguel Ángel. *El Alcázar de Sevilla: Reflexiones sobre su origen y transformación durante la Edad Media. Memoria de investigación arqueológica, 2000-2005*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2010; Martín Escudero, Fátima. *Las monedas*

de Al-Andalus: De actividad ilustrada a disciplina científica. Bibliotheca numismatica hispana, 9; Numismática arábigo-hispana, 4. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011; Cordero Ruiz, Tomás. *El territorio emeritense durante la antigüedad tardía (siglos IV-VIII): Génesis y evolución del mundo rural lusitano*. Anejos de AEspA, 66. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Arqueología, 2013) und Tagungspublikationen (*30 años de Mudejarismo: memoria y futuro (1975-2005)*). Tagung X Simposio Internacional de Mudejarismo Teruel 2005. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares, Centro de Estudios Turolenses, 2007; Caballero Zoreda, Luis und Pedro Mateos Cruz (Hrsg.). *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*. Anejos de AEspA, 41. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Departamento de Historia Antigua y Arqueología, 2007; Fernández-Puertas, Antonio und Purificación Marinetto Sánchez (Hrsg.). *Arte y cultura. Patrimonio hispanomusulmán en Al-Andalus*. Granada: Universidad de Granada, 2009; Caballero Zoreda, Luis und Pedro Mateos Cruz, María Ángeles Utrero Agudo (Hrsg.). *El siglo VII frente al siglo VII: arquitectura*. Tagung Mérida 2006. Visigodos y Omeyas, 4. Anejos de AEspA, 51. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009; Jiménez Puertas, Miguel und Luca Mattei (Hrsg.). *El paisaje y su dimensión arqueológica. Estudios sobre el sur de la Península Ibérica en la Edad Media*. Arqueología del Paisaje, 2. Granada: Alhulia, 2010; Caballero Zoreda, Luis, Pedro Mateos Cruz und Tomás Cordero Ruiz (Hrsg.). *Visigodos y Omeyas: El territorio*. Anejos de AEspA, 61. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012; Caballero Zoreda, Luis, Pedro Mateos Cruz und César García De Castro Valdés (Hrsg.). *Asturias entre Visigodos y Mozárabes*. Tagung Madrid 2010. Visigodos y Omeyas, 6; Anejos de AEspA, 63. Madrid, Mérida: Instituto de Historia, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, 2012) kann hier lediglich bibliographisch hingewiesen werden. Die neue, in vielen Beiträgen der besprochenen Bücher fassbare Meistererzählung einer iberischen, künstlerischen Kontinuität von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, die weithin unabhängig von aktueller Herrschaft, und sicher unabhängig von problematisch konstruierten, anwesenden oder einwandernden Ethnien war, bricht alte Schranken der Wissenschaftsdisziplinen auf. Sie erklärt allerdings längst nicht ausreichend die Mechanismen von Tradition und Neuerung, die im Blick auf iberische Monumente und Kunst des frühen und hohen Mittelalters zu beschreiben sind. Auch die unterschiedlichen, außerhalb von Spanien noch kaum rezipierten, neuen Modelle der spanischen Forschung zur Einordnung frühmittelalterlicher Architektur werden weiter in der Debatte bleiben. Dass die notwendige Erforschung spätantiker und frühislamischer Baukunst im Vorderen Orient durch die aktuelle politische Situation schwerste Rückschläge erleidet, wird eine erfolgreiche Erforschung der Monumente in Iberien nicht erleichtern.

Prof. Dr. Matthias Untermann

Institut für Europäische Kunstgeschichte/ZEGK

Universität Heidelberg, Deutschland

m.untermann@zegk.uni-heidelberg.de

[Die 2013 beauftragte Sammelrezension konnte am damals vorgesehenen Ort nicht erscheinen. Da die Forschungsdebatte keineswegs abgeschlossen ist, haben die Herausgeberinnen sie in dieses Heft von *Miradas* gern aufgenommen.]

Reseña

Schuster, Leonie. *Brasilianische Höhenflüge: Luftfahrtpioniere und Imaginationen von Nation und Welt in Brasilien, 1900-1922*. Historamericana 42. Stuttgart: Heinz, 2018, 614 páginas. ISBN: 978-3-88988-711-0

El proyecto de investigación “*Brasilianische Höhenflüge: Luftfahrtpioniere und Imaginationen von Nation und Welt in Brasilien, 1900-1922*” (Volando alto en Brasil: pioneros de la aviación e imaginaciones de la nación y del mundo en Brasil, 1900-1922) considera desde una perspectiva transdisciplinaria el proceso de formación nacional de Brasil a través de la figura del pionero de la aviación, como “símbolo vivo de la grandeza nacional”. La autora, Leonie Schuster, propone dar, en primer lugar, un panorama sobre la formación del vínculo discursivo entre los pioneros aeronáuticos y el proceso de construcción de la nación brasileña, y, en segundo lugar, deducir las nuevas dimensiones y aspectos que introdujo la aviación en el discurso predominante del progreso.

En su exhaustiva investigación, la autora se dedica a analizar con determinación las estrategias discursivas y la pertinencia de la aviación con respecto a una reseña brasileña, que hasta entonces había recibido poca atención en los estudios culturales. Al hacerlo, la autora examina el material de prensa publicado en el Brasil, analizando los textos, pero también el material visual en forma de fotografías y caricaturas. Como el título lo indica, el proyecto de investigación trata de las representaciones de los acontecimientos y pioneros de la aviación que se produjeron en el Brasil entre 1900 y 1922/23. La obra se divide en tres partes, tanto cronológicamente como temáticamente, y se centra en subcapítulos respectivos sobre determinadas personalidades que se analizan y destacan como pioneros y héroes de la aviación. Cabe señalar, sin embargo, que, al responder a la pregunta formulada al principio sobre los ‘héroes’ de la aviación brasileña con personas concretas, la autora reproduce y consolida su estatus de icono. Aun así la estructura cronológica, que no sólo refleja un desarrollo histórico de la aviación, sino también un desarrollo en el papel de la aviación para la construcción de la nación brasileña, proporciona un marco coherente, en el cual los diferentes subcapítulos se integran perfectamente.

La primera parte “Pioneros de la aviación brasileña en Europa: la idea de Brasil como una ‘nación inventora’” (*Brasilianische Luftfahrtpioniere in Europa: die Idee von Brasilien als einer ‚Erfindernation‘*) trata la construcción del mito del Brasil como nación ingeniera principalmente a través de eventos de vuelo en Europa entre 1900-1910, centrándose en el primer capítulo en dos figuras clave – Alberto Santos-Dumont (1873-1932) y Augusto Severo (1864-1902). Mientras que Santos-Dumont alcanzó el reconocimiento en 1901 con un vuelo de treinta minutos alrededor de la Torre Eiffel en París y en 1906 con el primer vuelo a motor registrado en Europa, Severo representa los reveses del desarrollo de la aviación con su intento fallido de volar una aeronave especialmente diseñada en 1902. Intento en el cual falleció. Severo por consiguiente es elevado a la dignidad de mártir, habiendo arriesgado su vida en nombre de la ciencia y de la conquista de nuevos conocimientos. La interpretación de la construcción heroica de los pioneros de la aviación convence con el recurso a material visual. Así Schuster muestra

cómo es construido (mediante las representaciones populares de prensa) el entrelazamiento del progreso de la aviación con la figura del pionero formándose así un icono para la nación brasileña.

La segunda parte bajo el título “Volando en Brasil: Edu Chaves como pionero de la exploración espacial nacional (1910-1914)” (Fliegen am Schauplatz Brasilien: Edu Chaves als Pionier der nationalen Raumerschließung (1910-1914)) se centra en la figura de Edu Chaves (1887-1975) y su trayectoria entre 1910 y 1914. Este apartado enfatiza la relevancia de la aviación ‘interior’ para la topografía y la geografía nacional con respecto a la comprensión de la nación brasileña. La autora retoma una perspectiva geográfica de la aviación y analiza la creación de cartografía para visualizar las distancias recorridas. En estas cartas las nuevas rutas aéreas (invisibles) son visualizadas por las rutas ferroviarias ya existentes. La conexión de la ruta ferroviaria y la ruta de vuelo en un nivel puramente visual muestra la superación del progreso técnico del ferrocarril por la progresión ‘brasileña’ de la aviación. De este modo, el avión no sólo es un símbolo de la modernidad, sino que es un elemento fundamental del esfuerzo de la nación por el progres

o, siendo el avión el medio adecuado para establecer la territorialidad según un modelo global.

El lapso temporal de seis años entre el segundo y tercer capítulo se da por el estallido de la Primera Guerra Mundial y la resultante ausencia de narraciones de vuelos de índole civil. El tercer capítulo “Los primeros vuelos transfronterizos: afiliaciones, demarcaciones y promoción de la supremacía brasileña (1920-1922/23)” (Die ersten grenzüberschreitenden Flüge: Zusammengehörigkeiten, Abgrenzungen und die Propagierung einer brasilianischen Vormachtstellung (1920-1922/23)) examina las interdependencias nacionales a través de los viajes transfronterizos centrándose en tres acontecimientos: el vuelo de Edu Chaves desde Río de Janeiro a Buenos Aires en el año 1920; los vuelos de Walter Hinton (1888-1981) y Pinto Martins (1892-1924) de Nueva York a Río de Janeiro entre 1922 y 1923, año en el cual se logró finalizar el viaje; y el vuelo de los portugueses Gago Coutinho (1869-1959) y Sacadura Cabral (1881-1924) de Lisboa a Río de Janeiro del año 1922. Estos tres vuelos marcaron, según la autora, el comienzo de la era de las grandes *raids* transnacionales en Brasil.

Así la publicación trata los procesos de construcción de la nación brasileña enfocando el rol de los avances aeronáuticos entre 1900 y 1922 mediante un análisis minucioso de las fuentes intermediarias más diversas como material de prensa, ilustraciones de portada, carteles, etc. Proporcionando este periodo de investigación, comenzando con la primera década del siglo XX, Schuster crea una nueva base para el entendimiento de la construcción de la nación brasileña, contradiciendo así la evaluación de A. Bowdoin Van Riper (*Imagining Flight. Aviation and Popular Culture*, 2004) de la identificación colectiva de los pilotos como héroes nacionales a partir de la Primera Guerra Mundial. Schuster explica de manera exhaustiva cómo el Brasil supera los topos de una nación inventora, siendo como nación, ya no simplemente un receptor ‘pasivo’ o una autoridad ejecutora, sino una nación que se convierte en un autor ‘universalmente’ reconocido de conocimientos científicos y tecnológicos. El progreso técnico y científico de la aviación se transfiere al piloto mediante la casi fusión de aeronave y piloto, siendo claramente visible en la imagen 46, que así, como una figura activa y valiente, se convierte en un modelo para la formación de la identidad de la nación brasileña. Aunque el estudio está enfocado desde una perspectiva postcolonial, esta no es discutida continuamente así por ejemplo aborda la adaptación del término *bandeirante*, pero no lo contextualiza ni lo cuestiona críticamente. Al igual el material visual incluido en la investigación cumple más con visualizar y afirmar la tesis presentada, que ser material crítico que examinar. Así pues, desde una perspectiva de la historia del arte, la comparación entre las representaciones de los pioneros de la aviación, sus máquinas voladoras y el mundo parece sumamente productiva para cuestionar la interpretación como héroes de la aviación. Aun así, la investigación proporciona un marco interesante y diversos

puntos de partida para los diferentes campos de investigación sobre los procesos de la formación nacional brasileña con la pretensión de propagarse como una nación ‘civilizada’ y, por lo tanto, de acuerdo con las normativas ‘europeas’, en un contexto postcolonial.

Rhea Maria Dehn Tutosaus, M.A.

Arbeitsbereich Mode & Ästhetik

Technische Universität Darmstadt, Deutschland

dehn@mode.tu-darmstadt.de

[Las traducciones al español de los títulos son de la autora de la reseña.]

Viradas

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