

archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Jana Glorius
(Berlin)

Ephemere Architektur in Sevilla im "Siglo de oro"

Die Feierlichkeiten zu Ehren Ferdinands III. 1671

Die Einwohner Sevillas wurden im 17. Jahrhundert Zeugen eines besonderen Ereignisses, der Seligsprechung Ferdinands III. von Kastilien und León. Zu seinen Ehren wurde ein Fest veranstaltet, das mit der phantasievollen und reichen Gestaltung seiner ephemeren Architekturen einen Sonderplatz in der Geschichte der andalusischen Stadt einnimmt. Diese Monumente wurden in einer Festpublikation, der für eine größtmögliche Anschaulichkeit Kupferstiche beigefügt wurden, ausführlich geschildert, was eine Rekonstruktion des Aussehens der vergänglichen Architekturen, ihrer vielschichtigen dekorativen Programme und nicht zuletzt der Intentionen hinter den Dekorationen möglich macht.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-21969

Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 29-39



Als im Februar 1671 die anstehende Beatifikation des Königs Ferdinand III. von Kastilien und León (um 1201-1252) durch Papst Clemens X. verkündet wurde, beschlossen die Mitglieder des Domkapitels der Kathedrale von Sevilla, dieses Ereignis mit einer prunkvollen Feier zu begehen.¹ Die Seligsprechung war von besonderer Bedeutung für die andalusische Stadt, handelte es sich doch bei Ferdinand um einen ihrer verehrten Stadtpatrone, der die Rückeroberung weiter, unter maurischer Herrschaft stehender Teile der südlichen iberischen Halbinsel, unter anderem von Córdoba, Jaén und Sevilla, angeführt und zudem das Erzbistum Sevilla gegründet hatte. Seine sterbliche Überreste wurden in der *Capilla Real* der Kathedrale aufbewahrt.²

Für die im Mai stattfindenden einwöchigen Feierlichkeiten, für deren Umsetzung das Domkapitel keine Kosten und Mühen scheute, wurden die Kathedrale, die Fassaden der angrenzenden Gebäude und die Straßen des Prozessionsweges mit ephemeren Architekturen und Behängen prächtig geschmückt. Diese vergänglichen Kunstwerke, deren Bestimmung es war, nur wenige Tage zu überdauern, wurden dank einer aufwendigen Festpublikation der Nachwelt überliefert. In diesem 1671 unter dem Titel *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon* veröffentlichten Werk beschrieb der Autor Fernando de la Torre Farfán detailliert die ephemeren Apparate und den Ablauf der festlichen Ereignisse.³ Den Auftrag für diese Arbeit erhielt der Autor, ein Priester und Gelehrter, der auch als Poet und Dramaturg in Erscheinung trat, noch im selben Jahr direkt vom Domkapitel.⁴ Für eine größere Veranschaulichung wurden der Publikation Kupferstiche beigelegt, die zusätzlich zu den ausführlichen Beschreibungen eine Rekonstruktion des Aussehens der ephemeren Architekturen mit ihren vielschichtigen dekorativen Programmen ermöglichten. Es handelt sich um insgesamt zweiundzwanzig Blätter, die von teils sehr bedeutenden Sevillaner Künstlern, von denen einige ebenfalls an den Festapparaten beteiligt waren, entworfen und gestochen wurden. Die Illustrationen lassen sich in ihrer Thematik

grob in drei Gruppen einteilen. Die erste fasst das Titelblatt und die Blätter zu Ehren Ferdinands und des spanischen Königs Karl II. zusammen, die von den Malern Francisco de Herrera el Mozo und Bartolomé Esteban Murillo entworfen wurden. Den wichtigsten Teil stellen die Abbildungen der Kathedrale, ihrer Architektur und Dekorationen sowie der in ihr aufgestellten Festapparate dar. Diese Blätter stammen von den Künstlern Matías de Arteaga y Alfaro und Juan de Valdés Leal, während schließlich eine Auswahl der an den ephemeren Architekturen angebrachten Embleme von Lucas Valdés und Luisa Morales wiedergegeben wurde.

An den Anfang seines Werkes stellt Torre Farfán den Text der Bulle von Papst Clemens X. und die Darlegung der ersten freudigen Reaktionen auf die Ankündigung des neuen Kultes um Ferdinand, den er als "*Santo Rey*" oder "*San Fernando*" bezeichnet. Anschließend beginnt er mit der Beschreibung der einzelnen ephemeren Architekturen und Dekorationen des Gotteshauses und der angrenzenden Gebäude und Plätze. Diesen vorangestellt wird jeweils die Schilderung der in Stein gebauten Architektur der Kathedrale und ihrer wichtigsten architektonischen Elemente und Maße, die für die Anfertigung der Apparate und Behänge von großer Wichtigkeit waren. An dieser Stelle gewährt uns Torre Farfán einen Einblick in die Absichten, die mit dem Bau dieser vergänglichen Monumente verfolgt wurden. Er schreibt, dass Ferdinand über die Feinde der Kirche ebenso triumphierte wie über die Verheerungen des Todes, und dass diese Bestrebungen in den Apparaten gezeigt werden sollten, für deren Perfektionierung bis zum Beginn der Feierlichkeiten am 25. Mai 1671 nur ein begrenzter Zeitrahmen zur Verfügung stand.⁵

Der Aufsatz wird im Folgenden das bereits bearbeitete ikonographische Programm der Dekorationen größtenteils ausklammern und sich auf eine Analyse des Festberichtes und auf die Beschreibung der Bauten und ihres Gesamteindrucks konzentrieren.⁶

Der "Triunfo"

Den wichtigsten ephemeren Festapparat innerhalb und außerhalb der Kathedrale stellte der *Triunfo* dar. Die Benennung des der Apotheose Ferdinands gewidmeten, sowohl in seinen Maßen als auch in seiner Dekoration beeindruckenden Monumentes als "*Triunfo*" begründet Torre Farfán mit der beabsichtigten Imitation antiker und moderner Triumphbögen, die, so der Autor, sogar übertroffen wurden, da in Sevilla ein christlicher Held geehrt wurde. Der Ort für die Aufstellung war mit Bedacht gewählt worden, er besetzte das zweite Joch des Mittelschiffs, zwischen dem *Trascoro* und dem im Westen gelegenen Hauptportal, die gleiche Stelle, an der jedes Jahr das Monument der *Semana Santa* aufgebaut wurde.

rialien das nahe Aufstellen von Kerzen verbot. Der gewaltige Zentralkörper, der sich auf achteckigem Grundriss 134 Fuß in die Höhe erhob, reichte nahezu bis zum Schlussstein des Kathedralgewölbes. Torre Farfán betont, dass die Form des zentralen Grundrisses dem Ort und den statischen Notwendigkeiten geschuldet war, bekundet aber gleichzeitig, dass diese Lösung die wegen ihrer Eleganz bevorzugte in der Kunst sei.⁷

Der *Triunfo* wurde zwischen den vier massiven Langhauspfeilern des zweiten Jochs errichtet, die dem Apparat als Stützen dienten. Sie wurden mit Behängen aus karmesinrotem Damast und Samt verkleidet, auf denen die in Gold gestickten Wappen von León und Kastilien prangten. Der zentrale, zweigeschossige Baukörper ruhte auf vier

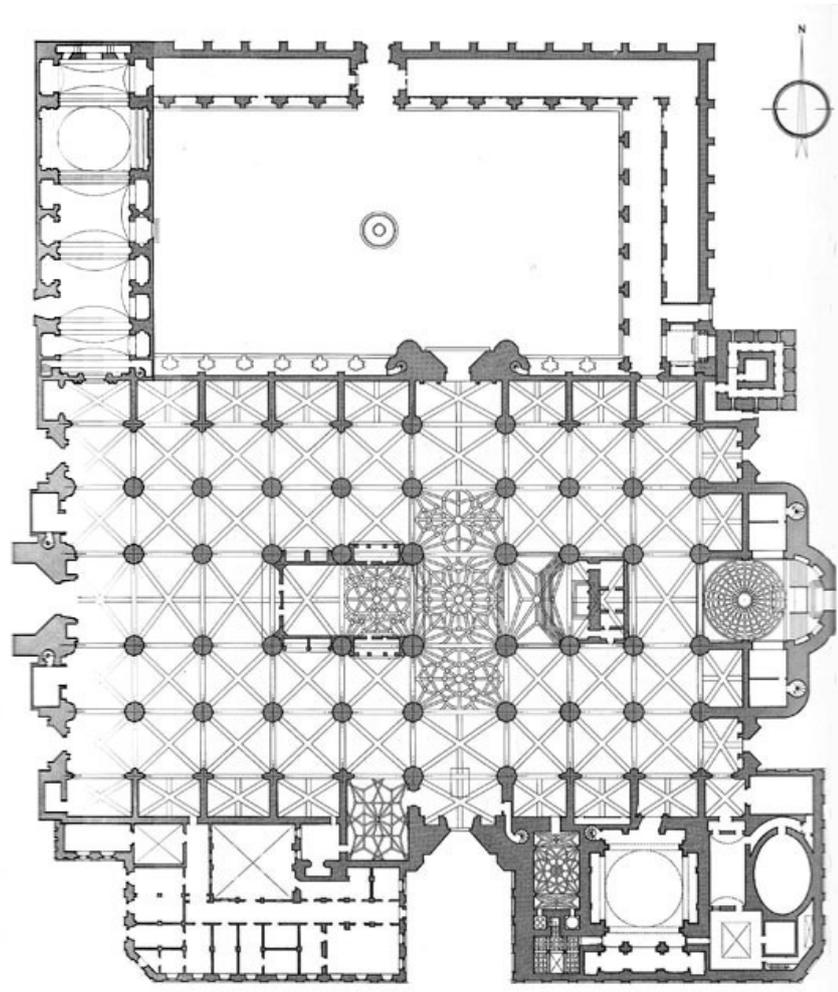


Abb. 1. Grundriss der Kathedrale von Sevilla. (Quelle: Fernando Chueca Goitia u.a.: *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1991, S. 168)

Der Festapparat konnte bei geöffneten Türen bereits von der Straße aus gesehen werden, zudem sorgte das einfallende Tageslicht für eine angemessene Beleuchtung, da sich durch die Verwendung leicht brennbarer Mate-

Pfeilern und öffnete sich zum Langhaus und zu den Seitenschiffen mit vier Rundbögen. In den diagonalen Achsen des Bauwerks strebten von den Pfeilern vier weitere Bögen strahlenförmig zu den Kirchenpfeilern, so dass vier

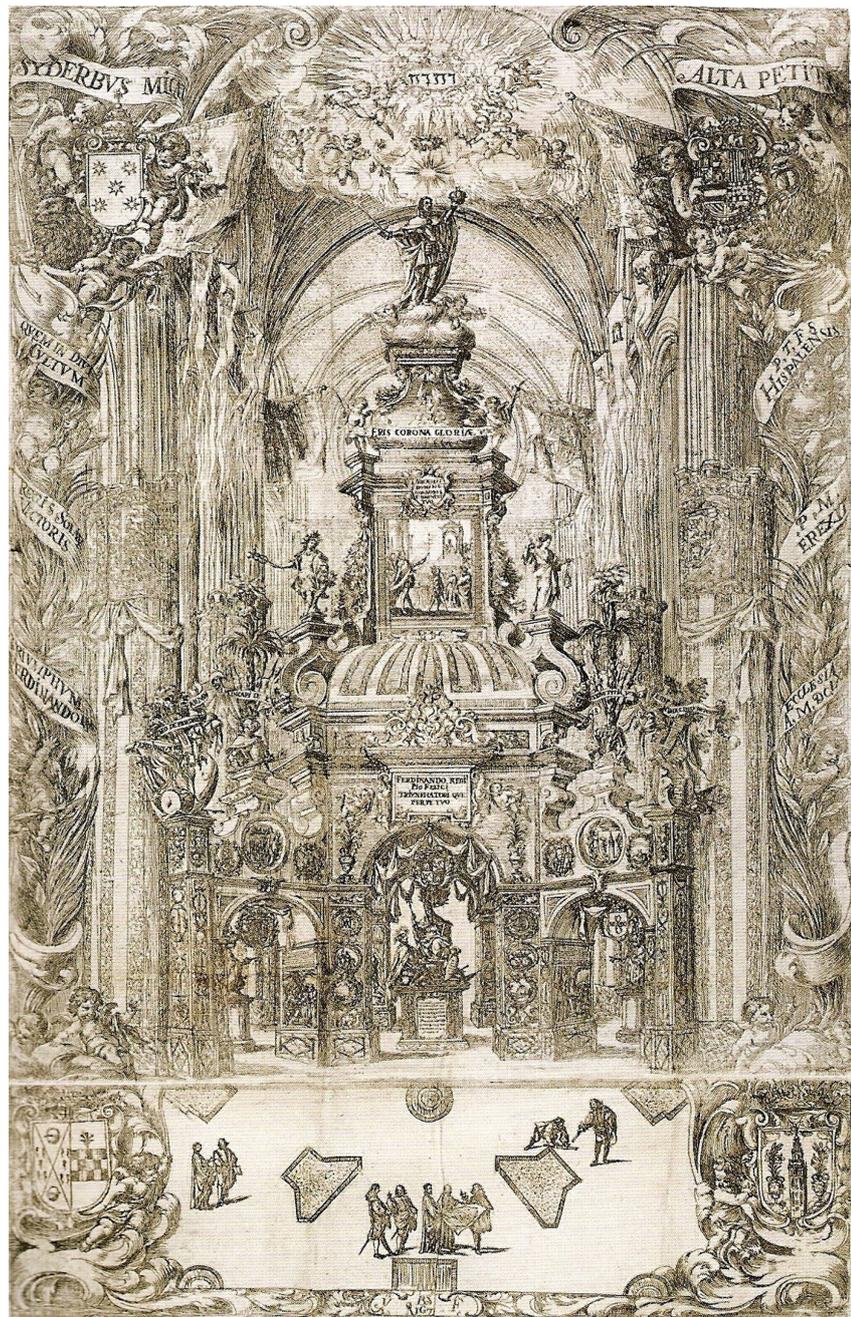


Abb. 2. Juan de Valdés Leal, *Triunfo*, Kupferstich, 1671, in Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia*. (Quelle: Alfonso Pleguezuelo / Enrique Valdivieso (Hg.): *Teatro de grandezas*. Ausst.Kat. Sevilla 2007, S. 193)

leicht gekrümmte, effektvolle Schau-
seiten in Form von Triumphbögen ent-
standen. Über diesen seitlichen Bögen
wölbte sich jeweils ein sockelartiger
Aufbau mit Palmen und Trophäenbün-
deln, die auf die siegreichen Schlach-
ten Ferdinands anspielten.⁸ Im Zen-
trum des Monumentes befand sich zu
ebener Erde auf einem hohen Posta-
ment die Figur *San Fernandos*, der vor
einer Allegorie der katholischen Kir-
che kniete und ihr seine militärischen
Eroberungen darbrachte, in Form von
vier in Lebensgröße dargestellten ge-
fangenen Mauren, die in ihren ausge-
streckten Händen Stadtschlüssel der
während der *Reconquista* eroberten Kö-
nigreiche und Städte Sevilla, Córdoba,
Jaén und Murcia darboten.⁹ Über den

vier mittleren Rundbögen, die Persön-
lichkeiten mit Bezug auf die Beatifika-
tion gewidmet waren – Ferdinand III.,
Papst Clemens X., dem regierenden Kö-
nig Karl II. und der Königinmutter Ma-
riana de Austria als treibender Kraft des
Kanonisierungsverfahrens –, erhob sich
eine Kuppel mit vier oberhalb der Radi-
albögen angebrachten, nach innen ein-
gerollten Voluten. Diese dienten als So-
ckel für allegorische Skulpturen, welche
die Errungenschaften von Ferdinands
Regierungszeit versinnbildlichten.¹⁰
Als zweites Geschoss wurde eine mit
vier gemalten Historien verkleidete La-
terne aufgesetzt,¹¹ deren zwiebelför-
miger Helm in einem Sockel gipfelte,
auf dem sich, als Höhepunkt und Ab-
schluss des Monumentes, in triumphie-

render Pose über einer Wolke mit Engeln Ferdinand erhob, der in der rechten Hand ein Schwert und in der linken eine Königskrone emporhielt. Darüber war im Kirchengewölbe eine Glorie von Wolken und blumenstreuenden Engeln angebracht, aus der sich ein glänzendes Diadem krönend auf des Monarchen Haupt herabsenkte. Der aufwendige Festapparat zeugte von der Erhöhung Ferdinands, beginnend im unteren Bereich mit seinen Ruhmestaten, die schließlich in seiner Apotheose gipfelten, aufsteigend von den irdischen zu den himmlischen Sphären.¹²

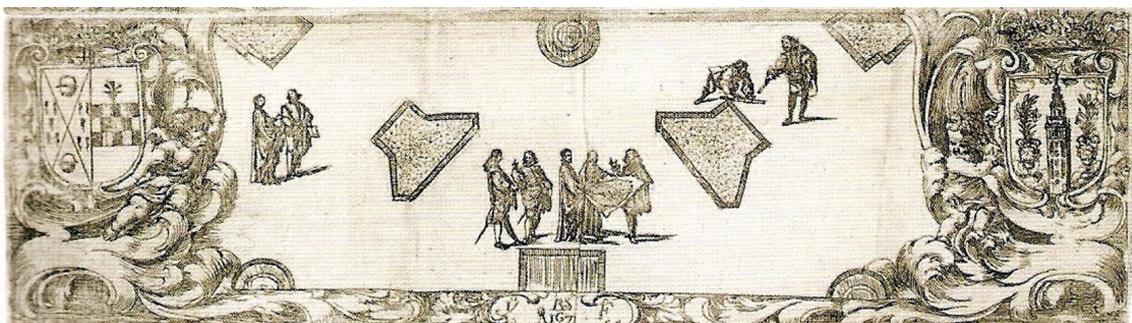
Die architektonischen Formen des Gerüsts, das aus Zedernholz und Karton gefertigt war, waren überwiegend glatt und großflächig gestaltet und boten ausreichend Raum für die bemalten Leinwände, auf denen Historien und mit lateinischen Devisen versehene Embleme mit Bezug auf Ferdinands Leben, seine religiösen und militärischen Taten sowie seine Tugenden dargestellt waren. Es gab keine Säulen mit Kapitellen und kaum bauplastische Behandlung der Oberflächen durch modellierte Ornamente, dafür eine große Anzahl figürlicher Darstellungen.¹³ Zusätzlich war der Apparat mit einer Vielzahl von Kartuschen und Schriftfeldern mit spanischen und lateinischen, der Bibel entnommenen Inschriften, Wappen, Engeln und Blumengirlanden dekoriert, die zum großen Teil versilbert oder vergoldet waren. Torre Farfán schreibt diesbezüglich: *"Kein einziger Teil dieses Körpers begnügte sich damit, sich mit Reichtum und Eleganz zu bekleiden, sondern trachtete noch mehr nach der Seele der Gelehrsamkeit und des Einfallsreichtums"*.¹⁴ Damit bezieht er sich auf die zahlreich vorhandenen Inschriften, die er vollständig wiedergibt, erläutert und kommentiert.

Das große Repertoire an Materialien und Farben, mit denen das Monument

bekleidet war, verstärkte den spektakulären und Kostbarkeit anzeigenden Effekt dieser ephemeren Architektur. Lediglich die Sockel wurden als fingierter Stein, als farbiger Jaspis, ausgeführt.¹⁵ Ansonsten wurde auf die Imitation von Stein zugunsten einer feierlichen Opulenz, mittels der Verwendung von prächtigen Textilien sowie Silber- und Goldüberzügen, verzichtet, die den Anlass erhöhen und das herbeiströmende Volk beeindrucken sollte. Dieser Effekt wurde auch auf die Steinwände und Pfeiler der Kathedrale und deren Kapellen übertragen, die in Anlehnung an die ephemere Architektur mit karmesinroten und goldenen Damast- und Samtstoffen verkleidet wurden und ihren eigentlichen, gebauten Charakter vor den Blicken verbargen, um den Anschein von Pracht zu erwecken. Somit wurde im gesamten Sakralgebäude eine lebendige und feierliche Farbigkeit erzeugt, welche die unzähligen Gemälde und Glasfenster der Kathedrale hervorhob und den grauen Stein verdeckte.¹⁶

Am Schluss seiner Beschreibung des *Triunfo* angelangt, widmet Torre Farfán einen kurzen Abschnitt den beteiligten Künstlern. Er benennt den Maler Juan de Valdés Leal und den Retabelentwerfer Bernardo Simón de Pineda als die Urheber sowohl des *Triunfo* als auch der anderen Festapparate. Die Ausführung der malerischen und bildhauerischen Elemente übernahmen die Maler Murillo und Valdés Leal sowie der Bildhauer Pedro Roldán unter Beteiligung ihrer Werkstätten.¹⁷ Am unteren Rand des Blattes mit der Darstellung des *Triunfo*, das von Juan de Valdés Leal geschaffen wurde, haben sich die Künstler selbst bei der Arbeit dargestellt. Zu sehen sind wahrscheinlich Pineda und Valdés Leal bei der Planung des *Triunfo*; während ein Meister den Kirchenvertretern den Entwurf schildert, gibt

Abb. 3. Juan de Valdés Leal, *Triunfo*, Detail aus Abb. 2, Kupferstich, 1671, in Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia*. (Quelle: Alfonso Pleguezuelo / Enrique Valdivieso (Hg.): *Teatro de grandezas*. Ausst.Kat. Sevilla 2007, S. 193)



der andere einem Gehilfen Anleitung für das Maßnehmen der Pfeiler.

Die Dekoration der Westwand

Erblickte der Gläubige beim Betreten der Kathedrale den *Triunfo*, so sah er bei deren Verlassen auf die ihm gegenüberliegende Innenseite der Westwand mit den Hauptportalen. Um den Unterschied zwischen dem prachtvollen Monument und der schmucklosen grauen Wand zu überbrücken und den feierlichen Eindruck nicht abzuschwächen, wurde beschlossen, das Mauerwerk mit einem architektonischen Aufbau zu versehen, der in seiner Gestaltung ebenfalls an einen Triumphbogen erinnerte.

Die freien Wandflächen wurden mit Stoffen verkleidet. Das mittlere Portal, durch welches das Tageslicht einfiel, war mit den königlichen und erzbischöflichen Wappen versehen und besaß einen mit Voluten geschmückten Sockelaufsatz, über dem ein großes Wappen von Kastilien und León und das von Engeln präsentierte Schwert Ferdinands, das als Reliquie in der Kathedrale verwahrt wurde, angebracht waren. Die zwei fingierten seitlichen Portale, deren kleinere aufgesetzte Abschlüsse Leinwände mit Emblemen und Inschriften zeigten und die in ihrer Gesamtheit an die Form eines Retabels erinnerten, rahmten zwei großformatige Bilder. Das linke zeigte Ferdinand, der seinen Sohn Philipp zum Erzbischof von Sevilla krönte, das

rechte die Außenseite der Kathedrale mit Blick auf die *Puerta del Príncipe*. An dieser Stelle verschmolzen Inneres und Äußeres, real existierende und vorgetäuschte Architektur. Die Portal-konstruktion wurde Teil der vergänglichen Architektur, der mittlere Bogen war geöffnet und bot einen Ausblick auf die festlich behängte gegenüberliegende Häuserfassade, die im Zusammenspiel mit den Darstellungen der seitlichen Felder den Raum außerhalb der Kathedrale ins Kircheninnere holte. Der Besucher des Festes bewegte sich zwischen den Ebenen und verband sie auf diese Weise miteinander. Der theatralische Charakter wurde durch die Musiker unterstrichen, die mit Fanfaren und Pauken auf einer Steintribüne im oberen Teil der Westwand standen und musizierten. Auch bei diesem Apparat trat die architektonische Instrumentierung gegenüber dem Materialaufwand zurück: Es wurde auf Säulen verzichtet, die Pilaster wurden mit Löwenköpfen und Girlanden verziert und die Sockel als fingierter Jaspis gestaltet, während Wappen, Laubwerk und Engel mit Gold- und Silberfarbe überzogen wurden.¹⁸

Der Schmuck der Kathedralkapellen

Auf den folgenden Seiten widmet sich der Autor Torre Farfán den weiteren Dekorationen in der Kathedrale. Er beginnt bei der wichtigsten Kapelle, der *Capilla Real* im Osten und folgt den nördlich sich anschließenden Kapellen, bis er das Gebäude einmal vollständig umrundet hat. Die Wände der Königskapelle, in welcher der Leichnam Ferdinands und die von ihm gestiftete Skulptur der *Virgen de los Reyes* aufbewahrt und verehrt wurden, sollten bis zum Gesims komplett mit einem neuen Gehäuse aus Holzpilastern mit darüber gespannten Stoffbahnen verkleidet werden, welches die Form und Schönheit der Kapelle imitierte. Die größeren Pilaster waren mit den Wappen von Kastilien und León verziert, während in den Fries eine goldene lateinische Widmungsinschrift eingepasst war.¹⁹

Die Dekoration der übrigen Kapellen der Kathedrale folgte dem Gesichtspunkt der Einheitlichkeit des Schmucks, da eine Vereinheitlichung der Kapellen

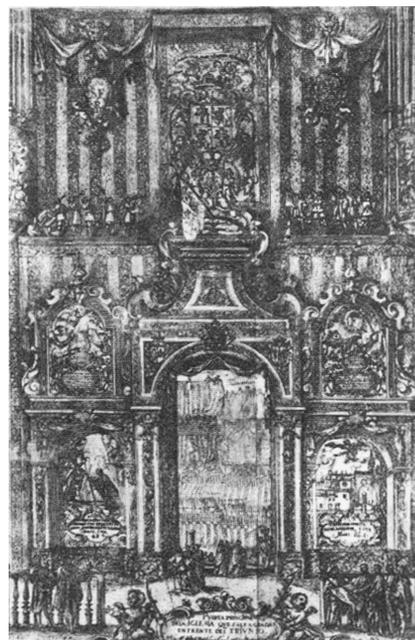


Abb. 4. Juan de Valdés Leal, Ansicht der Dekoration der Innenseite der Westwand, Kupferstich, 1672, in Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia*. (Quelle: José Ballesteros Fernández u.a.: *Sevilla en el siglo XVII*. Ausst.-Kat. Sevilla 1983, S. 248)



Abb. 5. Ansicht der Kathedrale mit Orangerhof und *Iglesia del Sagrario*, Sevilla. (Quelle: Archiv der Verfasserin)

untereinander angestrebt wurde, wie Torre Farfán immer wieder ausdrücklich betont. Dementsprechend wurden die Wände mit gleichartigen, vom Gesims bis zum Boden reichenden karmesinroten und goldgesäumten Damast- und Samtstoffen behängt, welche die Steinflächen der Kirchenwände verdecken sollten. Auf den Böden wurden große, kostbare Teppiche ausgelegt, während die Altäre mit erlesenen Antependien, zusätzlichen Lampen und Silberarbeiten sowie künstlichen Blumen versehen wurden. Auch die zur Ausstattung gehörenden älteren Retabel und Skulpturen bezog man in die Dekoration mit ein, sie wurden bei Bedarf neu vergoldet und farbig gefasst, ebenso wie die große Anzahl der vor den Kapellen angebrachten Ziergitter, um somit eine noch größere Angleichung zu erzielen.²⁰ Einige der Kapellen, zum Beispiel die *Capilla de la Virgen de la Antigua* oder die *Capilla de San Antonio* waren mit künstlichen Pflanzen, mit Bäumen und Früchten aus Wachs geschmückt, die derart fein gearbeitet waren, dass sie laut Torre Farfán nicht nur die Wahrheit imitierten, sondern sie in ihrer Schönheit sogar übertrafen und nur durch genaueres Hinsehen zu bemerken war, dass sie nicht echt waren.²¹

Wie groß der Wunsch der Vertreter des Domkapitels war, ihr Gotteshaus zu diesem Anlass in seiner Schönheit

und Erhabenheit dem Volk zu präsentieren, lässt sich auch an der Maßnahme ablesen, dass der beeindruckende, oval gestaltete und mit Gemälden von Murillo geschmückte Kapitelsaal während des Festes allen Besuchern zugänglich gemacht wurde und nicht, wie normalerweise üblich, Fremden verschlossen blieb.²²

Die Dekorationen der *Iglesia del Sagrario*

Die Festdekorationen erschöpften sich nicht in den Arbeiten für die Kathedrale. Die zugehörige, an die Kathedrale angrenzende Pfarrkirche, die *Iglesia del Sagrario*, und der *Patio de los Naranjos*, der Orangerhof, wurden in die Ausschmückungen miteinbezogen.²³

In der *Iglesia del Sagrario* wurde der *Capilla Mayor* eine Konstruktion in Form eines Retabels vorgesetzt, welche die gesamte Vorderseite der großen Kapelle ausfüllte. Das Zentrum des Apparates markierte ein Rundbogen mit einem großen, von Murillo angefertigten Gemälde, das Ferdinand vor der Stadtkulisse Sevillas zeigte und welches auf beiden Seiten von paarweise angeordneten Pfeilern eingerahmt wurde. Den Abschluss bildete ein Ziergiebel, auf dem eine

von Rüstungen und Bannern umgebene Frauengestalt thronte: eine Personifikation des Glaubens und auch Symbol des Sieges, wie Torre Farfán sie beschreibt. Das Monument, dessen Basen und Kapitelle mit roten Stoffen verkleidet wurden, war mit Engelsskulpturen, mit silber- und goldfarbenen Wappen, Inschriftenkartuschen, Festons und Masken verziert; auf dem vorgesetzten Altar wurden silberne Kerzenleuchter aufgestellt.²⁴ Weiterhin wurden an den Seiten der Vierung zwei große Apparate in Form von monumentalen, die Kirche scheinbar tragenden Königsadlern errichtet, deren Federn in Silber und die Schnäbel, Klauen und Kronen in Gold gehalten waren. Die seitlichen Kapellen wurden, in Übereinstimmung mit den Ausstattungen der Kathedrale, mit Damast- und Samtbehängen, Teppichen, Antependien, silbernen Lampen und Blumen ausgestaltet.²⁵

Die Ausschmückung des Orangerhofs

Wenn die Besucher nach dem Verlassen der Kathedrale glaubten, bereits alles an Wunderwerken bestaunt zu haben, wurde dieser Eindruck durch den Schmuck des *Patio de los Naranjos* noch übertroffen. Den vier Hoffronten wurden mit Portalen versehene Fassaden vorgeblendet. Die Fassaden wurden durch Pilaster und horizontal verlaufende, mit Stoff überzogene Bänder in rechteckige Felder unterteilt, in denen Bilder und Bildteppiche mit Darstellungen der Eroberungen Ferdinands untergebracht waren. Abgeschlossen wurde der ephemere Apparat mit einer lapislazulifarbenen und goldenen Balustrade, die das gesamte Gebäude umschloss. Das Portal, welches vom Hof in die Kathedrale führte, war in seiner Gestaltung, obwohl auf die anderen Portale ausgerichtet, mit Blick auf seine Bedeutung prächtiger gestaltet. Sein zentraler Bogen wurde von der Fassade aus nach hinten versetzt, so dass in die derart entstandene breite Laibung Bilder eingefügt werden konnten. Über der Eingangstür wurde in einem halbrund abschließenden Feld eine lebensgroße Darstellung Ferdinands angebracht, Pilaster, Gesims und Fries wurden mit blauem Stoff, Silber und Gold verkleidet. Natürlich fehlte nicht das bereits bei den anderen vergänglichen

Apparaten untergebrachte Repertoire an Engeln, Festons, Blumen und Wappen und der abschließende Giebel, der von einer Darstellung der *Giralda*, des Kathedralturmes, bekrönt wurde. Die anderen drei Portale waren ähnlich gestaltet, lediglich die Bilder wurden durch Teppiche ersetzt, da die Zeit für deren Ausführung nicht ausreichte. Auch hier im Orangerhof wurde großen Wert auf Einheitlichkeit und Symmetrie gelegt, denen sich der Baudekor und die Farben unterzuordnen hatten. Die besondere Wirkung der Konstruktion wurde durch den überwältigenden Glanz des Goldes noch gesteigert.²⁶

Das letzte zu schmückende Element stellte der große Brunnen in der Mitte des Orangerhofes dar. Das flache Brunnenbecken wurde mit einem ephemeren Aufbau versehen, der den Berg der Tugenden symbolisierte, dessen steile Hänge Ferdinand erklommen hatte und an dessen Gipfel ihn Gottvater auf seinem Thron erwartete, um den zu seinen Füßen knienden Monarchen zu krönen. Der Berg, gebildet aus fingierten baumbewachsenen und von Tieren bevölkerten Felsen, wurde durch ein Portal betreten, in dem die Allegorie der Natur untergebracht war, während Nischen die sieben Kardinaltugenden aufnahmen, jeweils begleitet von einem Engel mit einer erklärenden Inschriftenkartusche.²⁷

Die ephemeren Architekturen und Dekorationen waren am 24. Mai 1671, einem Sonntag, fertig gestellt, pünktlich für das am folgenden Montag beginnende Fest. Die Werke sollten bis zum 31. Mai bestehen bleiben, derart konnte der jährliche Festtag Ferdinands, der 30. Mai, in die Feierlichkeiten miteinbezogen werden. Zur Einstimmung der Bevölkerung wurden am Vorabend des Festes die Kathedrale und die *Giralda* mit einem Bild *San Fernandos* und unzähligen Lichtern in phantasievollen Formen geschmückt, die den Sternenhimmel imitieren sollten; dazu erklangen die Kirchenglocken, die von Militärmusik und aufsteigenden Raketen begleitet wurden. Auf dem Platz vor der Börse war die vergängliche Architektur einer von Mauren eroberten Burg errichtet worden, die in einer nachgestellten Schlacht mit Kriegern und einer feuerspeienden Schlange erobert wurde.

Abb. 6. Matías de Arteaga y Alfaro, *Giralda*, Kupferstich, 1672, in Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia*. (Quelle: José María Díez Borque u.a.: *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Ausst. Kat. Madrid 2003, S. 144)

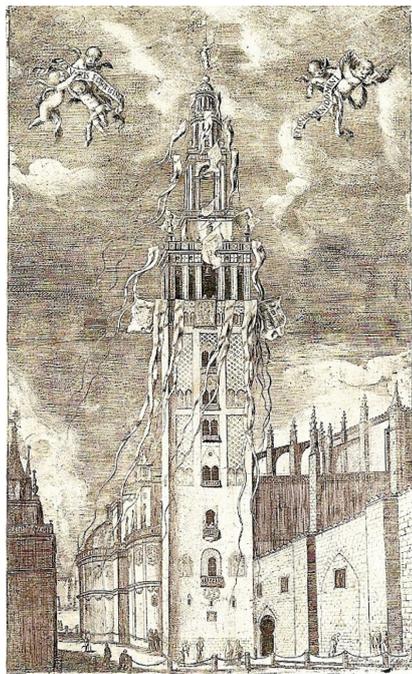


Abb. 7. Ansicht der *Giralda*, Sevilla. (Quelle: Archiv der Verfasserin)



Als die Türen der Kathedrale am Montag für die Messe geöffnet wurden, gab es einen erheblichen Andrang. Die vielen herbeigeströmten Menschen waren festlich gekleidet, überall gab es Musik, Tänze, Salven und es regnete Bildchen aus Satin, Taft und Leder mit Darstellungen Ferdinands. Am Nachmittag begann die Prozession, die in einem großen Bogen durch die Straßen der Seville Altstadt führte, bis man wieder an der Kathedrale anlangte. Dafür wurden die zu passierenden Straßen und Plätze mit Triumphbögen, Straßenaltären, Theatern und mit Wein und Duftwässern gefüllten Brunnen geschmückt sowie die Häuserfassaden von den Bewohnern mit Tüchern verkleidet. Diese Dekorationen besaßen einen leichteren und fröhlicheren Charakter und sollten nicht nur die Bewunderung der Kirchenangehörigen und des Adels hervorrufen, sondern auch zum Vergnügen der Bevölkerung beitragen.²⁸

Sevilla kann auf eine lange Tradition an öffentlichen Festen zurückblicken, anlässlich derer ephemere Architekturen errichtet wurden.²⁸ Innerhalb dieser Ereignisse nimmt die Beatifikation Ferdinands III., die Torre Farfán beurteilt als "das Größte und Ersehnteste, das diese Stadt besessen, seitdem Herkules damit begonnen hat, ihre ersten Quadersteine zu errichten",²⁹ für die Stadt und das Erzbistum einen besonderen Stellenwert ein, wurde die lang ersehnte Würdigung doch mit einer großen Feier und prächtigen Dekorationen zele-

briert, von denen der Autor in seiner Publikation ausführlich berichtet.

Eine Woche lang herrschte eine Atmosphäre des Außergewöhnlichen, der Kostbarkeit und Fülle; der ephemere Schmuck bewirkte eine vorübergehende Verwandlung des der Bevölkerung vertrauten öffentlichen Raums.³⁰ Die von den bedeutendsten einheimischen Künstlern entworfenen und ausgeführten Apparate vermittelten durch den Einsatz seltener Stoffe, leuchtender Farben, von Gold- und Silberverblendungen und Jaspisnachbildungen den Eindruck einer alles überstrahlenden Pracht, die darüber hinwegtäuschte, dass die Gerüste aus Holz und Karton bestanden. Für die in der Kathedrale errichteten Apparate wurden die bestehenden baulichen Gegebenheiten in bestmöglicher Weise ausgenutzt, indem etwa beim *Triunfo* oder bei der Gestaltung der Westwand die Pfeiler- und Portalkonstruktionen als Stützen genutzt beziehungsweise in die formale Gestaltung miteinbezogen wurden. Damit die Betrachter die ephemeren Apparate nicht als Fremdkörper wahrnahmen, wurde die feste Steinarchitektur durch das Verkleiden des Mauerwerks der vergänglichen angeglichen, damit konnte zugleich eine Steigerung der festlichen Atmosphäre und eine dekorative Einheitlichkeit erreicht werden. Zur Intensivierung dieser optischen Effekte wurden gezielt Licht, Musik und lebende Bilder eingesetzt, die dem Betrachter beim Eintauchen in diese fik-

tive Welt der kurzlebigen Festarchitekturen unterstützen sollten und als überwältigendes Erlebnis in den Gedächtnissen der Zuschauer haften blieben. Das Spiel mit dem Echten und der Täuschung, mit dem Gegensatz zwischen real existierender, aber als vergänglich verkleideter Architektur aus Stein und ephemerer Architektur, die wiederum vorgab, 'echter' zu sein als sie eigentlich war, stellte eine besondere Komponente für deren Wirkung dar.

Das Fest und die Dekorationen der Kathedrale wurden vom Domkapitel Sevillas ausgerichtet. Es bediente sich der Meisterschaft und Erfindungsgabe der Künstler, um mittels der ephemeren Architekturen die Illusion von Reichtum und Überschwang zu erschaffen – in einer Zeit, in der die andalusische Stadt ihren wirtschaftlichen Niedergang erfuhr und ein Absinken in die Provinzialität fürchtete.³¹ Indem die Kirche den zukünftigen heiligen König, der sich als Bewahrer des Glaubens in der Bekämpfung Andersgläubiger und in der Machtausdehnung des Christentums hervorgetan hatte, mit einem derart eindrucksvollen Fest würdigte, konnte sie ihre ungebrochene Macht demonstrieren. Dieser Deutung Ferdinands als

"*Rex Christianissimus*" folgte die bildliche ephemere Dekoration der Kathedrale, die zeigte, wie Ferdinand durch seine Taten himmlischen Ruhm erlangte.³² Auf diese Weise konnte auch die spanische Monarchie erhöht werden, welche die wichtigste Stütze der katholischen Kirche darstellte und der, in der Person des Königs Karl II., Torre Farfáns im Auftrag der Kirche publiziertes Werk gewidmet war. Nicht zuletzt profitierte auch die Stadt Sevilla, in deren Verantwortungsbereich der Schmuck der Straßen und Plätze fiel, aus den Vorkommnissen und konnte durch eine solche Feier ein Zeichen sowohl für die einheimische Bevölkerung als auch die restlichen Provinzen Spaniens und das Ausland setzen.

Das Fest, mit welchem im Jahr 1671 die Beatifikation Ferdinands III. begangen wurde, mitsamt seinen prächtigen ephemeren Architekturen, den Prozessionen und Schauspielen und der Festpublikation aus der Feder Torre Farfáns war dazu bestimmt, den Triumph Ferdinands des Heiligen und somit der Katholischen Kirche, der spanischen Monarchie und nicht zuletzt der Stadt Sevilla in alle Welt zu verkünden.

Anmerkungen:

1 In der Forschungsliteratur finden sich kontroverse Standpunkte, ob es sich 1671 um eine Beatifikation oder Kanonisation handelte. Nach einer Sichtung der Sekundärliteratur und zeitgenössischer Quellen entschloss die Verfasserin, sich dem Standpunkt anzuschließen, dass mit dem Fest die Seligsprechung Ferdinands gefeiert wurde. Die Heiligsprechung erfolgte kurz darauf und ohne eine größere Feier. Vgl. Diego Ortiz de Zúñiga: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla*. Madrid 1677, S. 801-810. Jorge Bernaldes Ballesteros: "Fiestas de Sevilla en el siglo XVII. Arte y espectáculo." In: Manuel Peláez del Rosal (Hg.): *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre "El*

barroco en Andalucía" 1. Priego de Córdoba 1983, S. 221-234, hier S. 230-231. Pedro Rubio Merino: "Fiestas de la iglesia de Sevilla en la beatificación de San Fernando a través de los acuerdos del Cabildo Catedral: año 1671." In: *Memoria Ecclesiae* 26 (2005), S. 183-231.

2 Robert-Henri Bautier (Hg.): *Lexikon des Mittelalters* 4. München u.a. 1989, Sp. 359.

3 Fernando de la Torre Farfán: *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon*. Sevilla 1671. Auf dem Titelblatt wird 1671 als Erscheinungsjahr angegeben, doch datiert ein Großteil der Grafiken und der vorangestellten Genehmigungen aus dem Jahr 1672, dem wahrscheinlichen Publikations-

datum. Es handelt sich bei dem Buch um eine der wichtigsten Publikationen dieser Gattung in ihrer Zeit. Einen Überblick über Festkultur und ephemere Architektur in Spanien bieten u.a.: Antonio Bonet Correa: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid 1990. Antonio Bonet Correa: "La arquitectura efímera del barroco en España." In: Alfonso Gambardella (Hg.): *Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa*. Neapel 2004.

4 Rogelio Reyes: "Fernando de la Torre Farfán, un animador de justas poéticas en la Sevilla del XVII." In: *Dicenda. Cuaderno de filología hispánica* 6 (1987), S. 501-507.

5 Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3). S. 9, 272.

6 Zum ikonographischen

- Programm vgl. Fernando Moreno Cuadro: "Humanismo y arte efimero hispalense. La canonización de San Fernando." In: *Traza y Baza* 9 (1983), S. 21-98.
- 7** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3). S. 22-23. Bereits bei älteren Monumenten des Gründonnerstag und den anlässlich königlicher Trauerfeiern aufgestellten Katafalken wurde in Sevilla die Zentralform in der ephemeren Architektur angewandt. Zu den Vorläufern vgl. Paulina Ferrer Garrofé: *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Sevilla 1982, S. 72-73, 76. Moreno Cuadro 1983 (vgl. Anm. 6), S. 47-48. Diese beiden Arbeiten befassten sich erstmals mit den zu Ehren Ferdinands errichteten Apparaten.
- 8** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 22-23.
- 9** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 51-106.
- 10** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 107-118.
- 11** Die vier Gemälde zeigten die letzten Begebenheiten aus dem Leben des Monarchen: eine Prozession, auf der Ferdinand mit der von ihm gestifteten Skulptur der Virgen de los Reyes zu sehen war, eine Darstellung der Übergabe des Erzbistums Sevilla an seinen Sohn Philipp, Ferdinand in Kriegsrüstung, der die heilige Kommunion erhält und seine ruhmreiche Apotheose. Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 113-118.
- 12** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 118-122.
- 13** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 9. Ferrer Garrofé 1982 (vgl. Anm. 7). S. 75.
- 14** "Ninguna Parte deste Cuerpo se contentò con Vestirse de la Riqueza, y la Gala, aspirando aun mas à la Alma de la Erudicion, y el Ingenio" (Wiedergabe der Zitate in der deutschen Übersetzung der Autorin) Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 25. Die Inventoren der gelehrten Dekorationen werden nicht benannt. Es ist nicht auszuschließen, dass Torre Farfán selbst zu diesen zählte, besaß er doch eine umfassende Einsicht in die Programme.
- 15** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 24.
- 16** Vgl. Ferrer Garrofé 1982 (vgl. Anm. 7), S. 75-78.
- 17** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 122. Zúñiga 1677 (vgl. Anm. 1), S. 801-810. Zúñiga gibt in seiner Chronik etwas ausführlicher über die beteiligten Künstler Auskunft, bezieht sich ansonsten in seiner Schilderung der Ereignisse explizit auf das Buch Torre Farfáns.
- 18** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 123-131. Ferrer Garrofé 1982 (vgl. Anm. 7), S. 78-81.
- 19** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 139-151.
- 20** Ein Teil des Festschmucks wurde während des Jahres in der Sakristei aufbewahrt und zu diesem Anlass hervorgeholt. Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 153-211.
- 21** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 167.
- 22** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 204.
- 23** Abbildungen der Stiche, welche die Dekorationen der Iglesia del Sagrario und des Orangerhofs darstellen, in: Moreno Cuadro 1983 (vgl. Anm. 6), S. 51 (Sagrario) und S. 65 (Orangerhof).
- 24** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 211-226.
- 25** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 211-234.
- 26** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 234-265.
- 27** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 265-272. Fernando Moreno Cuadro beschreibt den Berg als "axis mundi", die den Bund der Erde und des Himmels reflektiert, und als ein Symbol des Paradieses. Vgl. Moreno Cuadro 1983 (vgl. Anm. 6), S. 57-60.
- 28** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 20, 272-343. Der Autor beschreibt weiterhin die Prozessionsteilnehmer und den Ablauf der sich anschließenden Tage bis zum Ende des Festes.
- 29** Etwa der Semana Santa, des Fronleichnamfestes und königlicher Trauerfeierlichkeiten und Festeinzüge. Einen Überblick bietet Jorge Bernal Ballesteros 1983 (vgl. Anm. 1).
- 30** "[...] el Mayor, y mas Deseado que ha tenido esta Ciudad, desde que Hercules començò a eregir sus Primeros Sillares" (Wiedergabe der Zitate in der deutschen Übersetzung der Autorin) Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 280.
- 31** Vgl. Camacho Martínez 2007 (vgl. Anm. 3), S. 46.
- 32** Zur Geschichte Sevillas im 17. Jahrhundert vgl. Antonio Domínguez Ortiz: *La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla 2006.
- 33** Vgl. Moreno Cuadro 1983 (vgl. Anm. 6), S. 67-70. Bonet Correa 2004 (vgl. Anm. 3). S. 249. Da an dieser Stelle keine ausführliche Beschreibung und Analyse des ikonographischen Programms der Dekorationen geleistet werden kann, sei auf den Aufsatz von Fernando Moreno Cuadro verwiesen..