



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes

Dehio, Georg

Stuttgart, 1901

1. Einleitung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-98817](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-98817)

Siebentes Kapitel.

Spanien und Portugal.

LITTERATUR. Das grosse Kupferwerk der *Monumentos arquitectonicos de España* ist unvollendet geblieben und bietet für die gotische Epoche nur wenig. — Ebenfalls zu spärlich, namentlich in Betreff der Innenansichten, ist sie in den photographischen Sammelwerken von Uhde (1892) und Junghündel (s. a.) behandelt, letzteres mit Text von Gurlitt und Madrazo. — Malerische Ansichten bei *Villa Amil: España artistica y monumental*, 1842—50. — Für Beschreibungen und historische Nachrichten noch immer das Hauptwerk ist G. E. Street: *Some account of Gothic architecture in Spain*, 1865. — C. Enlart: *Les origines de l'architecture gothique en Espagne et en Portugal* (Bulletin archéologique 1894). — Reisenotizen von Guhl in Zeitschr. f. Bauwesen 1858, von J. Graus in Wörles Reisebüchern, von Fournier in Zeitschr. f. bild. Kunst, I. II. — Monographien: *Burgos*: Die kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos, von Carl Justi, 1892. — *Granada*: C. Justi in der Zeitschr. f. christliche Kunst 1895. — *Raczynski*, *Les arts en Portugal*, 1841, I. II. — *Batalha*: Murphy 1795; de Condeixa, 1893. — *Belem*: Haupt 1898.

I. Einleitung.

Dem Historiker, der die Erscheinungen der Bau- und Kunstgeschichte im Zusammenhang mit den allgemeinen Verhältnissen zu verstehen bemüht ist, gibt Spanien schwere Rätsel auf. Wir sehen eine Halbinsel am Ende Europas und auf ihr ein abgesprengtes Glied der christlichen Völkerfamilie, von den Angehörigen derselben selten besucht und noch seltener den Besuch erwidern; gegenüber den arabischen Eindringlingen in säkularer Todfeindschaft; von so bestimmter und unveränderlicher Charakteranlage, dass dieselbe noch heute mit denselben Worten geschildert werden könnte, die der alte Geograph Strabo für sie wählte: stolz, träge, spröde, schroff ablehnend gegen alles Fremde; in seiner mittelalterlichen Geschichte nur von einem einzigen Motive bewegt, der Reconquista; — muss nicht die Kunst eines solchen Volkes vor allen anderen Eigenschaften die der Selbstständigkeit und Einheitlichkeit aufweisen? Und sie gerade finden

wir nicht. Dafür unverhohlene Sympathie für die Kunstweise der verhassten Mauren, offene Thüren für die verschiedenartigsten Schulrichtungen im Norden der Pyrenäen und als Ergebnis eine Geschichte der Kunst voll von Sprüngen und Verwicklungen. Wir werden aber auch nicht vergessen dürfen, dass eine Zeit kommen sollte, in der Spanien einen Velasquez und Murillo hervorgebracht hat. Ein Volk, das sich einmal so schöpferisch in der Kunst gezeigt hat, muss den Keim dazu von jeher in sich getragen haben. Auch im Mittelalter wird er sich finden lassen müssen, mögen auch allerlei Hemmungen und fremdartige Hüllen seine Erkennung erschweren.

Die Reconquista war zum grössten Teil im Jahre 1250 vollendet. Trotzdem ist die Zahl der gotischen Kirchen Spaniens, verglichen mit anderen christlichen Ländern von gleicher Ausdehnung, ausserordentlich klein. Allerdings sind unter ihnen verhältnismässig viel solche, die durch Pracht und Grösse in die Augen fallen, und es darin mit allem aufnehmen können, was den Ruhm anderer Länder bildet. Dies sind die Kathedralkirchen. Dann gibt es einige Klosterkirchen, meistens Stiftungen der Könige, die mit ihnen wetteifern. Aber die den breiten Massen des Volkes dienenden Gotteshäuser sind dünn gesäet. Dabei war Spanien nicht eigentlich städtearm.

Noch am dichtesten stehen die Denkmäler in Katalonien und Aragon; demnächst in Altkastilien. Die neuen Königreiche gleichen baugeschichtlich einer Wüste mit wenigen, aber um so üppigeren Oasen. Es ist lehrreich, die spanische Reconquista des 12. und 13. Jahrhunderts mit den in derselben Zeit sich vollziehenden Eroberungen und Kolonisationen in der deutschen Ostmark in Bezug auf ihre Leistungen für den Kirchenbau zu vergleichen. Bei den Deutschen grosse Fruchtbarkeit und Tüchtigkeit, wenn auch kein Glanz. Dagegen in den Eroberungen des heiligen Ferdinand von Kastilien und Don Jaimes von Aragon je eine repräsentative Kathedrale (Toledo und Valencia) und um sie herum das vollendete Nichts. Intimere Kenner der spanischen Geschichte werden diese Thatsache vielleicht erklären können; wir haben sie nur festzustellen und werden uns somit den Zustand nicht nur während der Epoche der Wiedereroberung, die, wie bemerkt, in der Hauptsache schon um 1250 abgeschlossen war, sondern auch mindestens ein Jahrhundert darüber hinaus so vorstellen müssen, dass sich die Spanier mit dem vorgefundenen Bestande gottesdienstlicher Gebäude begnügten, d. h. den den Mauren abgewonnenen Moscheen und den bescheidenen Kirchen der mozarabischen Christen.

Das ist es also, was sich bei der Betrachtung der spanischen Kirchenbaukunst zuerst aufdrängt: einen breiten, volkstümlichen Boden hatte sie nicht, sie gedieh nur im Schatten der höchsten Spitzen. Sodann: sie gedieh auch nur unter stetiger Hilfe fremder Kräfte. Die des Spaniers allein würdigen Beschäftigungen waren Ackerbau und Viehzucht, Kriegs- und Kirchendienst; gewerbliche Arbeit verachtete er. Zumal in den neuen Königreichen blieb sie ganz den Juden und Morisken überlassen. Die stärkste Unterstützung mit Bauleuten lieferte naturgemäss Frankreich, und zwar aus den verschiedensten Schulen; auch vereinzelte deutsche und englische Einflüsse machen sich bemerklich, jene in Nordspanien, diese in Portugal, und am Schluss des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts waren Niederländer und Burgunder hoch geschätzt. Italiener haben nur in der Bildnerei und Malerei, nicht in der Baukunst eine Rolle gespielt.

Wie sollte unter allen diesen mit fertigen Formen und überlegener technischer Kraft auf den Plan tretenden fremden Lehrmeistern der spanische Geist über sich selbst zur Klarheit kommen? wie vollends, da gleichzeitig eine andere durchaus entgegengesetzte Macht auf ihn eindrang, die arabische Kunst? Täuschen wir uns nicht, so haben sich die Spanier, rein künstlerisch genommen, mehr zu ihren Feinden als zu ihren Glaubensgenossen hingezogen gefühlt. Ihre Begabung, als sie »zum ersten- wie zum letztenmale originell« in der Kunst wurden, d. i. in der Zeit der Velasquez, Zurbaran, Murillo, war eine wesentlich malerische, auch auf dem plastischen und tektonischen Gebiet. Schwerlich wird ihre Natur im Mittelalter eine andere gewesen sein, wohl aber waren es — zum Unglück — ihre Aufgaben. Sie haben deshalb das Untektonische der arabischen Kunst nicht als Mangel empfunden, während deren geistreich glänzendes Spiel mit ornamentalen Effekten eine starke Verführungskraft über sie gewann. Auf dem neutralen Boden der ausserkirchlichen Architektur haben sie denn auch dieser Hinneigung zwanglos den Lauf gelassen. Wir denken nicht allein an den fast ungestörten Besitz, in dem Andalusien und Neukastilien dem Mudejarstil — so nennt man die christlich-maurische Bauweise — verblieben; noch bedeutsamer scheint uns das Emporkommen einer kryptoarabischen Bauweise in den alten Königreichen des Nordens¹⁾. Selbst noch so späte Erzeugnisse, wie die hinter fast fensterlosen Fassaden liegenden

¹⁾ Vgl. C. Justi in der kunstgeschichtlichen Einleitung zu Bäckers Reisehandbuch für Spanien.

Höfe der Casa del Cordon in Burgos, der Casa de las Conchas in Salamanca, des Kollegiengebäudes von S. Gregorio in Valladolid sind durch ihre ganz untektionische Haltung noch mehr als durch ihr Ornament verräterische Zeugen dafür, dass ihre Erbauer im Grunde mehr orientalisch als europäisch fühlten.

Es fragt sich nun, wie sich die sowohl durch ihre religiöse Tendenz als durch ihre organische Grundform in ganz anderem Masse gebundene Kirchenarchitektur zu dieser Strömung gestellt hat? Wir haben schon gesagt, dass der Wiederherstellung des christlichen Kultus in den den Mauren abgewonnenen südlichen Königreichen keineswegs, wie man doch für natürlich halten müsste, eine lebhaftere Bauthätigkeit auf dem Fuss nachgefolgt ist. Der Erzbischof von Toledo, Primas der spanischen Kirche, amtierte von 1085, dem Jahre der christlichen Wiedereroberung der Stadt, bis 1227 in der arabischen Hauptmoschee; in dem 1248 gewonnenen Sevilla dauerte der nämliche Zustand gar bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts; ja, die Kathedrale von Cordoba ist eine fast unveränderte Moschee noch heute; ebenso S. Cristo de la Luz und S. Maria la Blanca (Synagoge) in Toledo. Was diese Beispiele für die Hauptstädte zeigen, das war an kleineren Orten natürlich erst recht die Regel. Ein einfacher Weiheakt schien zu genügen, um diese Kultstätten des Islams in christliche Kirchen umzuwandeln. Verständnis für die innere Bedeutsamkeit und höhere Zweckmässigkeit der christlichen Bauformen konnte bei solcher Gesinnung weder bestehen noch erwachen. Generationen haben in Andalusien und selbst in den meisten Teilen Neukastiliens hingelebt, ohne je einen christlichen Kirchenbau zu Gesicht zu bekommen. Ein seltsamer Zwiespalt trat damit ein: die wenigen, spät erbauten Kirchen grossen Stils waren das Werk von Nordländern und hielten sich vom maurischen Wesen ganz rein; die ebenfalls wenigen kleinen Kirchen wurden von einheimischen Kräften im Mudejarstil ausgeführt, d. i. in einer unorganischen Vermengung maurischer und christlicher Elemente. Eine rechte Vorstellung von dem letzteren haben wir uns indes nicht bilden können; was wir gesehen oder wovon wir in Beschreibungen gelesen haben, sind Kirchtürme, Kreuzgänge, Dekorationsteile am Aeusseren, aber nicht ganze Kircheninterieurs; diese scheinen durchweg modernisiert worden zu sein¹⁾. Auch wissen wir für die Dauer

¹⁾ Vielleicht waren es oft genug maurische, erst in neuerer Zeit beseitigte, Moscheen gewesen, denen man die oben genannten christlichen Zusätze gegeben hatte.

des Mudéjarstils auf kirchlichem Gebiete keine Zeitgrenze anzugeben; in der Profanarchitektur fliesst er noch mit der Renaissance zusammen. Die Fernhaltung der Mudéjar- von der vornehmen Kathedralarchitektur ist teils den leitenden nordischen Meistern, teils dem kirchlichen Anstandsgefühl, vor allem aber der exklusiven Natur des gotischen Stils zu danken, der für arabische Flachdekoration keinen Raum bot.

Wir sehen also vor uns eine doppelseitige Abhängigkeit der spanischen Kunst. Darüber in Verwunderung geraten, wie sie mit dem berufenen spanischen Stolz sich habe vertragen können, hiesse moderne Motive unterschieben. Denn den Kunststil als Symbol des Volkstums mit Bewusstsein aufzufassen, lag dem Mittelalter sehr fern. Was aber allerdings aus dieser beinahe beispiellosen Toleranz gefolgert werden darf, das ist, dass das Lebensgefühl der Spanier auf künstlerischem Gebiete schwach war. Den vornehmen Bestellern gefiel der Glanz, die monumentale Grösse der von den fremden Dienern für sie ersonnenen Werke: auf die feinere Bedeutsamkeit der Form gingen sie nicht ein. Dafür gab es etwas anderes, worin ihr eigener Sinn mit Entschiedenheit sich kund gab und worin auch die fremden Werkmeister sich ihren Vorschriften fügen mussten: das waren gewisse Hispanismen in der äusseren Einrichtung des Gottesdienstes. Während es durch das oben geschilderte Durcheinander von Einflüssen schwer gemacht wird, den Punkt zu finden, auf dem die spanische Phantasie baukünstlerisch produktiv wurde: hier haben wir eine greifbare Ursache für eine ganze Reihe von Veränderungen an den übernommenen Bautypen. Wir wollen diese rituellen Momente sogleich ins Auge fassen.

Das erste, was dem nordischen Besucher spanischer Kathedral- und Stiftskirchen auffällt, ist die von der gemeinen abendländischen Sitte abweichende Stellung des Priesterchors. Wir kennen die im Laufe der Zeit sich immer steigenden Forderungen in Bezug auf geräumige und vornehme Ausbildung des Presbyteriums als einen Hauptantrieb zu den historischen Wandlungen im Grundriss des Kirchengebäudes, bis schliesslich im französischen Kathedraltypus der Höhepunkt erreicht war. Die spanischen Grundrisse sind in der Bildung der Ostpartie auffallend schwankend: bald findet sich ein einfaches Chorquadrat mit Apsis, bald ein Umgang mit Kapellenkranz nach französischer Art, aber meist mit kürzerem Vorderchor, als er in Frankreich üblich war, bald eine einzige gerade Linie als Abschluss der Schiffe, d. h. Verzicht auf Heraushebung des Presbyteriums aus der allgemeinen Baumasse. Es könnte demnach scheinen, als ob die

spanische Geistlichkeit in diesem Punkte anspruchsloser oder mindestens gleichgültiger gesinnt gewesen sei. Aber dieser Schluss wäre ein grosser Irrtum. Die spanische Geistlichkeit hat für sich mehr gefordert als irgend eine nordische. In welche spanische Kathedrale man treten mag, immer sieht man dasselbe Bild: die Chorstühle im Langhaus aufgestellt, unter dem westlichen Vierungsbogen von einem durchsichtigen Gitter, an den übrigen drei Seiten von festen, hohen Wänden umgeben (vgl. die Grundrisse Taf. 511). Von den Wirkungen dieser Einrichtung ist die Verkürzung der dem Volke zukommenden Grundfläche noch die kleinste; die Hauptsache ist, dass der Anblick des Allerheiligsten der Gemeinde entzogen und zu einem Privilegium der Geistlichkeit gemacht wird.

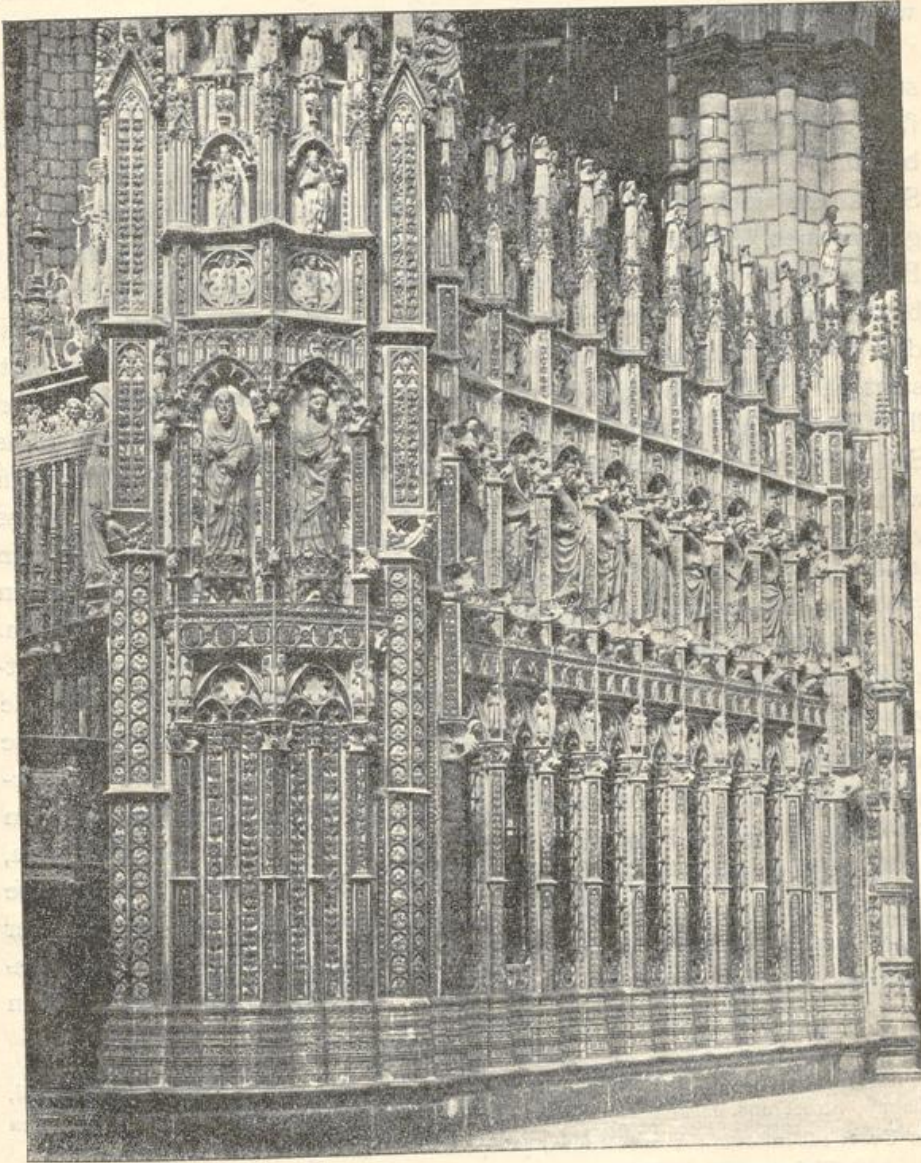
Der zweite Hispanismus ist die *Capilla mayor*. So heisst der Altarraum. Er ist mit dem *Coro* durch einen quer durch die Vierung gehenden vergitterten Weg verbunden, ihn selbst umgeben seitlings wiederum hohe Schranken, und im Osten schliesst er mit einem ins Kolossale gehenden, oft bis zum Gewölbe aufsteigenden Altaraufsatz (*Retablo*) ab.

Drittens sind die Langseiten der Schiffe mit einer fortlaufenden Flucht von Kapellen umsäumt, und bei ganz consequenten Anlagen dehnen sich diese sogar auf die Westseite aus.

Es ist klar, dass durch diese Einrichtungen der alte Grundgedanke der räumlichen Gestaltung des christlichen Gottesdienstes — die Gegenüberstellung von Altar und Gemeinde — aufs stärkste verdunkelt, ja eigentlich verleugnet wird. *Coro* und *Capilla mayor* bilden zusammen, wie man es oft genannt hat und nicht anders nennen kann, eine Kirche in der Kirche, zu der sich die für die Gemeinde bestimmten Räume als blosser Umgang verhalten. Die Uebersicht über das Raumganze hört auf. Die Einheit der Gemeinde ist zerrissen. Nur den wenigen, die zufällig der Vierung zunächst stehen, ist ein halber Blick auf den Altar gestattet, die Masse des andächtigen Volks vernimmt vom Mysterium des Gottesdienstes nichts als gedämpfte Worte und Gesänge, die aus einem unsichtbaren Allerheiligsten herüberhallen. Es ist praktisch der schroffste Ausdruck, den der Gedanke der Subordination der Laien unter den Klerus irgendwo gefunden hat.

Betrachten wir nun die Folgen für das Bauwerk. Unmittelbar ist an ihm nichts geändert, aber der Zweck der ganzen Anlage ist durchbrochen. Von dem grossen perspektivischen Zug, der vom Ein-

gang durch das Hauptschiff auf den Altar hinleitet, ist nichts geblieben, die Kirche ist der Länge nach in zwei unzusammenhängende Hälften,



Chorschranken in der Kathedrale von Toledo.

an die sich die Querräume lose anschliessen, zerspalten. Welcher Art muss der spanische Durchschnittsgeschmack gewesen sein, dass er die Vernichtung des architektonischen Hauptzwecks so ruhig sich gefallen

liess und, ganz hingegeben an die dekorativen Einzelschönheiten des in unendlicher Pracht an den Chorschranken und Altaraufsätzen sich häufenden Bildwerks, dies unselige Zerstörungsmittel des Raumkunstwerks nur immer vergrösserte¹⁾.

Es wäre von grossem Interesse, zu wissen, wann die geschilderte schlimme Sitte aufgekommen ist. Schwache Entwicklung der Ostpartie fällt schon an den Kirchen des 12. Jahrhunderts auf; vielleicht also bestand im Grundriss die Anordnung schon damals. Nur werden die Schranken noch nicht so hoch gewesen sein²⁾. Von der später Regel gewordenen Ausdehnung auf mehrfache Mannshöhe sind uns keine Beispiele vor dem Anfang des 14. Jahrhunderts bekannt. Nunmehr beginnen auch die Bestrebungen, die Disposition des Bauwerks selbst dem immer anspruchsvoller auftretenden Chor anzupassen, ihn mit- samt seiner Bilderpracht in das beste Licht zu setzen, für die von ihm ausgehende Raumbeschränkung einigen Ersatz zu schaffen: die Seitenschiffe verdoppeln sich, ihre Oeffnungen gegen das Mittelschiff werden sehr hoch, der östliche (durch das Retablo verdeckte) Abschluss vereinfacht sich, es wird auf erhöhte Wirkung der quer gerichteten Ansichten hingearbeitet. Genug, ein von allen anderen europäischen sich unterscheidender, ein wirklich spanischer Typus ist entstanden.

Zu den Eigentümlichkeiten desselben gehört ferner die Lichtführung. Sie ist von einer ganz ungotischen Spärlichkeit. Nur die Zeit des stärksten französischen Einflusses im 13. Jahrhundert gab hohe und weite Fensteröffnungen, wenn auch niemals so weite wie die Vorbilder; das 14. und 15. Jahrhundert kehrten wieder zu der dunkeln Stimmung des 12. zurück. Da es wesentlich die ungemein hohen, durch Kapellenanbauten des direkten Lichtes beraubten Seitenschiffe sind, die die Lichtarmut bewirkten, so hängt also auch diese mit der Choreinrichtung mittelbar zusammen. Das spanisch-gotische Kirchengebäude, so gotisch es konstruiert ist, ist damit dem nordfranzösischen

¹⁾ Die herkömmlichen Abbildungen spanischer Kircheninterieurs bei Villa Amil, Chapuy, Street und danach in unseren deutschen Handbüchern geben durchweg einen das Uebel schönfärberisch mildernden, perspektivisch unmöglichen Eindruck.

²⁾ Einigermassen Aehnliches schon auf dem Grundriss von S. Gallen. Wäre vielleicht dergleichen in Spanien häufiger vorgekommen und daraus der Trascoro entstanden? Dieser Vermutung widerspricht indessen die Thatsache, dass an den romanischen und frühgotischen Kathedralen der Trascoro entweder ganz fehlt oder spät hinzugefügt ist. Das älteste erhaltene Exemplar hat die Kathedrale von Toledo vom Anfang des 14. Jahrhunderts; aus dessen zweiter Hälfte die Kathedralen von Tarragona und Palencia.

»Glashaus« sehr unähnlich geworden. Mässige Grösse der Lichtöffnungen ist allen südlichen Ländern gemein; in Spanien konnte sie noch weiter verringert werden, da die Glasmalerei — das notwendige Korrelat zu der französischen Wandauflösung — erst sehr spät in Uebung kam. Beispiele von Glasmalerei aus dem 13. Jahrhundert erinnern wir uns gar nicht, aus dem 14. nur selten gesehen zu haben. Als aber dann im 15. und 16. Jahrhundert der farbige Fensterschmuck doch allgemein wurde, ohne dass man die Fenster vergrössert hätte, vermehrte er selbstverständlich noch die Dunkelheit. Indes mit voller Gutheissung durch den spanischen Geschmack. Denn was derselbe forderte, das war nicht klare Einsicht in den Gliederbau und die Raumökonomie, sondern vor allem »Stimmung«. Und in der That, solche zu erwecken, sind die spanischen Binnenarchitekturen mit dem Kontrast ihres schwimmenden Halbdunkels gegen die grelle Deutlichkeit der sonnenbeschienenen Aussenwelt in hohem Grade angethan; sie machen uns beim Eintritt geheimnisvoll erschauern, enthüllen uns langsam die Folge malerischer Bilder, führen uns leise zu träumerischer Ruhe hinüber.

Echt spanisch und eines der vielen Momente der Uebereinstimmung mit der orientalischen Gefühlsweise ist die Vernachlässigung der Aussenansicht. Im ersten Entwurf waren zwar regelmässig Türme, Fassaden, Portale und was sonst die nordischen Vorbilder forderten, vorgesehen. Ausgeführt sind sie immer nur fragmentarisch. Mit der Zeit setzten sich dann an den Körper der Kirche in regelloser Anhäufung Kapellen, Sakristeien, Kapitelsäle, Höfe, Wohnungen der Geistlichkeit, meist auch sie als Aussenarchitektur ganz unansehnlich und nicht einmal von malerischer Wirkung. Dass die organische Vollkommenheit eines Gebäudes gleichmässige Belebung des Inneren und Aeusseren verlange, ist den Spaniern nie zu Bewusstsein gekommen.

Bezeichnenderweise haben die spanischen Kathedralen auch niemals von den Kreuzgängen lassen wollen, deren Beseitigung gerade die Hochgotik Frankreichs, Deutschlands, Italiens als etwas für die Würde einer Kathedralkirche höchst wünschbares ansah. Sie sind, neben der Capilla mayor und dem Trascoro, die Lieblinge der geistlichen Bauherren; meist von sehr ausgedehntem Grundriss, weit und hoch gewölbt, angefüllt mit Grabdenkmälern und sonstigem Schmuck, voll poetischen Reizes, sicher eine Haupteigentümlichkeit und ein Hauptruhm des spanisch-gotischen Stils. Die wichtigsten sind: aus dem 13. Jahrhundert bei den Kathedralen von Tarragona, Burgos, Salamanca, Leon; aus

dem 14. bei den Kathedralen von Toledo, Avila und Barcelona; vom Ende des 15. und Anfang des 16. bei den Kathedralen von Segovia, Sigüenza, bei S. Esteban in Salamanca und S. Juan in Toledo.

Ganz schwankend sind die Gewohnheiten in Bezug auf die Türme. Einzelstehende Campanilen, oft mächtig grosse, sind in allen Landschaften und allen Jahrhunderten das Gebräuchlichste. Das Motiv der Fassadentürme kam mit der französischen Hochgotik und mit ihr ging es wieder. Vollständig durchgeführt ist es nur zweimal: in schweren, fast an den Festungsbau erinnernden Formen an der Kathedrale von Sigüenza und in den nach einer langen Pause durch einen dazu herbeigerufenen deutschen Meister aufgesetzten Helmen von Burgos, einer prunkenden, aber schwunglosen Leistung, die nur in Spanien zu Ruhm gelangen konnte. Das spezifisch spanische Paradestück für die Aussenarchitektur ist der Vierungsturm (*Cimborio*). Er hat in erster Linie einem Bedürfnis der Binnenarchitektur, als Laterne, zu genügen. Aber es gefiel auch, ihn in phantastischer Pracht über der breiten Masse der Dächer schweben zu sehen. Ausgezeichnete Beispiele aus der Uebergangsepoche finden sich in Salamanca, Zamora, Toro, Tarragona. Die klassischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts kennen ihn nicht. Aber seit dem 14. Jahrhundert darf er wieder nicht fehlen. Die Cimborios von Valencia und Burgos, letzterer schon mit Renaissancebeimischung, sind mit Recht berühmt.

Mit den Fassaden ging es ähnlich wie mit den Türmen. Nur bei hinreichend starker Einwirkung des Auslandes kamen sie zu stande. An den Kathedralen von Burgos und Leon nähern sie sich am meisten dem, was man jenseits der Pyrenäen zu sehen gewohnt war. Die von Avila und Sigüenza sind nicht bloss schlicht, sondern auch gedankenarm. In Toledo und Sevilla kann man, was gewollt war, nicht mehr erraten. Zaragoza und Barcelona haben bloss Rohmauern; Tarragona, sehr schön durch die Lage am Ende einer breiten und hohen Treppe, gibt als Vorsatzstück der sonst ungegliederten Giebelwand ein Riesentportal und darüber eine Rose. Erst der platereske Stil des ausgehenden 15. Jahrhunderts — Beispiele: S. Pablo in Valladolid, Sta. Cruz in Segovia, Kathedrale von Salamanca, S. Juan de los Reyes in Toledo — brachte eine Fassadenbehandlung von spezifisch-spanischer Art: betäubend reich im plastischen Schmuck, aber fehlgegriffen im Massstab und gänzlich ohne höheres Liniengefühl; es ist der an einen falschen Ort geratenen Retablostil.