

## Alte Kunst

### Hubertus Alemán, „entallador“

#### Ein Bildhauer im Dienst Königin Isabellas der Katholischen zur Zeit der Maurenbekehrung in Granada

Hanns Hubach

Der an der Wende zum 16. Jh. in Granada tätige, aus Deutschland oder den Niederlanden stammende Bildhauer Meister Hubertus, genannt Alemán oder Alemany, ist für die Kunstgeschichte eine nur dem Vornamen nach bekannte Größe. Ein verwandtschaftliches Verhältnis Huberts zu einer der zahlreichen in Spanien tätigen und dort zum Teil auch über mehrere Generationen ansässigen Maler-, Bildhauer-, oder

Goldschmiedefamilien der Alemán oder Alemany erscheint möglich, ist aber nicht sicher nachzuweisen.<sup>1</sup> Auch ist verschiedentlich vorgeschlagen worden, Hubertus Alemán mit jenem „mastre Ruberto entallador“ zu identifizieren, der nach Plänen des Architekten Pedro Machuca 1539 ein Modell für den Palast Kaiser Karls V. angefertigt und später, von 1542 bis 1557, neben zahlreichen anderen Bildhauern sowohl an dessen Ausstattung als auch beim Ausbau der Kathedrale mitgewirkt hat.<sup>2</sup> Die in den Quellen fehlende Herkunftsbezeichnung Alemán als Namenszusatz, die große Lücke von fast 40 Jahren in der Überlieferung des Namens am Ort sowie die ausgesprochen italianisierende Formensprache der Palastausstattung sprechen aber gegen die Gleichsetzung der beiden Meister.

Die authentischen urkundlichen Nachrichten, die über das Schaffen Meister Huberts, über dessen Art und Umfang informieren, wurden lange Zeit nur zögernd wahrgenommen, weshalb darüber in der Regel kaum mehr ausgesagt wird, als dass er in den Jahren 1500 und 1501 von Königin Isabella der Katholischen (1451-1504) mit der Anfertigung mehrerer Marienstandbilder beauftragt worden sei.<sup>3</sup> Unsere Vorstellung vom Charakter seines Werkes beschränkt sich zudem auf die Hubertus lediglich zugeschriebene „Madonna mit Kind“ von der Puerta de la Justicia der Alhambra, eine durch Witterungseinflüsse beschädigte und schon früh mehrfach überarbeitete und restaurierte Figur,<sup>4</sup> die nur mit Einschränkung als Beleg für das künstlerische Vermögen ihres Schöpfers herangezogen werden kann (Abb. 1).

Vor diesem recht nüchternen Hintergrund verdient ein bisher unbeachtetes, von der National Gallery of Art in Washington, D.C., aus dem New Yorker Kunsthandel erworbenes Dokument verstärktes Interesse: ein in Granada am 27.4.1501 von Königin Isabella unter-

zeichneter und von Meister Hubertus quittierter Abrechnungsbeleg<sup>5</sup> über verschiedene Arbeiten im Gesamtwert von 33 000 maravedis; dies entsprach umgerechnet 88 Dukaten<sup>6</sup>. Dabei handelt es sich nicht um einen Werkvertrag im herkömmlichen Sinne, sondern um einen Zahlungsauftrag zugunsten des Bildhauers für bereits abgelieferte Werke. Darauf sind, einem heutigen Lieferschein vergleichbar, noch einmal detailliert die Anzahl und die Qualität der Waren, der Stückpreis sowie der jeweilige Empfänger festgehalten. Den Zahlungsauftrag erteilte die Königin ihrem Kämmerer Sancho de Paredes, der dafür einen Teil der ihm von Alonso Morales, dem Schatzmeister König Ferdinands (1452-1516), überwiesenen Summe von 575 000 maravedis verwenden sollte. Verfasst wurde das Schreiben von einem der königlichen Sekretäre, Gaspar de Grizio, der das Dokument im Namen der Königin mitunterzeichnet hat; er ist auch der Schreiber des von Meister Hubertus lediglich unterzeichneten Quittungsvermerks am Ende des Dokumentes (Abb. 2).<sup>7</sup> Im Einzelnen sind darin folgende Werke unter Angabe ihres jeweiligen Bestimmungsortes aufgeführt:

Für die privaten Gemächer Königin Isabellas waren eine Marienfigur und ein Kreuzifix bestimmt, beide über 1 m hoch.

Donna Juana della Torre, die ehemalige Amme des jung verstorbenen Erbprinzen Don Juan (1478-97),<sup>8</sup> erhielt den größten Posten. An sie wurde eine „Verkündigung Mariae“ überwiesen, ebenso eine mehrfigurige Gruppe der „Geburt Christi“, bestehend aus den Figuren von Maria und Josef, zwei nur halb so großen, also wohl knienden Schäfern und vier kleinen Engeln. Darüber hinaus erhielt sie noch ein vierteiliges Ensemble der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ und eine aus dem Heiland und Maria Magdalena bestehende „Auferstehung Christi“.

Das von Isabella und Ferdinand zum Gedenken an den Sieg über die Mauren in der Schlacht bei Zúbia im Sommer 1491 gegründete Kloster San Luis de la Zúbia<sup>9</sup> bekam drei Einzelposten: zum einen eine vergoldete Prozessionsfigur („anda“) und eine kleine vergoldete Monstranz, zum anderen ein aufgrund des geringen Preises von nur 2000 maravedis wohl vergleichsweise kleinformatiges Retabel der „Grablegung Christi“. Da wir keine originalen Stücke dieser Art von Meister Hubertus mehr kennen, sei hier zur Illustrierung



1 Hubertus Alemán (zugeschrieben), Madonna der Puerta de la Justicia

des präziösen Charakters eines solchen Hausaltärens mit geschnitzter szenischer Mittelgruppe und lediglich ornamental geschmückten Klappflügeln exemplarisch auf ein um 1480/90 in den südlichen Niederlanden entstandenes Exemplar mit der „Verkündigung Mariae“ verwiesen (Abb. 3).<sup>10</sup>

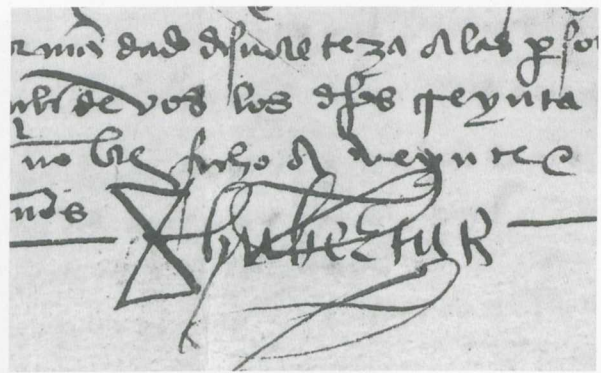
Dem ersten von den Katholischen Königen innerhalb Granadas gegründeten Frauenkloster Santiago de las Monjas, dem heutigen Convento de las Comendadoras de Santiago im Pfarrbezirk Santa Escolastica,<sup>11</sup> wurden ein hohes Kruzifix geschenkt, ein großes Altartabernakel, das mit zwei großen Engeln geschmückt war, sieben kleine, am Ostersonntag am Heiligen Grab aufzustellende Engel sowie eine Passionsfolge, möglicherweise Stationsreliefs, die ebenfalls zum Gebrauch während der Osterliturgie vorgesehen waren.

Diese vorläufige Werkliste kann durch einen vergleichbaren, am 10.12.1500 in Granada ausgestellten, durch das Pariser Auktionshaus Charavay versteigerten Rechnungsbeleg erweitert werden.<sup>12</sup> Dieser betraf die Auszahlung von 9950 maravedis durch die auch in diesem Falle von Sancho de Paredes vertretene königliche Kammer an „maestro Huberto Aleman entallador“, der als Gegenleistung mehrere Marienfiguren, einen hl. Sebastian, eine hl. Katharina und eine hl. Helena angefertigt hatte.<sup>13</sup>

Allein diese kurzen Aufzählungen lassen erkennen, dass die Tätigkeiten Meister Huberts im Dienste Isabellas von Seiten der Kunstwissenschaft bisher nur unzureichend erkannt und beschrieben worden sind. Aber schon 1902 hatte der Historiker Salvador Sanpere y Miquel aus den Beständen des Archivo General de Simancas vier Rechenkopien veröffentlicht, die unmittelbar Aufträge der Königin an diesen Bildhauer betreffen,<sup>14</sup> darunter auch die Zweitausfertigungen der schon vorgestellten Auszahlungsbelege. Originale und Kopien sind dabei trotz marginaler Abweichungen im Wortlaut inhaltlich identisch, allerdings fehlt in den Kopialbüchern naturgemäß der vom Bildhauer unterschriebene Quittungsvermerk. Die beiden anderen Rechnungen betreffen Lieferungen vom 15.1. und vom 22.3.1501, die das Schaffensspektrum Huberts noch einmal deutlich erweitern. Während er im Frühjahr acht große, jeweils über 1 m hohe Einzelfiguren bezahlt bekam – außer vier Marienstandbildern solche des hl. Petrus sowie beider Johannes –, den Evangelisten dabei in doppelter Ausführung –, umfasst

die Rechnung im Januar zumeist kleinformatiges liturgisches Gerät unterschiedlichster Art: In der Mehrzahl handelte es sich um Altarkreuze und Kruzifixe, aber auch eine nicht näher spezifizierte Prozessionsfigur sowie aus Holz geschnitzte und vergoldete Pyxen und Monstranzen sind darunter verzeichnet. Die Kenntnis eines weiteren wichtigen Dokumentes verdanken wir schließlich Rafael Domínguez Casas, der auf eine bereits am 25.8.1500 ausgefertigte königliche Zahlungsanweisung in Höhe von 17 500 maravedis zugunsten der Catalina Galera, der Ehefrau von Meister Hubertus Alemán, aufmerksam gemacht hat.<sup>15</sup> Allerdings waren damals weder Catalina noch ihr Mann persönlich in Granada anwesend, weshalb der Kämmerer das Geld an deren Bevollmächtigten Guillelmo de Grisem (Wilhelm v. Griesheim?) übergeben hat. Die Bezahlung erfolgte für die Lieferung mehrerer Kruzifixe, Engel- und Heiligenfiguren sowie für Muttergottesstatuen unterschiedlicher Größe. Das bedeutendste Einzelstück war eine ca. 213 cm hohe stehende Madonna, deren Krone und Mantel von zwei Engeln gehalten wurden. Ich verzichte an dieser Stelle auf eine detaillierte Aufzählung der einzelnen Objekte zugunsten eines im Anhang angefügten vollständigen Werkverzeichnisses, in das alle verfügbaren Angaben zu Größe und Material der einzelnen Stücke aufgenommen sind, zum Teil sehr konkrete Angaben, die es zukünftig vielleicht ermöglichen werden, das eine oder andere Werk Meister Huberts in Granada oder dessen näherer Umgebung zu identifizieren. Immerhin erlauben es die Quellen in ihrer Summe, eine weitaus umfassendere, vor allem jedoch differenziertere Vorstellung vom Schaffen des Bildhauers zurückzugewinnen als die in der Literatur vorherrschende, und ich werde im Folgenden versuchen, dieses Bild in Bezug auf das soziale Umfeld, vor allem jedoch in Hinblick auf die besondere historische Situation, die der Meister in Granada vorfand, weiter zu präzisieren.

Trotz seiner wiederholten Tätigkeit für Isabella war Meister Hubertus nicht fest bei Hofe angestellt; es wäre daher falsch, wollte man von ihm als einem Hofkünstler im engeren Sinne sprechen. Es erscheint aber durchaus möglich, dass der Bildhauer in Melchior Alemán, der seit 1492 von Isabella als Hofmaler beschäftigt wurde,<sup>16</sup> einen – vielleicht sogar blutsverwandten, in jedem Falle aber wohl einflussreichen – Fürsprecher im engeren Umkreis der Königin zur



Unterstützung hatte, wenn es darum ging, Aufträge nach außerhalb zu vergeben. Über eine konkrete Zusammenarbeit der beiden Meister ist aus den Archiven aber ebensowenig etwas bekannt geworden wie über ihre familiären Verhältnisse. Es fällt jedoch auf, dass beide Alemán Granada noch vor Ablauf des Jahres 1501 entweder wieder verlassen haben oder aber dort verstorben sind; jedenfalls werden ihre Namen ab diesem Zeitpunkt in den Quellen nicht mehr erwähnt.

Andererseits schließt die bloße Menge von mehr als 70, einschließlich ihrer Vergoldung und Fassung in gerade einmal neun Monaten fertiggestellter Einzelstücke aus, dass der Bildhauer alleine gearbeitet hat. Er muss entweder als Verleger tätig gewesen sein, das heißt als Generalunternehmer, der die von der Königin erteilten Aufträge gesammelt übernommen, deren Ausführung aber an andere Handwerker weitervermittelt hat, oder er stand einer großen und leistungsfähigen Werkstatt vor, die stark arbeitsteilig organisiert war und in der außer den Schnitzern je nach Bedarf Spezialisten wie Fassmaler und Vergolder, Schreiner, vielleicht sogar Goldschmiede beschäftigt waren.<sup>17</sup> Für die Existenz eines solchen, nach damaligen Maßstäben, „Großbetriebes“ könnte, außer der daraus hervorgegangenen hohen Stückzahl unterschiedlichster Schnitzwerke, vor allem die Tatsache sprechen, dass die gelieferten Arbeiten in der Regel pauschal „nach laufenden Metern“<sup>18</sup> abgerechnet wurden. Dabei schwankte der Preis je nach Arbeitsaufwand und verwendetem Material zwischen 300 und 500 maravedis pro Fuß. Außerdem wurde einmal, im Falle der Passionsdarstellungen für das Kloster Santiago de las Monjas, der Wert der Skulpturen von namentlich nicht genannten Kollegen Meister Huberts taxiert, die ihm dafür eine Entlohnung von 1 100 maravedis

2 Eigenhändige Unterschrift von Hubertus Alemán

zusprachen. Aus der Quelle ist nicht ersichtlich, ob diese Regelung von Beginn an Teil des Werkvertrages war oder ob es zwischen dem Meister und der Königin beziehungsweise deren Finanzverwaltung zu einem Streit über den geforderten Preis gekommen ist, der dann traditionsgemäß durch einen Schiedsspruch geschlichtet wurde, dem sich beide Parteien im voraus zu unterwerfen hatten.<sup>19</sup>

Hubertus Alemán gibt seinen Beruf mit „entallador“ an. Das heißt, er bezeichnet sich selbst als Ornament- oder Maßwerkschnitzer, und auch die zeitgenössischen Quellen verwenden zu seiner Charakterisierung fast ausschließlich diesen Begriff, in klarer Abgrenzung zu „imaginario“ oder „escultor“, was beides Bildhauer im strengen Sinne bedeutet.<sup>20</sup> Diese Unterscheidung ist vor allem deshalb ernst zu nehmen, weil sie erklärt, weshalb aus Holz gefertigte Tabernakel, kleine Retabel, Pyxen und Monstranzen in so großer Zahl aus der Werkstatt hervorgehen konnten, Arbeiten, die der Kunstschreinerei nahe stehen und damit dem konventionellen Tätigkeitsprofil eines Ornamentschnitzers sehr gut entsprechen. Damit ist zwar nicht zwingend auszuschließen, dass Hubertus fähig war, auch großformatige Figuren eigenhändig zu schnitzen, doch wird man dies nicht mehr länger ohne Einschränkung voraussetzen dürfen. Eine Entscheidung ist zur Zeit weder zugunsten der einen noch der anderen Option möglich.

Da es einen an Profit orientierten Handwerksmeister gewöhnlich nicht in Krisengebiete zieht, musste bei der Bearbeitung der Quellen auffallen, dass die Tätigkeit Huberts zeitlich exakt mit dem Höhepunkt und der gewaltsamen Niederschlagung der ersten Maurenaufstände in Granada nach Abschluss der Reconquista zusammenfiel, in denen sich die Muslime einem erzwungenen Übertritt zum katholischen Glauben widersetzen.<sup>21</sup> Dazu hatten sie guten Grund, denn die Zwangsbaptisierung stand in Widerspruch zu den 1492 ausgehandelten Kapitulationsverträgen, in denen den muslimischen Einwohnern Granadas die Wahrung ihrer kulturellen Identität – Sprache, Rechtsprechung, Tracht –, vor allem aber vollständige Religionsfreiheit zugesichert worden war. In den ersten Jahren der Machtkonsolidierung wurden diese Privilegien von Seiten der Katholischen Könige weitgehend beachtet, und auch der vom Beichtvater der Königin zum ersten Erzbischof Granadas avancierte

Kardinal Hernando de Talavera (1492-1507)<sup>22</sup> scheint eine ausgesprochen tolerante Haltung gegenüber den Muslimen eingenommen zu haben, was ihm deren Respekt und Vertrauen einbrachte. Deshalb haben Ferdinand und Isabella auch nicht ihn, sondern den Erzbischof von Toledo, Kardinal Francisco Jiménez de Cisneros (1495-1517),<sup>23</sup> mit der Bekehrung der Mauren betraut, einen militanten Vertreter der Inquisition, dessen harte Hand sich aus Sicht des Königspaares bereits zuvor bei der Reformierung des spanischen Klerus sowie der Universitäten bewährt hatte. Cisneros traf im November 1499 in Granada ein, wo er die ihm gestellte Aufgabe mit so großer Härte und Brutalität anging, dass es schon nach kurzer Zeit, am 18.12. des gleichen Jahres, zu den genannten Aufständen kam, die jedoch sehr schnell von königlichen Truppen unter dem Befehl des Grafen Tendilla unterdrückt worden sind. Wer sich danach weiterhin einem Übertritt zum Christentum entziehen wollte, konnte dies nur durch die Emigration. Dagegen wurden die in der Stadt gebliebenen Muslime in solchen Massen getauft, dass Cisneros schon am 16.1.1500 glaubhaft die Zahl von 50 000 „Konvertiten“ vermelden konnte, die sich auf annähernd 8 000 Haushalte verteilten.<sup>24</sup> Die Gültigkeit der zum Teil erst unter Anwendung der Folter erzwungenen Zwangstaufer wurde wegen der fehlenden Katechismus-schulung der Täuflinge aber schon damals stark angezweifelt, selbst innerhalb der dafür verantwortlichen kirchlichen Administration.<sup>25</sup> Während nach den strengen Unterdrückungsmaßnahmen die Stadt Granada im Wesentlichen befriedet war, kam es in der Region jedoch weiterhin zu Rebellionen und Aufständen, deren Niederwerfung durch königliche Truppen ein weiteres Jahr in Anspruch nehmen sollte.

Bei näherer Betrachtung betreffen die mit aller Macht forcierten Christianisierungsbestrebungen zumindest mittelbar auch das Schaffen Meister Huberts. Denn offenbar wurde dabei dem Einsatz von Bildwerken aufseiten der Kirche eine tragende Rolle zuerkannt. Wir erfahren dies aus einem von Kardinal Talavera um die Jahreswende 1500/01 an die Bewohner des maurischen Stadtviertels Albaicín gerichteten Memorandums.<sup>26</sup> Die darin vorgetragenen Ausführungen zum korrekten Umgang von Laien mit privaten Andachtsbildern<sup>27</sup> verdienen über den kon-

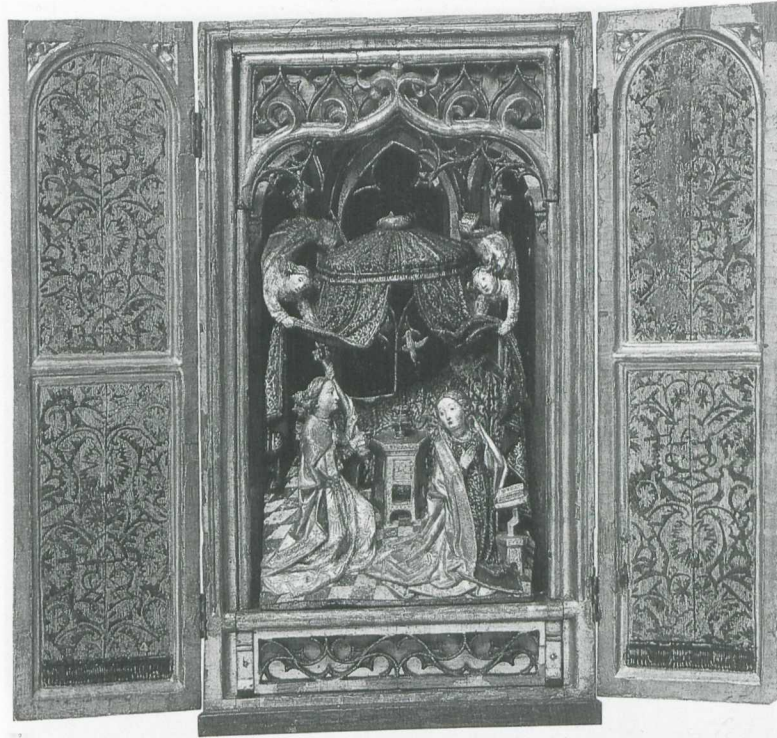
kreten Anlass hinaus allgemeines Interesse, denn darüber sind bisher kaum authentische Belege bekannt geworden, insbesondere keine solchen, die explizit die adäquate Aufstellung religiöser Bildwerke im familiären häuslichen Bereich betreffen.<sup>28</sup> Dies gilt umso mehr, als die Forderungen des Bischofs mit hoher Wahrscheinlichkeit Gedanken aus Antonio García de Villalpandos verschollenem Traktat „Instrucción de la vida cristiana para los moriscos recientemente convertidos“<sup>29</sup> widerspiegeln.

Mit großer Freude, so stellt der Erzbischof gleich zu Beginn seines Schreibens fest, habe er die Bitte vernommen, den Neugetauften all das mitzuteilen, was einen guten Christen auszeichne und wie man sich als solcher richtig zu verhalten habe. Dies war aus Sicht der ohne vorherige Unterrichtung im christlichen Glauben getauften Mauren, denen drastische Strafen bis hin zur Ausweisung drohten, wenn sie sich in der Öffentlichkeit falsch verhielten, sicherlich eine gute und berechtigte Frage. Als erstes, so wird ihnen geantwortet, seien alle maurisch-islamischen Sitten und Gebräuche aufzugeben, ebenso die arabische Sprache, selbst im privaten Bereich. Familienoberhäupter müssten mit ihren kompletten Familien in die Kirche eintreten, auf Dauer darin verbleiben, regelmäßig die Messe besuchen und die Heiligen Sakramente empfangen; außerdem werden die Anlage geweihter Friedhöfe und die Gründung von Spitälern und Armenhäusern empfohlen und noch so mancher gute Rat mehr erteilt. Schließlich, und dies sind die in Bezug auf das Schaffen Meister Huberts entscheidenden Passagen, kommt Talavera auf den richtigen Gebrauch religiöser Bildwerke zu sprechen: Wohl im Hinblick auf die Bilderlosigkeit des islamischen Ritus stellt er dazu grundsätzlich fest, dass christlichen Bildwerken stets der ihnen gebührende Respekt entgegengebracht werden müsse, wobei er die besondere Bedeutung der „adoratio crucis“, der Verehrung des Heiligen Kreuzes, eigens betont.<sup>30</sup> Danach fordert er die Konvertiten dazu auf, als „Dienst an Gott unserem Herren und zum Wohl unseres Heiligen Katholischen Glaubens“, an „ehrsamen und sauberen Plätzen“ ihrer Wohnungen private Andachtsbilder aufzustellen und diese je nach gebotenem Anlass mit geweihten Kerzen oder Palmwedeln feierlich zu inszenieren. Für diesen Zweck besonders geeignet seien Bildwerke „unseres Herren oder des Heiligen Kreuzes oder

der Jungfrau Maria unserer Herrin oder anderer männlicher oder weiblicher Heiligen“.<sup>31</sup> Das Konzept, wonach der respektvolle private Umgang der Muslime mit christlichen Bildern eine erfolgreiche Bekehrung begünstige, war dabei nicht neu. Unter den mittelalterlichen Marienlegenden findet sich die Geschichte von einem Sarazenen,<sup>32</sup> der ein kleines, sehr kunstvoll gemaltes Bild der Muttergottes besaß, das er nicht nur immer peinlich sauber und sicher verwahrt gehalten, sondern vor dem er täglich gekniet und gebetet habe. Zum Dank für diesen sorgsam und ehrfürchtigen Umgang mit ihrem Bild habe die Madonna schließlich dessen große Zweifel an der Menschwerdung Christi dadurch zerstreut, dass sie Öltropfen aus den Brüsten des Madonnenbildes fließen ließ. Von diesem Wunder tief beeindruckt, überwand der Sarazene seine Skepsis, bekehrte sich endgültig zum Christentum und ließ schließlich sich und seine ganze Familie taufen (Abb. 4, 5).<sup>33</sup>

In sicher richtiger Einschätzung der Stimmungslage unter den Muslimen Granadas forderte Kardinal Talavera zum Schluss seines Schreibens die Oberen des Albaicín dazu auf, in einem gemeinsamen Brief den König und die Königin zu ersuchen, weltliche Strafen für die Missachtung der christlichen Institutionen und Vorschriften festzusetzen. Als Grund wurde angegeben, dass gerade diejenigen Übeltäter, die nur zum Schein, nicht aber aus innerer Überzeugung konvertiert seien, eine bischöfliche Androhung der Exkommunizierung nicht fürchteten und sich deshalb auch nur wenig darum scherten. Eine solche Petition scheint auch zustande gekommen zu sein, denn am 3.9.1501 erging ein königlicher Erlass, wonach entsprechende Verstöße jeweils mit zehn Tagen Gefängnis und einer Geldstrafe in Höhe von 200 maravedis zu ahnden seien; der Erlass wurde öffentlich verlesen, das eingezogene Geld je zur Hälfte dem Richter und der Baukasse der betroffenen Kirche zugewiesen.<sup>34</sup>

Aufgrund des bischöflich propagierten Gebrauchs privater Andachtsbilder durch die erfolgreich „missionierten“ Mauren kann für Granada in den Jahren 1500 und 1501 – auch unabhängig von den königlichen Aufträgen – mit einem ungewöhnlich hohen Bedarf an Bildwerken ausgegangen werden, denn die ca. 8000 ehemals muslimischen Haushalte werden die Nachfrage kurzfristig merklich in die Höhe getrieben haben.



3 Hausaltärchen mit der Verkündigung Mariae

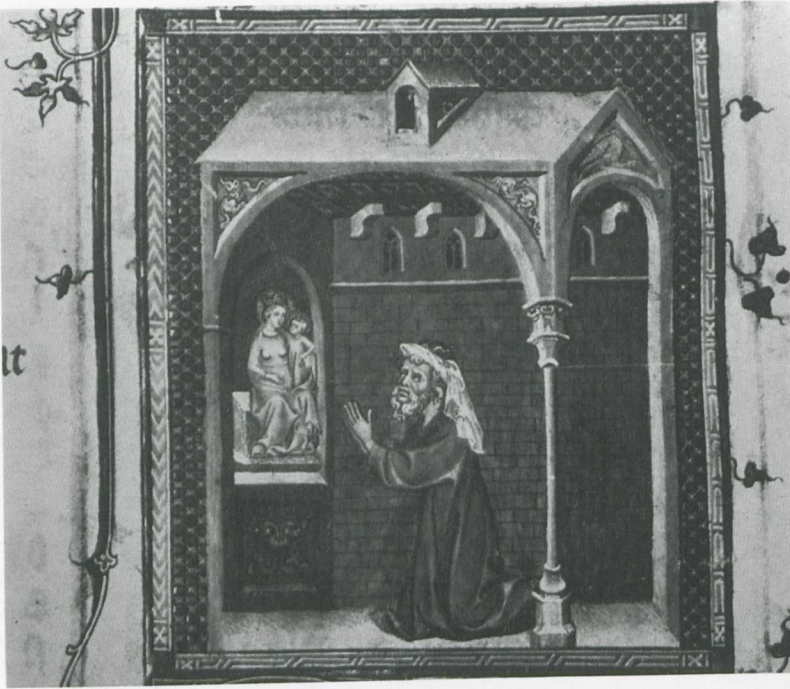
Insbesondere kleinformatige Stücke für den Hausgebrauch dürften im Anschluss an das Memorandum Talaveras im Albaicín Konjunktur gehabt haben, wenn aus keinem anderen Grund, so doch allein schon deshalb, um durch die augenfällige Wahrung der neuen religiösen Formen den staatlichen Repressionen zu entgehen. Aufgrund der in seiner Werkstatt arbeitsteilig organisierten Massenfertigung<sup>35</sup> christlicher Bildwerke war Meister Hubertus Alemán sicherlich wie kein anderer Bildhauer vor Ort in der Lage, diesen erweiterten Kundenkreis kurzfristig mit preisgünstigen Kunstwerken zu beliefern.

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. Ulrich Thieme und Felix Becker (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 1, Leipzig 1908, S. 249-250; Otto Kletzl, Titel und Namen von Baumeistern deutscher Gotik (Schriften der deutschen Akademie München, Bd. 26), München 1935, S. 94-96; Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 2, München/Leipzig 1992, S. 240-242, 244-245. — Der Bildhauer wird in der Literatur bevorzugt als „Roberto“ oder „Ruperto“ geführt. Ich übernehme hier den Vornamen in der Form, wie der Meister selbst gezeichnet hat.
- 2 Vgl. Antonio Gallego y Burin, Granada.

Guía artística e histórica de la ciudad, Granada 1982, S. 66, 127-132, 142, 255-256, 325 Anm. 17. Zum Palast Karls V. bzw. zum Ausbau der Kathedrale vgl. Earl E. Rosenthal, The Palace of Charles V in Granada, Princeton NJ 1985, S. 268 Nr. 21; Earl E. Rosenthal, The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance, Princeton NJ 1961.

- 3 Vgl. Thieme/Becker (wie Anm. 1), S. 249; Allgemeines Künstlerlexikon (wie Anm. 1), S. 245, jeweils unter Berufung auf einen stark verkürzten Quellenauszug bei José Martí y Monsó, Estudios histórico-artísticos, Valladolid 1898-1901, S. 303. Vgl. auch Francisco de P. Valladar, La escultura granadina (2 Teile), in: La Alhambra 5 (1902), S. 822-826, 849-851; Gloria Fernández Bayton, Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica, in: Archivo Español de Arte 157 (1967), S. 88-90. — Zu der umfangreichen Tätigkeit deutscher und flämischer Künstler und Kunsthandwerker im Auftrag Isabellas vgl. Jan V.L. Brans, Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco, Madrid 1952; José María de Azcárate, Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la Corte de Isabel la Católica, in: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología 37 (1971), S. 201-223; Fernando Checa, Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600, Madrid 1983, S. 17-63; J.M. de Azcárate



te, *Arte gótico en España*, Madrid 1990, S. 109-137, 233-261, 355-397; Joaquín Yarza Luaces, *Isabel la Católica promotora de las artes*, in: *Reales Sitios* 28 (1991), S. 57-64; Jonathan Brown, *Spain in the Age of Exploration. Crossroads of Artistic Cultures*, in: *Circa 1492. Art in the Age of Exploration* (hrsg. v. Jay A. Levenson), New Haven/London 1991, S. 41-49; Reyes y Mecenas. *Los Reyes Católicos — Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (Ausstellungskatalog Toledo 1992, hrsg. v. F. Checa und Rosario Díez del Corral), Toledo 1992; J. Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje Artístico de una monarquía*, Madrid 1993; Rafael Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques*, Madrid 1993; Wim Blockmans, *Culture and Economy. The Cultural Market in the Burgundian Netherlands*, in: *Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands* (hrsg. v. John W. Steyaert), Gent 1994, S. 36-49.

4 Die Figur wurde 1941 durch eine Kopie ersetzt; das Original bewahrt das Museo Provincial de Bellas Artes Granada. Vgl. Gallego y Burin, Granada (wie Anm. 2), S. 66, 127-132, 142, 255-256, 325 Anm. 17; A. Gallego y Burin, *Una obra del Maestro Ruberto Alemán. La Virgen de la Puerta de la Justicia en la Alhambra de Granada*, in: *Cuadernos de Arte de Granada* 7-9 (1942-44), S. 109-110; *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes Granada – Palacio de Carlos V* (hrsg. v. Emilio Orozco Díaz), Madrid

1966, S. 30-31. — Zuletzt wurde die Figur als Werken des nieder- bzw. mittelhochdeutsch-pfälzischen Stilkreises verwandtes Stück vorgestellt; vgl. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta* (wie Anm. 3), S. 110.

5 Washington, D.C., National Gallery of Art Library, MS 11. — Diese Studie entstand im Wesentlichen während meiner Zeit als Freise Senior Research Fellow am Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA) der National Gallery of Art in Washington, D.C. Sehr zu danken habe ich dem Leiter der dortigen Bibliothek, Neal Turtell, der mich auf das Dokument aufmerksam gemacht hat, ebenso Teodoro Hampe Martínez für Übersetzungshilfen sowie für die Durchsicht und Korrektur der Transkription.

6 375 maravedis ergaben 1 excellentis (Dukaten); zum Umrechnungsverhältnis der Währungseinheiten vgl. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Bd. 36, Bilbao/Madrid/Barcelona (o.J.), S. 102.

7 Als königlicher Sekretär erscheint De Grizio auch in einer Urkunde vom 2.12.1500; vgl. Miguel Angel Ladero Quesada, *Granada después de la conquista. Repobladores y mudéjares*, Granada 1988, S. 464.

8 Vgl. M.A. Ladero Quesada, *Los Reyes Católicos. La Corona y la Unidad de España*, Valencia 1989, S. 107.

9 Das vor den Toren Granadas gelegene Kloster wurde 1843 abgebrochen; vgl. *Enciclopedia Universal* (wie Anm. 6), Bd. 70 (1930), S. 1467; M.A. Ladero

Quesada, *Castilla y la conquista del Reino de Granada*, Granada 1988, S. 66-68.

10 Antwerpen, Museum Meyer van den Bergh, Inv.-Nr. 2227: Eichen- und Nußbaumholz, polychrom gefasst; 41,5 : 23,5 : 9,5 cm. Vgl. Henk van Os, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages 1300-1500*, Amsterdam/London 1994, S. 175.

11 Vgl. Salvador Sanpere y Miquel, *Maestro Ruberto Aleman Entallador*, in: *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispano-americanas* 7 (1902), S. 161-169; Gallego y Burin, Granada (wie Anm. 2), S. 169-170.

12 Vgl. *Lettre Autographes et Documents Historiques*, in: *Bulletin d'autographes à Prix Marqués* Nr. 720 (März 1966), Kat.-Nr. 30.811. Der Verbleib des Dokuments konnte nicht ermittelt werden.

13 Vgl. Fernández Bayton, Roberto Alemán (wie Anm. 3), S. 89.

14 Bei den Rechenkopien handelt es sich um chronologisch geordnete Einträge in Kopialbüchern, die der Kämmerer Sancho de Paredes angelegt hatte; sie datieren vom 10.12.1500 sowie vom 15.1., vom 22.3. und dem 27.4.1501; vgl. Sanpere y Miquel, *Maestro Ruberto* (wie Anm. 11), S. 161-169. Zu den notwendigen Korrekturen in der Datierung der Dokumente vgl. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta* (wie Anm. 3), S. 186-187 Anm. 546-549.

15 Vgl. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta* (wie Anm. 3), S. 110.

16 Zu Melchior vgl. Brans, *Isabel la Católica* (wie Anm. 3), S. 85; Azcárate, *Arte gótico* (wie Anm. 3), S. 394. – Die von Trizna vorgeschlagene Identifizierung Melchior's mit dem Hofmaler Michael Sittow ist von der Forschung inzwischen wiederholt zurückgewiesen worden; vgl. Jazeps Trizna, *Michel Sittow, peintre revalais de l'école brugeoise, 1468-1525/26* (*Les Primitifs Flamands*, Bd. 3), Brüssel 1976; gegen diese Identität wenden sich z.B. Yarza Luaces, *Isabel promotora* (wie Anm. 3), S. 60; Yarza Luaces, *Paisaje artístico* (wie Anm. 3), S. 91; Checa/Díez del Corral, *Reyes y Mecenas* (wie Anm. 3), S. 571.

17 Zur Organisation spätgotischer Künstlerwerkstätten allgemein vgl. Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1981; Max Hasse, *Maler, Bildschnitzer und Vergolder in den Zünften des späten Mittelalters*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 21 (1976), S. 31-42. Zu den spezifischen Bedingungen in Spanien vgl. außerdem

Ronda Kasl, *Painters, Polychromy and the Perfection of Images*, in: *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections* (hrsg. v. Suzanne L. Stratton), New York 1993, S. 33-53.



18 Strenggenommen wurde nach „laufenden Füßen“ abgerechnet, doch ich fürchte, eine solche Formulierung wäre im Fließtext eher als sprachlicher Stolperstein denn als Anlass zu stillem Vergnügen erschienen.

19 Zu dieser Praxis vgl. Huth, *Künstler und Werkstatt* (wie Anm. 17), S. 26-30.

20 Nur einmal, in der von Marti y Monsó, *Estudios* (wie Anm. 3), S. 303, mitgeteilten Anrede „maestro Ruberte Aleman Escultor“ wird Hubert ausdrücklich als Bildhauer bezeichnet. Zur Unterscheidung der Berufsbezeichnungen vgl. Kasl, *Painters* (wie Anm. 17), S. 33-34.

21 Zu den historischen Hintergründen vgl. Luis Suárez Fernández, *Los Reyes Católicos. El Tiempo de la Guerra de Granada*, Madrid 1989; Leonard Patrick Harvey, *Islamic Spain 1250-1500*, Chicago 1990, S. 307-337. Zu den Gründen und zum Verlauf der Maurenaufstände vgl. außerdem A. Gallego y Burin und Alfonso Gámir Sandoval, *Los moriscos del reino de Granada según el Sínodo de Guadix (1554)*, Granada 1968; Ladero Quesada, *Granada* (wie Anm. 5), S. 291-306; Ladero Quesada, *Reyes Católicos* (wie Anm. 8), S. 262-269; Luis Suárez Fernández, *Los Reyes Católicos. La Expansión de la Fe*, Madrid 1990, S. 165-196; Darío Cabanelas Rodríguez, *Los moriscos. Vida religiosa y evangelización*, in: M.A. Ladero Quesada (Hrsg.), *La incorporación de Granada a la Corona de Castilla. Actas del Symposium conmemorativo del quinto centenario* (Granada, 2 al 5 de diciembre de 1991), Granada 1993, S. 497-511.

22 Vgl. *Enciclopedia universal* (wie Anm. 6), Bd. 59 (1928), S. 20-22.

23 Vgl. *Enciclopedia universal* (wie Anm. 6), Bd. 28 (1926), S. 2784-2787; Suárez Fernández, *La Expansión* (wie Anm. 21), S. 165-196.

24 Zu den Zahlen vgl. Suárez Fernández, *La Expansión* (wie Anm. 21), S. 186.

25 Vgl. Cabanelas Rodríguez, *Los moriscos* (wie Anm. 21), S. 504-505.

26 Vgl. *Archivo de Simancas, Diversos de Castilla*, leg. 8, fol. 114. – Der Brief ist vollständig abgedruckt bei Gallego y Burin/Gámir Sandoval, *Los moriscos* (wie Anm. 21), S. 161-163, Nr. IV; und bei Ladero Quesada, *Granada* (wie Anm. 7), S. 464-466, Nr. 127.

27 Aus der Fülle der Literatur über Form und Gebrauch privater Andachtsbilder vgl. stellvertretend Erwin Panofsky, *Imago pietatis*, in: *Festschrift für Max J. Friedländer*, Leipzig 1926, S. 261-308; Sixten Ringbom, *Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety*, in: *Gazette des Beaux Arts*, Folge 6, Bd. 73 (1969), S. 159-170; Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; van Os, *Art of Devotion* (wie Anm. 10); Karl Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996.

28 Belege zur Aufstellungspraxis privater Andachtsbilder bringen Lorne Campbell, *The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century*, in: *Burlington Magazine* 118 (1976), S. 188-198; Ronald G. Kecks, *Das häus-*

liche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts, Berlin 1988; Frank Matthias Kammel, *Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter*, in: *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter* (hrsg. v. G. Ulrich Großmann), Nürnberg 2000, S. 10-33; Johannes Trippis, *Bilder und private Devotion*, in: *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?* (hrsg. v. Cécile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth), Zürich 2000, S. 38-45; Karl Schade, *Ad excitandum devotionis affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei*, Weimar 2001. — Zahlreicher erhalten sind dagegen bildliche Darstellungen privater Andachtsbilder in Innenräumen, die ebenfalls Rückschlüsse auf deren Gebrauch zulassen; vgl. Anja S. Steinmetz, *Das Altarretabel in der altniederländischen Malerei. Untersuchungen zur Darstellung eines sakralen*

## Verzeichnis der Werke Meister Huberts nach den Quellen

<b>1500</b>		<b>Heilige</b>
<b>Christus</b>		1 x hl. Balthasar aus der Anbetung der Hl. Drei Könige 2 Fuß (ca. 61 cm)
2 x Kreuz mit Kruzifixus	4 Fuß (ca. 122 cm)	2 x Johannes der Evangelist (Holz) 4 ½ Fuß (ca. 137 cm)
1 x Kreuz mit Kruzifixus	3 ½ Fuß (ca. 106 cm)	1 x Johannes der Täufer (Holz) 4 ½ Fuß (ca. 137 cm)
<b>Engel</b>		1 x Joseph aus der Geburt Christi 2 Fuß (ca. 61 cm)
2 x Engel	3 ½ Fuß (ca. 106 cm)	1 x hl. Kaspar aus der Anbetung der Hl. Drei Könige 2 Fuß (ca. 61 cm)
<b>Heilige</b>		1 x Maria Magdalena aus der Auferstehung Christi 2 Fuß (ca. 61 cm)
1 x hl. Helena	2 ½ Fuß (ca. 71 cm)	1 x hl. Melchior aus der Anbetung der Hl. Drei Könige 2 Fuß (ca. 61 cm)
1 x hl. Johannes	3 ½ Fuß (106 cm)	1 x Sankt Peter (Holz) 5 Fuß (ca. 152 cm)
1 x hl. Katharina	2 Fuß (ca. 61 cm)	<b>Maria</b>
1 x hl. Sebastian	2 ½ Fuß (ca. 76 cm)	1 x Muttergottesstatue 4 Fuß (ca. 122 cm)
<b>Maria</b>		1 x Verkündigungs-Maria 2 Fuß (ca. 61 cm)
1 x Muttergottesstatue mit zwei Engeln, die Krone und Mantel tragen	7 Fuß (ca. 213 cm)	1 x Maria aus der Anbetung der Hl. Drei Könige 2 Fuß (ca. 61 cm)
1 x Muttergottesstatue	3 ½ Fuß (ca. 106 cm)	1 x Maria aus der Geburt Christi 2 Fuß (ca. 61 cm)
1 x Muttergottesstatue	3 Fuß (ca. 91 cm)	<b>Liturgisches Gerät</b>
1 x Muttergottesstatue	2 ½ Fuß (ca. 76 cm)	1 x Prozessionsfigur (vergoldet)
2 x Muttergottesstatue	2 ½ Fuß (ca. 71 cm)	1 x Retabel mit der Grablegung Christi
4 x Muttergottesstatue	1 ½ Fuß (ca. 46 cm)	1 x Altartabernakel mit zwei Engeln (Holz, vergoldet)
		„groß“ (Engel > 30 cm)
<b>1501</b>		2 x Altartabernakel (Holz, vergoldet) „groß“
<b>Christus</b>		1 x Monstranz (Holz, vergoldet) „klein“
2 x Kreuz mit Kruzifixus	4 Fuß (ca. 122 cm)	1 x Astkreuz (Holz, grün gefasst mit Teilvergoldung und versilbertem Fuß) „groß“
3 x Astkreuz mit einem Kruzifixus und einer Madonnenfigur (Holz, grün gefasst, mit vergoldetem Fuß)		1 x Astkreuz (Holz, vollständig vergoldet) „klein“
1 x Astkreuz mit Kruzifixus (Holz, das Kreuz weiß gefasst, der Corpus und der Kreuzfuß vergoldet)		1 x Kreuz (Holz, geglättet, z.T. vergoldet, z.T. gelb gefasst; Kreuzfuß trägt ein Muster aus <i>fleurs de lis</i> ) „klein“
1 x Astkreuz mit Kruzifixus (Holz, der Corpus vergoldet und der Fuß versilbert)		1 x Kreuz (Holz, geglättet, z.T. vergoldet, z.T. gelb gefasst)
1 x Auferstehungschristus	2 Fuß (ca. 61 cm)	1 x Kreuz (Holz, weiß und grün gefasst, mit Teilvergoldung)
1 x mehrteilige Passionsfolge		1 x Kreuz (Holz, grün gefasst mit vergoldetem Fuß) <sup>39</sup>
2 x Schäfer aus der Geburt Christi	1 Fuß (ca. 30 cm)	3 x Astkreuz (Holz, grün gefasst) „klein“
<b>Engel</b>		2 x Kreuz (Holz, geglättet, grün gefasst)
1 x Verkündigungengel	2 Fuß (ca. 61 cm)	1 x Pyxis mit Christus an der Geißelsäule (Holz, vergoldet)
7 x Engel zum Heiligen Grab	1 Fuß (ca. 30 cm)	1 x Pyxis (Holz, vergoldet)
2 x Engel aus der Geburt Christi	1 Fuß (ca. 30 cm)	

Requisits vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert, Weimar 1995.

29 Von diesem am 25.2.1500 durch Peter Hagenbach in Toledo ausgeführten Druck ist anscheinend kein Exemplar erhalten geblieben; vgl. Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Bd. 6, Barcelona <sup>2</sup>1953, S. 121, Nr. 100040.

30 „[...] adorar la santa cruz y fazer a las

imágenes la reverencia que les es devida. ...“; zit. n. Ladero Quesada, Granada (wie Anm. 7), S. 464.

31 „[...] Que tengays en vuestras casas en lugares onestos y linpios algunas ymagines de Nuestro Señor o de la santa cruz o de Nuestra Señora la virgen Maria o de algund santo o santa, y que çerca de aquella ymagen tengays colgada la candelá bendita que vos bendizen el día

de Nuestra Señora que se dize Santa Maria Candelaria [= Purificationis Mariae bzw. Mariae Lichtmess, 2.2.] y de la otra parte el ramo bendito que vos bendicen el día de Ramos [= Palmsonntag]. Todo esto susodicho perteneçe al servicio de Dios Nuestro Señor y a la buena guarda de nuestra santa fee catholica. [...]“; zit. n. Ladero Quesada, Granada (wie Anm. 7), S. 465.

32 Vgl. Adolf Mussafia, *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden* (Teil I), in: *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Classe*, Bd. 113, 1886.

33 „Fuit [...] Sarracenus, qui imaginem beate virginis in quadam parva tabula decentissime pictam habebat, ymaginem vero illam, licet ipse infidelis erat, supra modum diligebat et venerabatur in tantum ut circa eam nullam immundiciam pulveris seu alterius cuiuslibet rei permitteret, sed eam sollicito et sepius honestissime detergeret et eam flexis genibus et iunctis manibus singulis diebus adoraret. [...] O benignissima virgo, que tantum miraculum fieri voluisti, ut ille qui tue ymagini reverentiam ac honorem exhibuerat ad fidem converteretur, per hoc evidenter ostendens honorem tuis ymaginibus exhibitum tibi placere plurimum, quanta increpacione digni sunt qui tuas ymagines non custodiunt munde et honeste!“; zit. n. Adolf Mussafia, *Über die von Gauthier de Coigny benützten Quellen*, in: *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Classe*, Bd. 44 (1896; Abhandlung 1), S. 37 Nr. 1,23. Vgl. Sixten Ringbom, *Icon to narrative. The rise of the dramatic close up in fifteenth-century devotional painting*, Doornspijk <sup>2</sup>1984, S. 13-15.

34 Vgl. Ladero Quesada, Granada (wie Anm. 7), S. 466; 477-478, Nr. 143.

35 Das Phänomen weitgehend seriell produzierter Skulpturen im Spätmittelalter ist inzwischen an verschiedenen Orten beobachtet worden; vgl. z.B. Ulrich Schäfer, *Kunst im Zeichen der Hochkonjunktur. Spätgotische Holzfiguren vom Niederrhein um 1500*, Münster/New York 1991; *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500* (hrsg. v. Württembergischen Landesmuseum Stuttgart), Stuttgart 1993; Lynn F. Jacobs, *Early Netherlandish carved Altarpieces 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge/New York/Melbourne 1998.

36 Das Dokument trägt auf fol. 1 den

„La Reyna.

Sancho de Paredes, mi camarero, yo vos mando que de qualesquier maravedis que vos, / por mi mandado, aveys recibido en qualquier manera, deys e pagueys lue-go a mastre Huberto entallador, treynta e tres mill maravedis, los quales el ovo de / aver por razon de ciertas ymagenes e andas e otras cosas que el hizo e / las dio por mi mandado a las yglesias y monesterios que de yuso seran con-/tenidas en esta guisa.

Primera la Salutacion de Nuestra Señora con el Angel / que el hizo e lo dio a Doña Juana de la Torre, ama / del Principe Don Juan, mi muy caro e amado / hijo que Santa Gloria haya: que es cada pieça de dos pies, / que son quatro pies, contando por cada pie quatrocient-/tos maravedis, son mill e seyscientos maravedis.

Mas dio a la dicha ama la Ystoria del Nascimiento / de Nuestro Señor a Nuestra Señora e Josep, que tiene cada / pieça dos pies, que son quatro pies al dicho precio, son / otros mill e seyscientos maravedis.

Mas hizo con la dicha Ystoria dos Pastores e / quatro Angeles, cada pieça de vn pie, contando / por cada uno trezientos maravedis, son mill e ochoci-/entos maravedis.

Mas que dio a la dicha ama el Ofrecimiento de los Reyes / que tiene a Nuestra Señora et los tres Reyes, cada pieça / de dos pies, que son ocho pies, contando cada pieça / quatrocientos maravedis, son tres mill e dozcientos maravedis.

Mas hizo que dio a la dicha ama la Estoria de la Re-/sureccion con Nuestro

Señor y la Madalen, cada pieça / de dos pies, al dicho precio, son mill e seyscientos / maravedis.

Mas que dio a los frayles de Sant Luis de la Zubia / vnas andas doradas con vna arquita para el Cor-/pus Christi todo dorado, por cinco mill maravedis.

Mas hizo vna ymagen de Nuestra Señora, la qual el / por mi mandado dio en mi camara,<sup>38</sup> Nos la en-/trego que tiene quatro pies en alto, contando por cada / pie quinientos maravedis, son dos mill maravedis.

Que hizo mas dos crucifixos grandes de quatro pies en / alto cada vno, que el vno dio al monesterio de Santia-/go de la Madre de Dios de la cibdad de Granada, e el o-/tro dio en mi camara e vos le entrego, contando por / cada pie quinientos maravedis, son quatro mill maravedis. //

Mas que dio al dicho monesterio de Santiago de la Madre / de Dios vna custodia grande dorada, esta con / dos angeles grandes, por precio de siete mill maravedis.

Que hizo mas siete angeles pequeños de bulto, / cada vno del alto de vn pie, los quales hizo para / servir al monumento el dia de la Pascua de la Resurec-/cion, contando por cada pie trecientos maravedis, son dos / mill e cien maravedis.

Mas hizo para el dicho dia los Martirios de la Pasion / por mill e cien maravedis. Segun fueron tasados por / otros de su oficio.

Mas que hizo que dio al monesterio de San Luis / de la Zubia vn retablo de Nuestro Señor quan-/do esta en el Sepulcro. Por la hechura dos mill maravedis.

Asi que se montan los maravedis que el dicho mastre Huberto ha de aver por las susodichas / ymagenes, que el asi dio por mi mandado a las personas susodichas, los / susodichos treynta e tres mill maravedis, los quales le dad e pagad luego y / tomad su carta de pago, con la qual e con esta mando a los mis contadores / mayores de cuentas que vos resçiban e pasen en cuenta los dichos treynta e tres / mill maravedis. E a los escrivanos de mi camara que vos los descarguen de donde / vos los tienen cargados. Fecha en la cibdad de Granada a veinte siete dias del mes / de Abril año de mil quinientos e vn años" [Granada; 1501, April 27].

„Yo la Reyna". [Autograph der Königin]

„Por mandado de la Reyna / Gaspar de Gricio".

„Conozco yo, mastre Huberto entallador, que resçibi de vos, Sancho de Paredes, camarero de la Reyna / nuestra Señora, los treynta e tres mill maravedis en esta cedula de Su Alteza contenidos, los quales / vos me distes por las ymagenes e andas e todas las cosas en esta cedula de Su Alteza con-/tenidas, las quales yo di por mandado de Su Alteza a las personas que Su Alteza me mando dar-/las e porque es verdad que resçibi de vos los dichos treynta e tres mill maravedis, vos di este / conocimiento, firmado de mi nombre; fecho a veinte e siete dias del mes de Abril / de mill e quinientos e vn años" [Granada; 1501, April 27].

„Hubertus" [Autograph des Bildhauers].

Registaturvermerk „de DLXXV mill que dio el tesorero [Alonso] Morales / que se dieron a mastre Huberto / XXX III mill", zusammen mit den Namenszeichen von de Grizio und von Morales(?) oder de Peredes(?), sowie auf fol. 2', am Ende des Textes, den Rechnungsprüfungsvermerk „Esta concertada esta nomyna y diosele a mastre Hubertus los maravedis en ella contenidos" und erneut das Namenszeichen Morales(?)/de Paredes(?). Außerdem sind im Original am rechten Blattrand zu jedem Absatz die Endsummen noch einmal numerisch notiert. — Der hier nicht genannte Vorname des

seit längerem im Dienst König Ferdinands stehenden „tesorero" Morales ist in den zeitgenössischen Urkunden mehrfach überliefert; vgl. Ladero Quesada, Granada (wie Anm. 7), S. 128 Nr. 421, 457-464 Nr. 126, 481 Nr. 151, 488.

37 Blattformat: H 31,5 : B 44 cm; einfach in der Mitte gefaltet; zwei v-förmige Einschnitte zum Durchstecken eines Papierstreifens, möglicherweise mit dem königlichen Siegel. — Wasserzeichen: „Handschuh mit sechsblättriger Blüte", ähnlich, aber mit nur 80 mm Höhe etwas kleiner als die Nrn. 1369 (Toledo

1534), 1370 (Valladolid 1524), 1371 (Toledo 1525/26) und 1374 (Margella/Valladolid 1524) bei Gerhard Piccard, Die Wasserzeichendatei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Findbuch XVII, Wasserzeichen Hand und Handschuh (hrsg. v. der Landesarchivdirektion Baden-Württemberg), Stuttgart 1997, S. 31, 168-180.

38 Sanpere y Miquel, Maestro Ruberto (wie Anm. 11), S. 167, liest in der Rechenkopie anstelle von „mi camera" den Namen „martin manrique"; die Washingtoner Vorlage ist in diesem Punkt jedoch eindeutig.