La Vida del glorioso Patriarca

Die Bilderviten des hl. Dominikus, Franziskus und Nolascus in den Kreuzgängen des vizeköniglichen Perus: Tradierung, Memoria und Präsentation

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Veronika Winkler
aus
München
2026

Referent: Prof. Dr. Ulrich Pfisterer
Korreferentin: Prof. Dr. Urte Krass
Tag der mündlichen Prüfung: 13. Februar 2023

Kirchturm des Dominikanerklosters in Cusco mit Blick auf den Kreuzgang, eigene Aufnahme (2014), mit freundlicher Genehmigung des Convento Santo Domingo, Cusco

Inhalt

Inhalt ..... **I**

Dank ..... **III**

Abkürzungen ..... **VI**

I. Der Erfolg gründerväterlicher (Bilder-)Viten **1**
1. Forschung zu Gründerviten und Ordenskunst 3
2. Tradierung, Transmission und Memoria 10
3. Kloster, Kreuzgang und Gesellschaft 16
4. Epistemischer (Un-)Gehorsam: historische und zeitgenössische Termini 22
5. Aufbau der Arbeit 27

II. Ankunft und Etablierung der Missionsorden **29**
1. Die Predigerbrüder an vorderster Front 32
1.1 Der „schönste Kreuzgang" Limas 37
1.2 Im Sonnentempel der Inka 47
2. Die Mercedarier im Gefolge der Konquistadoren 55
2.1 Das erste Kloster Limas 59
2.2 Im „Palast des Herren" 63
3. Die Minderbrüder als neue zwölf Apostel 69
3.1 Einsturz und Neubeginn in Lima 72
3.2 Die wiederholten Anläufe 77

III. Tradierung und Transmission der Gründerviten **82**
1. Die Dominikusvita 84
1.1 Der Guzman-Stammbaum und die „heilige Blutslinie" 94
1.2 Bienen, Hunde und andere Zeichen der Heiligkeit 108
1.3 Taufe, Offenbarung und die Heiligentopografie 122
2. Die Franziskusvita 129
2.1 Franziskus fliegt nach Peru 142
2.2 Die druckgrafische Bilderflut: Pilgerengel und Stallgeburt 147
2.3 Der doppelte Anlauf in Lima 160
2.4 Paradies und Geburt – die Neuerungen in Cusco 168
3. Die Nolascusvita 175
3.1 Die Aufholjagd: die Kampagne zur Heiligsprechung 188
3.2 Die fingierte Verwandtschaft 206
3.3 Marienverehrung und Christuskonformität 215

IV. Memorialarbeit: Die Vergangenheit in der Gegenwart **222**
1. Geschichten erzählen 224
1.1 Planung, Vorgaben und Zeichnungen 224

1.2 Raum, Zeit und Szenenabfolge 233
1.3 Didaktik und Erzählmodi: Texte, Zahlen und Anleitungen 245
2. Eigene Geschichten....250
2.1 Armut, Demut, Mindersein 251
2.2 Studium, Predigt und Inquisition 259
2.3 Gefangenschaft, Almosen und Feindbilder....266
3. Geteilte und geraubte Geschichten 270
3.1 Freundschaften: Von der Rettung der Kirche und der Welt 270
3.2 Aneignungen: Stigmata, *Lactatio* und Engelsspeisung....278
3.3 Überbietungen: Apostelnachfolge und Christuskonformität 286
4. Kult- und Künstlergeschichten 297
4.1 Die richtigen Bilder und ihre Verehrung 298
4.2 Der Teufel und die falschen Götzenbilder 303
4.3 Malende Sklaven, betrunkene Indigene: der Künstler in der Gründervita....307

V. Kloster und Gesellschaft 313
1. Der Kreuzgang als halböffentlicher Raum 314
1.1 Der Kreuzgang und die Ordensbauforschung 315
1.2 Die Funktionen, Imaginationen und Dekorationen des Kreuzganges....321
1.3 Der Kreuzgang als sozialer Raum....329
2. Die Bewohner der Klöster 339
2.1 Die Sklaven der religiösen Orden 343
2.2 Die Mönche und die Rekrutierung des Personals für die Orden....354
2.3 Die Mönche in den *Doctrinas* 362
3. Die BesucherInnen und BenefaktorInnen der Klöster....368
3.1 Bruderschaften, Gäste und Schutzsuchende 371
3.2 Feste und Prozessionen: zwischen Kirche, Kreuzgang und der Straße 377
3.3 Die Visualisierung von Allianzen: der Vizekönig im Kreuzgang 385
3.4 BenefaktorInnen: Förderung und Finanzierung....391

VI. Am Ende der Geschichte 401

Quellen/ Quelleneditionen/ Sekundärliteratur vor 1800....417

Sekundärliteratur nach 1800....426

Anhang: Abbildungen und Katalog....472

Dank

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die gekürzte und überarbeitete Fassung meiner im Jahr 2022 an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereichten Dissertation. Die Publikationen, die danach erschienen, konnten nur teilweise integriert werden. Sollten trotz meiner Recherchen Rechteinhaber von Abbildungen nicht korrekt angeführt sein, bitte ich die Betroffenen, sich mit mir in Verbindung zu setzen.

An erster Stelle gebührt der Dank den Betreuenden meiner Doktorarbeit. Ulrich Pfisterer ermutigte mich, zu neuen Ufern aufzubrechen. Sein Credo, „die Bilder ernst zu nehmen“ und die zahlreichen Empfehlungsschreiben hatte ich dabei stets im Gepäck. Urte Krass begleitete die Arbeit von nah und fern und gab besonders wichtige Hinweise für die Publikation. Meine Drittprüferin Susanne Dürr entfachte schon während des Studiums meine Begeisterung für die spanische Barockliteratur. Ihr gebührt großer Dank, sie überprüfte die Übersetzungen der spanischen Quellen ins Deutsche.

Durch das großzügige dreijährige Stipendium des Evangelischen Studienwerks Villigst waren die Recherchen, Archivarbeiten und fotografischen Aufnahmen in Spanien und Peru überhaupt erst möglich, daher gebührt dieser Stiftung mein tiefster Dank. Karl Holzhauser bin ich zu großem Dank verpflichtet, er unterstützte mich beim fotografischen Equipment und gab mir essenzielle Ratschläge für die Aufnahmen der Gemälde.

Ohne die zahlreichen Hilfestellungen, Genehmigungen für die fotografischen Aufnahmen in den Klöstern und entscheidenden Hinweise der Personen, die ich während meiner Forschungsreisen in Peru traf, wäre dieses Promotionsvorhaben nicht zustande gekommen. Fray Ernesto Chambi Cruz, zunächst Direktor im *Museo Convento San Francisco y Catacumbas* in Lima und dann Guardian im Franziskanerkloster in Cusco, danke ich von ganzem Herzen. Er ist ein großer Förderer der Künste und erlaubte mir, die fotografischen Aufnahmen der Franziskusviten in Lima und Cusco vorzunehmen sowie das Archiv der Franziskaner in Lima zu besuchen. Dem Team des *Museo Convento San Francisco y Catacumbas* sei für seine großartige Unterstützung und Expertise gedankt: Anderson Gonzales Munayco, Cayetano Villavicencio, Carlos Ponce, Elmar Zapata Villamonte, José Luis Quispe Bejar und Manuel Alejandro Villalobos. An keinem anderen Ort wurde ich herzlicher empfangen! Dem Prior Luis Enrique Ramírez Camacho vom Dominikanerkloster in Lima und dem Prior Eduardo Escudero vom Dominikaner-

kloster in Cusco bin ich zu tiefstem Dank verpflichtet für die Erlaubnis, die Dominikusviten zu fotografieren. Im Dominikanerkloster von Cusco teilte der *Conservador de Bienes Culturales* Elvis Mena Lujan sein breites Wissen über den Zustand der Gemälde mit mir, ich danke ihm sehr herzlich. Der Bibliothekar der Dominikanerbibliothek, Rafael Warthon Calero, half mir beim Suchen und Finden wichtiger Literatur. Bei den Dominikanerinnen in Cusco erlaubte mir die Priora Epifanía Ccahuaya Mamani, einige fotografische Aufnahmen im Museum zu machen. César Pavel Iván Gálvez León, Provinzial der Mercedarier in Peru, gestattete mir, die Nolascusviten in den Kreuzgängen von Lima und Peru abzufotografieren; ich bin ihm zu großem Dank verpflichtet. Padre Sandro Vago Centeno Ballón stellte hierfür dankenswerterweise den Kontakt her. Im Mercedarierkloster von Cusco gaben mir Fray Víctor Garzón Mainicta und Héctor Chavca Ayala wichtige Hinweise. Für den Austausch und die Hilfestellungen einiger KollegInnen und HistorikerInnen, die ich in den Museen, Universitäten, Bibliotheken und Archiven Limas und Cuscos traf, bin ich überaus dankbar: Jaime Mariazza Foy, Donato Amado Gonzales, Rosita Canasa Gutierrez Canasa, Ramón Mujica Pinilla, Rafael Ramos Sosa und Akemi Herráez Vossbrink.

Zuletzt wären auch die Auslandsaufenthalte ohne die Freundschaften, die ich fand, nur halb so angenehm verlaufen. In Lima gaben mir Carla und Guillermo ein Dach über dem Kopf, während ich in der Nationalbibliothek recherchierte, ich danke den beiden von ganzem Herzen. Marelli, Carla, Alonso, Kiernan, José Luis und Alex zeigten mir das peruanische Leben: ¡La vida es una sola! In Cusco bereicherten Laura, Americo, Juan Diego, Kana, Carmen, Lisa, Rafael, Fernando und Elvis meinen Aufenthalt, mit ihnen tauchte ich in die reiche Kultur Cuscos ein: ¡Sulpayki!

Ein Stipendium an der Bibliotheca Hertziana in Rom erlaubte mir, wichtige abschließende Recherchen vorzunehmen. Für zentrale Hinweise und einen regen Austausch in dieser Forschungseinrichtung danke ich Olga Acosta, Franz Engel, Nora Guggenbühler, Víctor Martín, Lilla Mátyók-Engel, Katharine Stahlbuhk, Antonino Tranchina und Tristan Wedding.

Zu größtem Dank bin ich meinen KollegInnen verpflichtet, die mich auf dem Weg zur Promotion in unterschiedlichen Phasen begleiteten. Marc Adamczack, Annalena Brandt, Polina Gedova, Hanns-Paul Ties und Hui Luan Tran danke ich herzlich für das Lesen und kritische Kommentieren von Kapiteln meiner Doktorarbeit. Für den Austausch von Ideen und Gedanken danke ich Rachel Boyd, Erin Giffin, Maria Graschberger, Maria

Heilmann, Léa Kuhn, Nino Nanobashvili, Clara Reinecke, Elizabeth Petcu, Pia Rudolph, Melania Ruiz Sanz de Bremond und Susanne Thürigen. Wichtige Ratschläge und Ideen teilten weitere Kolleginnen mit mir, die ich in den Bibliotheken oder auf Tagungen traf: Luisa Elena Alcalá, Corinna Gramatke, Escardiel González Estévez, Karin Hellwig und Bettina Marten.

Den freundlichen Mitarbeitenden der Bibliotheken Münchens, der Universitätsbibliothek, der Staatsbibliothek und der Zentralbibliothek für Kunstgeschichte, sei herzlich gedankt. Sie waren immer eine große Hilfe beim Beschaffen oder Finden wichtiger Literatur. Für das umfangreiche Korrektorat und wichtige Hinweise möchte ich mich bei Christoph Körner und vor allem bei Bernadette Lindebacher bedanken, die mit dem richtigen Maß an Feingefühl und Strenge dieser Arbeit den nötigen Schliff verpassten.

Meinen engen FreundInnen und meiner Familie danke ich aus tiefstem Herzen. Besonders Stefanie und Frank, Julia, Julia, Danijel sowie Johanna hatten stets ein offenes Ohr und einen guten Rat. Meine Eltern, Hannelore und Friedrich, gewährten mir große Freiheiten und Unterstützung für mein Studium. Vor allem meiner Mutter, die noch die Disputatio erleben durfte, möchte ich danken. Ihr war diese Freiheit nicht vergönnt, dafür hat sie mich mit viel Liebe zur nötigen Selbstständigkeit erzogen. Meinen Schwiegereltern, Gerhard sowie Renate und Werner, bin ich für ihre Hilfe überaus dankbar. Sie gaben mir Rückhalt in Zeiten, als das Leben mehr einforderte als nur das Verfassen der Dissertation.

Der größte Dank gebührt meinem Mann Roman, ihm ist diese Arbeit gewidmet. In jeder erdenklichen Situation warst du an meiner Seite, vom Begleiter auf Reisen bis zur tatkräftigen Unterstützung bei der Bildbearbeitung und so vielem mehr! Du hast dich stets für mein Thema begeistert, warst aufmerksamer Zuhörer und hast mich ermutigt, das Vorhaben abzuschließen. Ohne dich ist alles nichts oder zumindest nicht viel, LAP!

Veronika Winkler
München, Februar 2026

Abkürzungen

AFL	Archivo Franciscano Lima
AAC	Archivo Arzobispal Cusco
AAS	Archiv Arzobispal Sevilla
AHR	Archivo Historico Regional, Cusco
AGN	Archivo General de la Nación, Lima
DA	Diccionario de Autoridades

LCI	Lexikon der christlichen Ikonografie
RDK	Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte

I. Der Erfolg gründerväterlicher (Bilder-)Viten

Im Kreuzgang des Mercedarierklosters von Lima hängt ein Gemälde aus dem Zyklus zum Leben des hl. Petrus Nolascus (Kat. ML 20). Der ausführende Künstler Julián Jayo trennt zwei Szenen durch einen Pilaster. In der linken Bildhälfte nimmt Nolascus das Kreuz auf sich. Rechts ist die *Vision von der Rettung der Welt* in einer einmaligen Konstellation dargestellt. Gleich drei Ordensgründer gruppieren sich um den Globus: der hl. Dominikus (der Gründer des Predigerordens), der hl. Petrus Nolascus (der Gründer des Mercedarierordens) und der hl. Franziskus (der Gründer des Ordens der Minderbrüder). Eigentlich wurde die Vision dem hl. Dominikus zuteil. Im Kreuzgang des Dominikanerklosters von Lima hängt ein Gemälde mit gleicher Thematik (Kat. DL 12). Der Legende nach ist Dominikus eines Nachts im Gebet versunken, da sieht er den erzürnten Christus, der Lanzen oder Pfeile auf die sündige Welt werfen will. Maria greift ein und präsentiert ihm Dominikus und eine zweite Person, die Dominikus erst als Franziskus identifiziert, als er ihn tags darauf trifft. Die beiden umarmen sich. In der ursprünglichen Legende steht, Dominikus habe seinen Verbündeten getroffen und sie seien von da an ein Herz und eine Seele gewesen.[1]

Die Mercedarier in Lima wollten das Freundschaftsbild auch für ihren Ordensgründer übernehmen und propagieren. Aus der Zweisamkeit wird eine Dreisamkeit und Julián Jayo malte auf der Höhe des physischen Herzens bei allen drei Heiligen ein flammendes Herz (Abb. 1). Jeder Ordensgründer trägt das Bild der zwei anderen im Herzen und in der Seele. Für die Schaffung und Verklärung der Gründerviten griffen die Ordensgelehrten in Peru auf erfolgreiche Lebensepisoden der anderen Ordensgründer zurück. Diese Memorialarbeit der Übernahmen und Anleihen ist nicht unüblich für Heiligenviten in der christlichen Welt, wenn es auch in Peru zu besonders interessanten Fällen kommt – ein eigenes Unterkapitel wird sich mit diesem Thema befassen (Kap. IV.3.1). Die *Vision von der Rettung der Welt* aus Lima zeigt vielleicht das erste und einzige Mal alle drei Ordensgründer in solch einer monumentalen Malerei vereint. Nach dem pfeilschnellen Einstieg mitten in das Herz dieser Dissertation müssen zunächst ein paar Schritte zurückgegangen werden, um den Untersuchungsgegenstand zu umreißen, auf die bisherige Forschung zu verweisen und die Ziele dieser Arbeit zu erläutern.

[1] Fracheto 1896 [um 1260], S. 9–11; Lisboa 1568, S. 26v–27r; Del Castillo 1584, S. 35r–36r; Cornejo 1682, S. 247–248. Miguel 1705, S. 187–188. Für eine ausführliche Besprechung dieser Ikonografie und ihrer schriftlichen Quellen siehe Kap. IV.3.1.

Im Fokus dieser Arbeit stehen die Tradierung und Transmission der Ordensgründerviten von Europa ins Vizekönigreich Peru sowie ihre Präsentation und Kontextualisierung in den Klosterkreuzgängen von Cusco und Lima. Analysiert werden die Viten der hll. Franziskus, Dominikus und Petrus Nolascus. Die Ordensgründer gehören zu den Heiligen, die nach funktionellen Kriterien in verschiedene Gruppen eingeteilt werden.[2] Die verschiedenen Heiligentypen bedingen die Struktur, die Inhalte und die Motive ihrer Legenden, auch wenn diese als literarische Gattung einige Gemeinsamkeiten besitzen.

Der etymologische Ursprung des Wortes „Legende" leitet sich von seinem Gebrauch ab, von der lateinischen Gerundivform „lesen" (*legere* bzw. *legenda*) und bedeutet „das, was gelesen werden soll oder muss". An den Festtagen der Heiligen des Kirchenjahres lasen die Priester in der Kirche und die Mönche im Kloster die Lebensgeschichten der Heiligen oder ihre Wunder vor.[3] Über die gemeinsamen Aspekte der Heiligenlegende und -vita, wie die Schemahaftigkeit oder die Verwendung bestimmter Topoi und die Anlehnung an die Märtyrer- und Eremitenberichte, die Verweise auf die Evangelien oder das Streben nach einem christusgleichen Leben, ist in mehr als zweihundert Jahren Forschungsgeschichte viel geschrieben worden.[4] Die Inhalte der Ordensgründerlegenden überschneiden sich mit denen anderer Heiligenlegenden, der Bericht über das Leben der Heiligen begründet immer die Heiligkeit und rechtfertigt oder befördert den Kult. Darüber hinaus erzählen die Ordensgründerlegenden von den Anfängen, der Approbation und anderen wichtigen Momenten der Entstehung des Ordens. Für die Mönche der Ordensgemeinschaft erfüllen die schriftlichen und später auch gemalten Viten ihrer Gründer wichtige identitätsstiftende und legitimierende Funktionen, eine generationsübergreifende Wissenstradierung und sie schaffen Leitlinien (Kap. IV).[5] Hinter dem schriftlichen Erbe und damit hinter den Bildern der Gründerperson stehen das Interesse und die Pflege einer Institution. Die religiösen Orden können auf eine lange, ununterbrochene und erfolgreiche schriftliche sowie visuelle Überlieferung zurückblicken.

[2] Wolf 2004; Bartlett 2013, S. 150–238.

[3] Zu den häufigsten Legendentypen gehören die Heiligenlegenden und Mirakelerzählungen. Rosenfeld 1972, S. 1; Baumeister 1995; Narr 2012, S. 18; Nahmer 1994.

[4] Nahmer 1994; Rosenfeld 1972; Lotter 1979; Kerscher 1993.

[5] Standke 2017, S. 14–17.

1. Forschung zu Gründerviten und Ordenskunst

Alfonso Rodríguez de Ceballos hat in seinem Aufsatz (*Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica*) erstmals 2008 auf die Bedeutung der gründerväterlichen Bilderviten in den Kreuzgängen der Klöster für den hispano-amerikanischen Kulturraum als Gesamtphänomen hingewiesen sowie auf ihre gemeinsamen Modelle und weite Verbreitung aufmerksam gemacht.[1] Er setzt sich damit von drei bisher vorherrschenden Tendenzen bei der Untersuchung von Bilderviten ab. Bislang haben KunsthistorikerInnen die gründerväterlichen Bilderviten einzeln untersucht und eine notwendige – wenn auch nur teilweise abgeschlossene – ikonografische Vorlagensuche unternommen.[2] Zweitens waren die Studien zu den hagiografischen Bilderzyklen lange vernachlässigt worden. KunsthistorikerInnen widmeten sich mehrheitlich denjenigen Bildern oder Kunstwerken des vizeköniglichen Perus, die sich besonders von der europäischen Kunst abgrenzen ließen und suchten bevorzugt nach Kunst mit „Indigenem Anteil". Dies lässt sich teilweise als Gegenreaktion auf die Forschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückführen, welche die Kunst Perus und Lateinamerikas als Kopie europäischer Werke mit wenig Innovation bewertete.[3] Auch wurden Qualitätskriterien angelegt, wie die korrekte Perspektive oder Komposition, die in europäischen Akademien ausgehandelt wurden (Kap. II.1.2 und II.2.2).[4] Die „Kopierpraxis" der peruanischen Künstler des Vizekönigreichs konnte sich schließlich im Zuge der postkolonialen Kunstgeschichtsschreibung von diesen pejorativen Sichtweisen befreien. Der prinzipiell kreative Umgang mit den Druckgrafiken aus Europa wird in den neuen Forschungen ebenso betont wie auch die

1 Rodríguez de Ceballos 2008.

2 Stastny Mosberg untersuchte die Dominikusvita in Lima eingehend. Der Zyklus des hl. Dominikus in Cusco ist bisher noch nicht behandelt worden. Eine eingehende Untersuchung der franziskanischen Bildervita in Cusco und Lima liegt bisher ebenfalls noch nicht vor. Richter benennt die Themen und Verteilung der Bildervita für den Gemäldezyklus in Lima. Die zuvor hergestellten Wandmalereien erhalten mehr Aufmerksamkeit. Nur der Zyklus von Chile, welcher auf der Serie von Cusco basiert, ist eingehender untersucht worden. Eine erste Annäherung an den mercedarischen Gemäldezyklus in Cusco leistet Zuriaga Senent. Der Gemäldezyklus im Kreuzgang des Mercedarierklosters wird von Eduardo Wuffarden vorbereitet, eine Publikation steht noch aus. Stastny Mosberg 2013; Gisbert 1982–1983. Richter Fernández Prada 1995; Cruz de Amenábar 2009; García-Atance de Claro 2002; Zuriaga Senent 2009.

3 Alcalá 2014, S. 15–24.

4 Cossío del Pomar 1928.

Künstler Europas als „Kopisten“ entlarvt werden.[5] Die dritte vorherrschende Tendenz über die Forschung zu gründerväterlichen Bilderviten ist, dass die einzelnen Gemälde der Zyklen in den Dienst von stil- und entwicklungsgeschichtlichen Abhandlungen gestellt wurden und damit ihren Kontext verlieren.[6] Héctor Schenone listet alle Heiligen und deren ikonografische Deutungen sowie ihre Bilderviten für Lateinamerika auf.[7] Sein Grundlagenwerk muss allerdings noch mit wenigen fotografischen Aufnahmen auskommen. Für diese Dissertation konnte ich eine fotografische Bestandsaufnahme der franziskanischen, dominikanischen und mercedarischen Bilderviten in den Klöstern Cuscos und Limas durchführen, die im Katalogteil zum Teil erstmals vollständig veröffentlicht werden und damit ein Fundament für die zukünftige Erforschung der gründerväterlichen Bilderviten oder der Ordenskunst des Vizekönigreichs Peru legen.

Mit Blick auf die Kunstgeschichtsforschung zu gründerväterlichen Bilderviten in Europa bleibt festzuhalten, dass sie vor dem 21. Jahrhundert nur selten über mehrere Landesgrenzen hinauskommt oder eine langzeitliche Entwicklung nachzeichnet.[8] Ein Sonderfall ist die Untersuchung des Mercedarierordens (*Orden de la Merced*) als eines genuin spanischen Ordens. Er wurde im 13. Jahrhundert zu Zeiten der Reconquista gegründet, um Christen aus der muslimischen Gefangeschaft zu befreien (Kap. III.3). Die mercedarische Bildproduktion untersuchte Vicent Francesc Zuriaga Senent in einer mehrere Jahrhunderte betrachtenden Studie.[9] Ohne Vergleiche mit den anderen religiösen Orden und dem Künstleraustausch zwischen der iberischen Halbinsel und Italien lassen sich jedoch auch die mercedarischen Bilderviten nur bedingt verstehen. María Elena Manrique Ara untersucht in ihrer Monografie die wichtige druckgrafische Serie zum Leben des hl. Nolascus, ohne die bedeutende Rezeption derselben im hispanoamerikanischen Raum weiter zu verfolgen.[10]

In Lateinamerika gehört der Mercedarierorden zu den ersten Missionsorden neben den Franziskanern und Dominikanern.[11] Als weitere Missionsorden erreichen die Augustiner (1551) und dann die Jesuiten (1568) Amerika; sie sind allerdings für die Erfor-

5 Kat. Ausst. Lima 2009; Navarrete Prieto/La Fernández De Hoz/Martínez Ripoll 2008.

6 Beispielsweise bei Mesa/Gisbert 1982.

7 Schenone 1992.

8 Eine Ausnahme bildet die frühe Studie von Louis Gillet: Histoire artistique des ordres mendiants: étude sur l’art religieux en Europe du XIIIe au XVIIe siècle, Paris 1912.

9 Zuriaga Senent 2005.

10 Manrique Ara 2001. Dies leistet erst Zuriage Senent 2009.

11 Keller 2015.

schung der gründerväterlichen Bilderviten in dieser Arbeit aus diversen Gründen nicht herangezogen worden. Die Jesuiten sind erst in der Frühen Neuzeit gegründet worden, ein Vergleich der Entwicklung der Bildervita des hl. Ignatius von Loyola vor und nach der Reformation bzw. dem Trienter Konzil ist daher nicht möglich. Die danach entstehenden Bilder sind thematisch natürlich nicht zu isolieren und bieten Möglichkeiten für Vergleiche (Kap. III.2.2, IV.1.3 und V.3.3). Des Weiteren sind die Kunstproduktion und die Mission der Jesuiten am besten untersucht worden, was sicherlich nicht nur mit dem späten Gründungsdatum, sondern auch mit ihrem Schicksal zusammenhängt. Da die Jesuiten im 18. Jahrhundert aufgelöst wurden, waren ihre Archive in die staatlichen Archive überführt worden. Dies bedeutet, dass ihre schriftlichen Quellen leichter zugänglich für die ordensexterne Forschung waren und auch noch sind als diejenigen Archive in Ordensobhut. Auf viele grundlegende Studien über die Jesuiten kann verwiesen werden.[12] Der Augustinerorden (bzw. der Orden der Augustiner-Eremiten) entstand wie die Franziskaner und Dominikaner im 13. Jahrhundert. Allerdings haben die Augustiner-Eremiten den in der Spätantike lebenden Augustinus (354–430 n. Chr.) erst im Nachhinein als Gründerfigur auserkoren. Sie konnten dadurch keinen Zeitgenossen als Gründer vorweisen wie die anderen Bettelorden und verfolgten ein anderes Konzept.[13] Natürlich werden auch die Viten des hl. Augustin in Cusco und Lima für Vergleiche herangezogen (Kap. III.1.1 und V.3.4).

Die Studien franziskanischer und dominikanischer Kunstwerke, Bilder(-viten) und auch Legenden des Mittelalters sind gegenüber denjenigen der Frühen Neuzeit eindeutig in der Überzahl. Die Gründerzeit des Ordens übte – und übt auch heute noch – zweifellos eine größere Anziehungskraft aus.[14] Auch überwiegen die Studien über die Kunst der Franziskaner diejenigen über die Kunst der Dominikaner.[15] Die ersten modernen quellenkritischen Forschungen zum Leben des hl. Franziskus begannen schon Ende des

[12] König-Nordhoff 1982; Bailey 1999; Alcalá/Bailey/Bargellini/Wuffarden 2002; Gerken 2016.

[13] Grundlegende Studien zu den europäischen und lateinamerikanischen Bilderviten über den hl. Augustinus liegen vor: Courcelle/Courcelle 1965–1991; Hansen 1995; MacCormack 2010; Estabridis Cárdenas 2009; Justo Estebaranz 2008; Estabridis Cárdenas 2021.

[14] Für die Gründe, warum die hagiografische Anfangszeit mehr erforscht wurde: Huijbers 2018, S. 7–10.

[15] Dies ist nicht nur in der Kunstgeschichte der Fall. Auch in der Theologie und Geschichte überwiegen die Franziskusforschungen die der Dominikaner. Dies hat möglicherweise etwas damit zu tun, dass der Orden größer ist. Auch ist die überlieferte Figur des hl. Franziskus umstrittener, siehe Kap. III.2.

19. Jahrhunderts, die über den hl. Dominikus in den 1920er-Jahren.[16] In dieser Zeit wurden die Grundlagen geschaffen, neue Legenden und Viten entdeckt und publiziert. Die Reflexionen des protestantischen Theologen Paul Sabatier über die Entstehungsreihenfolge und die Authentizität der frühen Franziskuslegenden lösten die sogenannte „franziskanische Frage“ aus, deren Nachhall noch ins 21. Jahrhundert reicht. Neuere Studien geben sich mit der prinzipiellen Unlösbarkeit zufrieden und fokussieren andere Fragen als die nach dem historischen Franziskus.[17] Die Kontroverse zog ab den 1960er-Jahren zahlreiche Übersetzungen der Franzikuslegenden des 13. und 14. Jahrhunderts mit einem textkritischen Apparat nach sich, viele davon auch ins Deutsche.[18] Der hagiografische Korpus des hl. Dominikus mit Texten aus dem 13. Jahrhundert liegt in vielen lateinischen Editionen vor, er kann allerdings weit weniger Übersetzungen vorweisen als derjenige der Franziskaner.[19]

Sicherlich führte diese erleichterte Zugänglichkeit der übersetzten Quellentexte – ein Besuch im Archiv oder in der Bibliothek, um die Handschriften einzusehen, war nicht mehr nötig – dazu, dass in der Folge auch in anderen Fachbereichen wie der Kunstgeschichte tiefergehende Untersuchungen möglich waren. Es ist nicht so, als hätte es davor keine Studien gegeben, ganz im Gegenteil. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden parallel zu der frühen quellenkritischen Legenden- und Vitenforschung auch in der kunstgeschichtlichen Wissenschaft erste Monografien zur Kunst der Franziskaner

---

16 Für Franziskus: Karl Müller: Die Anfänge des Minoritenordens und der Bußbruderschaft, Freiburg 1885 und Paul Sabatier: Vie de S. François d’Assise, Paris 1893. Für Dominikus: Pierre Mandonnet: Saint Dominique. L’idée, l’homme et l’œuvre, Gent 1921 und Altaner 1922.

17 Für die franziskanische Frage siehe Lehmann 2009b, S. 165–179; Wesjohann 2012, S. 56–65.

18 Die Übersetzer waren vorwiegend Ordensleute: Engelbert Grau übersetzte die Viten des Thomas von Celano und zusammen mit Sophronius Clasen die Dreigefährtenlegende. Clasen übertrug die beiden Legenden des Bonaventura und Johannes Schneider die *Fioretti* ins Deutsche. Dieter Berg und Leonhard Lehmann publizierten im Jahr 2009 einen Sammelband, der die Zugänglichkeit franziskanischer Schriften aus dem 13. und 14. Jahrhundert erweiterte. Clasen 1967; Clasen/Grau 1972; Grau 1994; Schneider 2002; Berg/Lehmann 2009. Natürlich waren schon früh Übersetzungen in andere Sprachen angefertigt worden. Lamprecht von Regensburg verfasste eine Legende im Jahr 1239 und benutzte die *Vita Prima* des Thomas von Celano. Standke 2017, S. 63. In Italien war beispielsweise die Vita des Celano schon 1880 übersetzt worden. Leopoldo Amoni: S. Francesco D Assisi. Del b. Tomasso da Celano. Per prima volta volgarizzata, Rom 1880.

19 Zu den frühesten Editionen und Übersetzung gehören die Legende des Rodrigo Cerrato ins Spanische (1973) und der englische Sammelband mit Auszügen aus den Schriften des hl. Dominikus und seiner Nachfolger. Scheben editierte den *Libellus* des Joradan von Sachsen und die Legende von Konstantin von Orvieto. Erst im Jahr 2003 übersetzte Wolfram Hoyer den *Libellus*, der erste hagiografische Text über Dominikus’ Leben. Simon Tugwell editierte die Legenden des Petrus Ferrandi und des Humbert von Romains (Kap. III.1). Sachsen/Scheeben 1935; Scheeben/Orvieto 1935 [1246]; Carro 1973; Sachsen/Hoyer 2003; Tugwell 2008; Tugwell 2015.

oder zu besonderen Kunstwerken über den hl. Dominikus.[20] Dennoch ist diese erste Phase vor dem Zweiten Weltkrieg nicht zu vergleichen mit den Studien danach.

Besonders eingehend beschäftigten sich KunsthistorikerInnen ab den 80er- und 90er-Jahren mit der Gründerzeit des Franziskaner- und Dominikanerordens, auch wenn sie sich mehrheitlich auf die mittelalterlichen Anfänge der franziskanischen[21] und dominikanischen[22] Bilder(-viten) im Medium der Tafelbilder und Wandmalereien fokussierten. Die untersuchte Kunstregion dieser Studien war Mittelitalien, was sowohl auf den Erhaltungs- als auch auf den ausführlicheren Forschungsstand zurückzuführen ist. Auch die Miniaturen der mittelalterlichen Handschriften und die Druckgrafiken zum Leben der Ordensgründer sind in dieser Zeit untersucht worden, wenngleich erneut die Studien zum hl. Franziskus überwiegen.[23]

Unbestreitbar ist es der Verdienst der Studien der 80er- und 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts, sich von entscheidenden Paradigmen gelöst zu haben wie der Frage, ob es eine ordensspezifische Kunst gab oder welchen Einfluss sie ausübte. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts gab der Kunsthistoriker Henry Thode den Anstoß. Er argumentierte, dass die franziskanische Spiritualität entscheidende Entwicklungen der Renaissancekunst anregte.[24] Heute sind KunsthistorikerInnen davon abgerückt, Stilkriterien einer ordensspezifischen Kunst formulieren zu wollen, auch bei den Jesuiten, deren frühneuzeitlicher Entstehungszeitraum Anlass zu dieser Vermutung gab.[25] Das Franziskanische oder Dominikanische und auch Mercedarische in der Kunst sind weder Stil noch Form, sondern allein die Inhalte. Der Stil ergibt sich durch die lokalen geschulten Künstlerhände und Entstehungskontexte und diese sind das Produkt ökonomischer und historischer (Herstellungs-)Bedingungen. Konsequenterweise wurden die Bildinhalte dann vornehmlich in Verbindung mit der individuellen Ordensbildpolitik analysiert. Bisher

[20] Thode schrieb über Franziskus und die Anfänge der Renaissance. Reblin merkt an, dass Sabatier zu ähnlichen Ergebnissen kommt wie Thode. Thode 1885; Reblin 1988, S. 228–230. Berthier verfasst eine Monografie über das Dominikusgrab. Berthier 1895.

[21] Blume 1983; Frugoni 1988; Wolff 1996; Krüger 1992; Bourdua 2004. Für einen Überblick über die zahlreiche Literatur zur Grabeskirche von Assisi: Cooper/Robson 2013.

[22] Cannon 1980; Hood 1993; Iturgáiz Ciriza 2003; Cannon 2013.

[23] Savelsberg untersucht die Franziskusbilder in der flämischen Malerei und Druckgrafik, Savelsberg 1992. Für die Miniaturen der Franziskusviten: Pazos 1974; Einhorn 1992; Gieben/Criscuolo 1992. Für die Druckgrafiken zum Leben des hl. Franziskus: Gieben 1977; Ventor 2008; Van Dooren 2009. Für die Miniaturen der dominikanischen Chorbücher: Chiodo 2015 und Cannon 2013.

[24] Thode 1885.

[25] Bailey 1999; Alcalá/Bailey/Bargellini/Wuffarden 2002.

geleistete Studien und Vergleiche der Bilderviten oder Kunstwerke der Orden der Franziskaner, Dominikaner und Augustiner erbringen fruchtbare Erkenntnisse über den spezifischen Umgang des Ordens mit Bildern: von der Auftragslage über die Auswahl der Themen bis hin zu sozialgeschichtlichen Aspekten wie Konkurrenzsituationen unter den Orden oder Bildgebrauch und Ausstellungskontext.[26] In den groß angelegten Studien zu einzelnen Orden werden Vergleiche oft nur in Exkursen angestellt – hier herrscht mit Seitenblick auf die theologische und geschichtliche Nachbardisziplin mit ihren reichen Vergleichsstudien noch Nachholbedarf.[27]

Mit dem Beginn des 21. Jahrhunderts und einer immer stärker werdenden globalen Kunstgeschichte oder einer Kunstgeschichte, die über die Grenzen Europas hinweg auf andere, weltweite Kunstzentren und -regionen blickt und auch deren Austauschprozesse erforschte, rückte auch die Ordenskunst in den Fokus der Untersuchungen. Zwar wurden weniger spezifisch die Bilderviten der Ordensgründer als vielmehr alle Kunst, die in den Klöstern und in den Missionen sowie von den einheimischen Künstlern entstanden ist, untersucht. Gauvin Alexander Bailey vergleicht die Kunst der Jesuiten in ihren Missionen Asiens und Amerikas.[28] Margit Kern kann beweisen, dass durch die Übersetzungstätigkeit der Missionare die visuelle aztekische Kultur auch Auswirkungen auf die Kunst in Europa hat. Damit gelingt es ihr die vorherrschende einseitige europäische Einflussrichtung zu durchbrechen.[29] In Neuspanien bzw. Mexiko begeistert vor allem die Vermischung mexikanischer und europäischer Formen, Stile und Materialen der illustrierten Manuskripte, Federarbeiten und Wandmalereien in der frühen Kolonialzeit (16. Jahrhundert und erstes Drittel des 17. Jahrhunderts) die Forschung.[30] Im Gegensatz zur figurativen, figürlichen Kunst Mexikos, die mehr Affinität mit der europäischen besaß, herrschten in der inkaischen Kunst abstrakte, geometrische Formen vor,[31] was zu einer Vermischung in anderen Medien wie der textilen Kunst oder Kultobjekten (Quer-

[26] Blume 1989; Cannon 2013.

[27] Besonders zu nennen sind die Publikationen der Reihe „Vita regularis. Ordnungen und Deutungen religiosen Lebens im Mittelalter“, die von Gert Melvile herausgegeben werden.

[28] Bailey 1999.

[29] Kern 2013.

[30] Connors/ Wolf 2011; Julia Kloss-Weber, Bilder der Alterität - Alterität der Bilder. Zum transkulturellen Potenzial von Bildern in Übersetzungsprozessen zwischen Neuspanien und Europa im 16. Jahrhundert, Berlin (u.a.) 2025.

[31] Wuffarden 2004, S. 80.

os) führte und weniger im Medium der Malerei oder des Schrifttums.[32] In der Zeit als die Gründerviten entstehen, im 17. und 18. Jahrhundert, haben sich bereits Malerwerkstätten etabliert.[33] Neben den großangelegten Studien zur Ordenskunst gibt es auch wichtige Untersuchungen, welche den Wandel oder die Bevorzugung einzelner Motive und Ikonografien der Ordenskunst des 17. und 18. Jahrhunderts im Vizekönigreich Peru untersuchen.[34]

Was diese Arbeit zu leisten vermag, ist die parallel verlaufende kunstgeschichtliche Historiografie der einzelnen Länder und Orden zu vereinen sowie neue Erkenntnisse zu Meilensteinen ordensspezifischer Bildproduktion zu liefern, um die Tradierung und Transmission der gründerväterlichen Bilderviten tiefgreifender erklären zu können. Zum vereinfachten Verständnis habe ich hierfür ein Phasenmodell vorgeschlagen. Durch den vergleichenden Blick auf drei Bettel- bzw. Missionsorden veranschauliche ich außerdem konkurrierende und gemeinsame Dynamiken bei der fortlaufenden Tradierung des schriftlichen und bildlichen Lebens der Ordensgründer (Kap. IV). Die Einordnung der Gründerviten in die klösterliche Lebenswelt mag ebenfalls zu einem besseren Verständnis der Bilder in der Kolonialzeit führen (Kap. V). Mit den fotografischen Aufnahmen im Katalogteil werde ich das Materialfeld der außereuropäischen Kunstgeschichte bzw. Ordenskunst erweitern.

[32] McHugh 2017; Dean 2003; Thomas Cummins: Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels, Ann Arbor 2002. Die Aztekencodices sind den europäischen Schriftsystemen ähnlicher als die Knotenschrift (Khipu), das Informationssystem der Inkas. Cummins 2011.

[33] Wuffarden 2004; Wuffarden 2014.

[34] Lara widmet sich dem geflügelten Franziskus, siehe Lara 2016 und Kap. III.2.1. Canalda Llobet erkennt eine Bevorzugung bestimmter Ikonografien und Bildthemen im Vizekönigreich und Sevilla bzw. Guadalajara (Mexiko). Canalda Llobet 2021.

2. Tradierung, Transmission und Memoria

Vom Aufkommen der gründerväterlichen Bilderviten im 13. Jahrhundert bis zu deren Installation im Vizekönigreich des 17. Jahrhunderts sind beinahe 400 Jahre vergangen. Um den großen Zeitraum der Tradierung zu überblicken sowie eine Vergleichsbasis zwischen den Orden zu schaffen, habe ich ein Phasenmodell vorgeschlagen. Außerdem stütze ich mich auf bewährte Ansätze und Methodiken. Entscheidend für das Verständnis, die Analyse und Deutung der gründerväterlichen Bilderviten ist die gleichzeitige Verwendung der bewährten Methoden der Hagiografie und Ikonografie unter der Hinzunahme neurer Ansätze, welche die Prozesse der Kultur- und Wissensübertragung (Transmission) genauer in den Blick nehmen, wie der Mediologie.

Die Ikonografie bestimmt und deutet Bildinhalte und Motive. Dafür zieht sie zeitgenössische Literatur und Quellen hinzu und ist besonders fruchtbar, wenn sie die Intention der Auftraggeber und Künstler hinterfragt.[1] Für die lateinamerikanische Forschung ist die Ikonografie einer der wenigen Methoden, die sich bewährt hat.[2] Die Auftraggeber der gründerväterlichen Bilderviten sind die (gelehrten) Mönche oder die Ordensleitung, die sich an das hagiografische Schriftgut des Ordens halten, sodass diese Rahmenbedingung über die Jahrhunderte und über die Landesgrenzen hinweg gleich bleibt. Sie verfolgen außerdem eine ganz bestimmte Mission, die Eigengeschichte in sämtliche Sprachen, Länder und Kulturbereiche zu übertragen, wo sie ihre Ordenssitze errichtet haben.

Der Begriff der Hagiografie hat eine Doppelbedeutung. Er umfasst „alle Texte, die der Erinnerung an Heilige gewidmet sind“ und meint auch die wissenschaftliche Erforschung dieser Literatur.[3] Wie Arnold Angenendt resümierend feststellt, hat sich die moderne Forschung mit der Hagiografie zunächst schwergetan. Ein „hyperkritischer Realismus“ und eine „biografische Genauigkeit“ verkannten das Genre der Hagiografie.[4] In der Darstellung des Heiligenlebens interessiert weniger der Mensch oder die historische Realität, sondern vielmehr seine Taten und Wunder, die er vollbringt. Für die Ordensgründerlegende ist bedeutend, wie die Gründung der Gemeinschaft anhand von Wundern oder durch Vorhersage oder göttliche Zeichen approbiert wurde. Friedrich Lotter

[1] Für eine kurze Definition samt zusammenfassender Geschichte und weiterer Literaturhinweise siehe Noll 2011, S. 194–198.

[2] Alcalá 2014, S.18.

[3] Von der Nahmer 1994, S. 3.

[4] Angenendt rekuriert hier auf Lotter. Lotter 1979, S. 305; Angenendt 1994, S. 143–147.

gab in seinem einflussreichen Aufsatz aus dem Jahr 1979 eine weitreichende Antwort darauf, welcher Nutzen aus Hagiografien gezogen werden kann. Sie können als historische Quellen der Glaubensvorstellung, der Mentalitätsgeschichte, der Denkweise der VerfasserInnen und ihres Weltbild dienen, besonders wenn sie über die Zeit überarbeitet wurden.[5] Die *causa scribendi*, unter welchen Umständen und aus welchem subjektivem „kirchen- und ordenspolitischen Interesse" die Vita des Ordensgründers verfasst wird, gilt es stets mitzubedenken. Oft werden die Bedürfnisse der eigenen Gegenwart in die Anfangszeit zurückprojiziert (Memoria, Kap. IV).[6] Ähnlich lässt sich dies auch für die Bilder formulieren. Die Frage nach der *causa pingendi* kann ebenfalls gestellt werden, da auch Bilder(-viten) ordenspolitische Interessen oder ein bestimmtes Weltbild vermitteln, nur dass hier zwischen dem Macher (Künstler) und demjenigen, der den Bildinhalt bestimmt (Auftraggeber) unterschieden werden muss, was beinahe unmöglich ist. Wenn es nicht klar ist, ob der Auftraggeber oder der Künstler für bestimmte Motive oder ikonografische Entscheidungen verantwortlich war, habe ich den Begriff „Kompilatoren" verwendet. Der Begriff umfasst auch den anonymen Künstler, der in Lateinamerika aufgrund der schlechten Überlieferungslage meistens unbekannt bleibt (Kap. IV.4.3).[7]

Auffallend an den Lebensbeschreibungen der Heiligen ist, dass die frühneuzeitlichen Autoren die Viten der Ordensgründer an den Anfang von mehrbändigen Gesamtordensgeschichten und -chroniken stellen und auch das Leben der anderen berühmten oder heiligen Ordensmitglieder bis in die eigene Zeit erzählen. Zwar wählten auch die mittelalterlichen Ordensgelehrten Sammelhagiografien und Chroniken, doch überschreiten die frühneuzeitlichen Ordenschronisten und Geschichtswissenschaftler alle vorherigen Anstrengungen.[8] Getrieben von den konfessionellen Kritiken unternahmen sie ernste Anstrengungen, ältere Quellen zu finden, um eine Beweiskette vorzuführen. Mit dem Ende des Tridentinums beginnt ein neues Zeitalter der Ordenshistoriografie, das parallel zur katholischen Geschichtsschreibung ein gesteigertes Interesse an der eigenen Geschichte zeigt, eine bis dato unbekannte Stofffülle bereitstellt und dank des internen Netzwerks sowie den Aufrufen, Archivmaterial zu sammeln, längst über die lokalen Landesgrenzen hinaus recherchiert und in einen hagiografischen Antiquarismus mündet (Kap. III). Eine

5 Lotter 1979, S. 303–354.

6 Reblin 1988, S 14–15.

7 Mundya/Hyman 2015.

8 Chronik Salimbene von Parma oder die „Chronik der vierundzwanzig Generalmagister". Wesjohann 2012, S. 124.

Trennung zwischen Historiografie und Hagiografie ist beinahe unmöglich.[9] Das Endergebnis der Ordensgeschichtsschreibung ist ein komplexes Narrativ, welches von Fiktionen und Fakten durchzogen ist und stets perpetuiert wird. Fest steht, dass das Genre der Ordenschroniken und -geschichten lange Zeit als Quelle der Forschung verkannt wurde und immer noch wird. Ángela Atienza López machte erstmals in dem von ihr herausgegebenen Sammelband auf den Nutzen der Chroniken aufmerksam.[10] Sie offenbaren mentalitätsgeschichtliche Einstellungen der Verfasser und enthalten bisweilen historische Daten zum Bau der Klöster oder zeitgenössischer Personen (Kap. II).

Nach der intensiven Auseinandersetzung mit den geschriebenen und visualisierten Ordensgründerviten konnte ich entwicklungsgeschichtliche Etappen oder Phasen feststellen. Sie sind weniger eine Methode als ein flexibles Modell, das den hagiografischen und ikonografischen Wandel, die Transformationen, Neuinterpretationen und Übersetzungen der Ordensgründerviten über einen langen Zeitraum abzubilden vermag und gleichzeitig eine Vergleichsbasis für ähnliche Prozesse der unterschiedlichen Gründerviten schafft. Der Ausgangspunkt für diese Überlegungen war, dass (Kirchen-)HistorikerInnen von einer Normierung sprachen, wenn die Ordensleitung einen hagiografischen Text über das Leben des hl. Dominikus oder Franziskus als Standard erhob und es entsprechende Direktiven an die Ordenssitze gab, die eine Pflichtlektüre anordneten oder zur Vernichtung aller vorhergehenden Legenden bzw. Viten aufforderten (Kap. III.1 und Kap. III.2). Daraufhin versuchten KunsthistorikerInnen einen ähnlichen Prozess in der mittelalterlichen Kunst der Franziskusviten auszumachen; dem widerspreche ich, da erst die Druckgrafikserien eine normierende Wirkung haben, dazu gleich mehr.[11]

Als entwicklungsgeschichtliche Phasen der gründerväterlichen (Bilder-)Vita machte ich die Formierungs-, Normierungs-, Mobilisierungs- und Kontextualisierungsphase aus. Die Phasen müssen nicht in der genannten Reihenfolge verlaufen, können gemeinsam auftreten oder sich überlappen und bisweilen auch wiederholen (dies verdeutlicht besonders das Beispiel der Mercedarier). Die Phasen treten für die schriftliche und bildliche Tradierung der Vita des Ordensgründers oft zeitlich versetzt auf, wie in den Kapi-

[9] Lotter sagt auch über die mittelalterlichen und hochmittelalterlichen Legenden bzw. Hagiografien, dass die Historiografie nicht von der Hagiografie zu trennen sei. Lotter 1979, S. 308.

[10] Atienza López 2012; Canalda Llobet 2021.

[11] Blume 1983, S. 71 und S. 77. Bereits Bourdua widerspricht Blume, siehe Kap. III.2. Bourdua 2004, S. S. 11, S. 33 und S. 59–69.

teln deutlich wird (Kap. III.). Außerdem war jeder Orden in seiner Organisation historisch gewachsen, besaß eine eigene Spiritualität und entwickelte unterschiedliche Dynamiken der Tradierung und Erneuerung, die durch Impulse von innen (Reform) und außen (Reformation) in angleichende, rivalisierende oder erneuernde Richtungen verliefen. Trotz aller Unterschiede besitzen die hier untersuchten Gründerviten ähnliche Phasen, welche die erfolgreiche Überlieferung garantierten. Die vermutlich entscheidendste Dynamik ist die Heiligsprechung: Sie steht zwar außerhalb der Phasen, ist aber gleichzeitig mit diesen verbunden. Entscheidend für die Entwicklung der Vita ist, in welchem Jahrhundert sie stattfand. Im 13. Jahrhundert war bereits der Papst für die Heiligsprechung zuständig, er sanktionierte die bestehende Verehrung der Heiligen. Mit der Einrichtung der Ritenkongregation nach dem Konzil von Trient war der Prozess kirchenjuristisch festgelegt worden, die Heiligsprechung wurde zur Voraussetzung für die Heiligenverehrung. Orden, die noch keinen Gründer vorweisen konnten wie die Mercedarier, nutzten Bilder für die Kanonisation (Kap. III.3.1).

In der Formierungphase entsteht der hagiografische Textkorpus. Die Gefährten des Heiligen oder gelehrte Mönche des Ordens verfassen Legenden oder Viten des Ordensgründers. Die Ordensleitung greift oft mittels Direktiven in diese Phase ein, bis es zur Normierung kommt. Trotz einer Normierung erlosch das Interesse der Mönche oft nicht, Nachforschungen zu ihrem Gründer zu betreiben. Die Entstehung der Bildervita ist im 13. und 14. Jahrhundert eng an den Heiligenkult, die Liturgie und den Sterbeort gebunden, wo sich die Reliquien befanden. Später werden diese Faktoren nicht mehr zwingend notwendig sein, wie das Beispiel der Mercedarier zeigen wird.

Als nächste Phase tritt die Normierung ein, in der ein hagiografischer Text zum Standard erhoben wird. Die Ordensleitung schreibt der Gemeinschaft vor, welcher Text in allen Klöstern gelesen werden soll. Durch Kopien wird der zum Standard erhobene Text verbreitet. In der Forschung war eine ähnliche Normierung auch für die Bilderviten diskutiert worden. Nach meinen Analysen ist dies für die Bilderviten nicht zutreffend, wie ich in den einzelnen Kapiteln erörtern werde. Prinzipiell geht die Ikonografie und Szenenfolge auf die Standardtexte zurück, doch gibt es weitere Faktoren wie Komposition, Formensprache und Motivschatz, die bei einer Normierung berücksichtigt werden müssen. Einer Normierung der gründerväterlichen Bilderviten kommen erst die neuen hagiografischen Druckserien zum Leben der Ordensgründer nahe, die im konfessionellen

Zeitalter entstehen und auf denen dann die Fresken- und Gemäldezyklen des 17. und 18. Jahrhunderts basieren.

Im Laufe der Zeit können die Lebensepisoden der Ordensgründer Änderungen und Umformungen erfahren. Außerdem nimmt die Anzahl der Szenen fast immer zu, neue kommen hinzu oder werden aus dem alten hagiografischen Fundus ausgegraben. Die Gründe für diese Transformationen sind vielfältig, lassen sich jedoch auf zwei wesentliche reduzieren. Zum einen hängen sie mit den inneren Reformen zusammen, den sogenannten Observanzbewegungen und dem Ruf einzelner Reformer oder der Ordensleitungen nach einer Rückkehr zu den Ursprüngen. Zum anderen waren sie von außen ins Rollen gebracht worden. Durch die konfessionellen Anfeindungen waren die Orden gezwungen, ihre eigene Geschichte aufzuarbeiten und zu rechtfertigen. Die frühneuzeitliche Ordenshistoriografie beginnt oft mit solchen Gegenreaktionen auf äußere Angriffe.

Mit der Mobilisierungsphase beginnt eine neue Ära der mobilen und normierenden hagiografischen Bildervita. Sie ist eine Antwort auf die Kritiken der Reformation und reiht sich in den „Triumph“ der katholischen Heiligenbilder ein.[12] Die Ordensgelehrten nahmen eine enorme hagiografische Text- und Bildproduktion vor und aktivierten alle Ressourcen, um das Leben ihres Ordensgründers korrekt darzustellen, zu verbreiten und zu propagieren. Die frühneuzeitlichen Ordenschronisten wollten über das „wahre“ Leben des Gründers berichten. Sie unternahmen Reisen, durchsuchten Archive und nahmen auch Bilder, Monumente und Bauten in ihre Recherchen auf. Das Ergebnis war ein katholischer Antiquarismus, der hagiografische Schriften mit historiografischem Wissen und archäologischen Funden in den großen Ordensgeschichten vermengte. Aus mentalitätsgeschichtlicher Perspektive sind diese Vorgehen interessant und für die Bildervita ausschlaggebend. Der mitunter wichtigste Faktor für die Mobilisierungsphase und damit einhergehend war die Medienrevolution mit ihren Vervielfältigungsmöglichkeiten.[13] Die Ordenschroniken entstanden nicht mehr wie noch die Legenden in den Skriptorien, sondern in den externen Druckereien, und gelangten anschließend schnell und gleichförmig in alle Ordensprovinzen. Zu den Chroniken gesellten sich ab den 1570er-Jahren, vor allem in den Jahren 1600 bis 1650, die druckgrafischen Heiligen- und Gründerviten. Die Druckserien nehmen neue Visualisierungsstragien auf und schaffen eine besondere Symbiose zwischen Bild und Text. Sie beinhalten hagiografische Texte als Bildlegen-

[12] Wolf 2004, S. 12.

[13] Debray 2003.

den am unteren Rand, sie fügen typologische Bibelzitate ein und verbinden die Texte oder Zitate mit dem Bild durch ein Buchstabenverweissystem (Kap. IV.3.1). Die druckgrafischen Bilderviten sind mehr als „Bilderfahrzeuge", die durch Zeit und Raum reisen.[14] Die neuere Kunstgeschichtsforschung betont die bedeutende Rolle der Druckgrafik in der Frühen Neuzeit: Sie sind „globale Agenten", schaffen einen mobilen Kanon und sind strategisch gewählte Propagandamittel und beinhalten bzw. vermitteln als „transmission images" bestimmte Bildbotschaften und Wissen zwischen den Kulturen.[15] Auf der Seite der Rezipienten stehen der kreative Umgang mit den Druckgrafiken und die Neuinterpretationen. Mittlerweile sind KunsthistorikerInnen der Ansicht, dass Lateinamerika und Spanien ab dem 17. Jahrhundert eine gemeinsame visuelle Kultur („common visual culture") besitzen, die gemeinsame Schnittmengen aufweist;[16] die Ordensgründerviten wären hierfür ein Beispiel. Die religiösen Orden sind jedenfalls supranationale Organisationen, die sich um gemeinsame Leitlinien bemühen.

Die Mobilisierungsphase ist eine Voraussetzung für die sogenannte Kontextualisierungsphase der gründerväterlichen Bilderviten. Diese letzte Phase umschreibt die (Rück-)Übertragung vom Medium der Druckgrafiken in die Gemäldezyklen oder auch den Kopiervorgang innerhalb der gleichen Medien. Die Künstler Perus übertragen und übersetzen die Druckgrafiken in die eigene Bilderwelt und interpretieren sie neu, um die gründerväterlichen Bilderviten für sich und andere Betrachtende ihrer Lebenswelt verständlich zu machen. Die Mönche verfassen die Bildlegenden in den Gemälden mithilfe der Ordensgeschichten und -chroniken. Mit diesen mobilen Werkzeugen – den Druckgrafiken und Ordensgeschichten – konnten überall auf der Welt die Ordensideale gelehrt und visualisiert werden. Im 17. und 18. Jahrhundert erfährt die gründerväterliche Bildervita eine nie gekannte Popularität. In den bedeutenden und auch in den kleineren Klöstern aller drei betrachtenden Orden im katholischen Einflussgebiet wird die Bildervita des Ordensgründers angebracht. Die stilistischen Besonderheiten der peruanischen Zyklen herauszukristallisieren, gelingt dann besonders überzeugend, wenn der Vergleich mit anderen gründerväterlichen Bilderviten in den katholischen Einflussgebieten (Spanien, Schweiz und Italien mit Südtirol) hergestellt wird, die nach den gleichen Vorlagen arbeiten. Die Kompilatoren konnten eigene lokale Bildlösungen in die Bilderviten einfügen und diese erhielten so eine individuelle Note.

[14] Aby Warburgs Ansatz erfährt erneut Interesse, siehe zuletzt Beyer/Bredekamp/Fleckner/Wolf 2018.
[15] Madar 2021; Mersmann/Schneider 2009.
[16] Alcalá 2012, S. 595.

3. Kloster, Kreuzgang und Gesellschaft

Die Bevölkerung der spanisch-amerikanischen Vizekönigreiche bestand aus den Indigenen oder *Pueblos originarios*, zwei Sammelbezeichnungen für eine Vielzahl von Zivilisationen, die auf dem südamerikanischen Kontinent lebten, bevor er von den Spaniern erobert wurde.[1] Die Bevölkerung bestand weiter aus den SpanierInnen, die aus unterschiedlichen Regionen des spanischen Königreichs kamen, um die eroberten Vizekönigreiche zu besiedeln, und schließlich aus den AfrikanerInnen, die aus verschiedenen Gegenden Afrikas stammten, vor allem aus Subsahara-Afrika. Letztere wurden versklavt und zur größten Migration der Geschichte der Menschheit gezwungen. Der Versuch der spanischen Regierung, die Bevölkerung des Vizekönigreichs Peru in eine „Republik der Indigenen" und eine „Republik der Spanier" zu trennen, scheiterte zwar in der Realität, doch die damit verbundene Gesetzgebung schuf eine neue soziale Ordnung.[2] In dieser konstruierten Ordnung stellten sich die Spanier als die *weißen* Sieger an die Spitze der gesellschaftlichen Hierarchie, ihnen folgten die Kreolen („criollos"), die in Amerika geborenen Spanier. Beiden Bevölkerungsgruppen waren die höchsten Ämter vorbehalten und sie bewirkten die Ausgrenzung der „Anderen". Die spanischen Kolonialverwalter kategorisierten die Bevölkerungsgruppen, wie es in sämtlichen Zeitdokumenten (Verträgen, Gerichtsfällen, Schenkungen usw.) deutlich wird. Sie machten die AfrikanerInnen aus dem Kongo, Angola, Guinea usw. zu Schwarzen („negros") und die Indigenen wie die Quechua, Chimú oder Chachapoyas zu „Indianern" („indios").[3] In der Gesellschaftspyramide folgten die Indigenen den Kreolen, die unterste Stufe nahmen die Schwarzen ein. Sowohl Indigene als auch Schwarze mussten unentgeltlich für die Spanier und Kreolen arbeiten, teils unter unmenschlichen Bedingungen (Kap. V.2.1 und V.2.3).

---

1 Christopher Kolumbus dachte, Indien entdeckt zu haben, weshalb er die Einwohner „Indianer" („indios") nannte. Dieser Begriff wird heute nicht mehr verwendet. In Peru werden die Indigenen „Pueblos originarios" („ursprüngliche Völker") genannt. In den USA werden sie „Native Americans" und in Kanada „First Nations" genannt.

2 Die Einteilung in eine „Republik der Indigenen" und eine „Republik der Spanier" schaffte eine eigene Regierung für beide Bevölkerungen mithilfe von Gesetzen, was den Schwarzen verwehrt wurde. Brewer-García 2012, S. 118.

3 Die Indigenen und Schwarzen mussten andere Steuern an die spanische Krone zahlen, daher war von Rechts wegen eine Klassifizierung nötig, zumindest aus der Sicht der Spanier. Estenssoro Fuchs 2000, S. 68; Aguirre 2005, S. 41; Twinam 2013, S. 253; O'Toole 2012, S. 5. Für die schwierige Einordnung des Begriffs „negro", der nur bedingt mit der „schwarzen Hautfarbe" gleichzusetzen ist, siehe Brewer-García 2012, S. 117–118.

Da Indigene, AfrikanerInnen und SpanierInnen trotz der versuchten Trennung und Verbote sexuelle Beziehungen hatten, kamen Kinder zur Welt, die damals als ein Produkt der „Vermischung" („mestizaje") angesehen und mit rassistischen Begriffen etikettiert wurden: „Mestizin" und „Mestize" für die Nachkommen spanischer und indigener Eltern („mestiza" und „mestizo"), „Mulatte" und „Mulattin" für die Kinder von Schwarzen und SpanierInnen („mulato" und „mulata") und „Zamba" sowie „Zambo" für die Nachkommen Indigener und Schwarzer Eltern. Viele weitere Etikettierungen waren für die „Vermischungen" erfunden worden, wie „cholo" oder „chola" für Kinder von Mestizen und Indigenen. Darunter befinden sich auch zoologische Bezeichnungen wie „mulato" und „mulata" oder „pardo" und „parda" für die Menschen mit dunkler Körperfarbe (Kap. I.3 und V.2).[4]

Diese sozialen Identitäten wurden zwar künstlich hergestellt, wirkten sich aber auf den Lebensalltag der Menschen und ihren Status im Vizekönigreich Peru aus. So konnten beispielsweise nach den Ordensregeln nur Spanier und Kreolen Priester werden und keine Indigenen und Schwarzen. Dies wird in einem Unterkapitel genauer erläutert (Kap. V.2.2). Es war auch nicht unüblich, dass die Spanier sich bis zur standesgemäßen Heirat und in manchen Fällen darüber hinaus Indigene oder Schwarze Mätressen hielten, oft waren es auch Dienerinnen oder Sklavinnen des Haushalts. Mitunter aus diesem Grund war die „mestizaje" mit der unehelichen Geburt verbunden und ein weiteres Hindernis für das Erreichen hoher Ämter.[5] Die Kinder von Schwarzen SklavInnen erhielten automatisch den Status der Mutter, egal ob sie ehelich oder unehelich waren. Wenn die Mutter eine Sklavin war, dann war es das Kind auch, sogar wenn der Vater ein Spanier war. In manchen Fällen kauften die spanischen Väter ihre unehelichen Kinder frei, dazu hatten sie das Erstrecht. War der Vater ein Schwarzer Sklave und die Mutter eine Indigene, dann war das Kind frei.[6] Bei aller Klassifizierung schafften es die Menschen im Vizekönigreich Peru, ihren Status zu verändern. Eine soziale vertikale Mobilität war

[4] Für die Begriffe im Vizekönigreich Peru für die unterschiedlichen „vermischten Rassen" siehe Estenssoro Fuchs 2000, S. 81 und Walker 2017, S. 98–104.

[5] Lockhart 1994, S. 244–245; Bowser 1974, S. 287–289; Stolcke 2009, S. 41–46.

[6] Bowser 1974, S. 286–289.

möglich, besonders in der späteren Zeit der Kolonien, als die Bevölkerungsgruppen immer schwieriger zu „kategorisieren“ waren (Kap. IV.4.3).[7]

Die rechtliche und soziale Diskriminierung bestimmter Bevölkerungsschichten wurde in den Vizekönigreichen Amerikas mit der Doktrin von der „Reinheit des Blutes“ („limpieza de sangre“) begründet. Die Vorstellung von einer „Blutsreinheit“ entstand auf der iberischen Halbinsel im 15. Jahrhundert und diente zur Ausgrenzung von „Neuchristen“, also den zum Christentum konvertierten Juden und „Morisken“ (Personen, die vom Islam zum Christentum konvertierten). Alle Bewohner Spaniens mussten für hohe Positionen – sei es in der Verwaltung oder in der Kurie – den Nachweis der „Blutsreinheit“ erbringen mit dem Ziel, dass die machtvollen Posten nur von „Altchristen“ besetzt werden konnten. Die dafür „notwendigen“ genealogischen Untersuchungen oder Ahnenproben fanden ab den 1530er-Jahren bis zum Jahr 1833 statt.[8] Nach frühneuzeitlichen Vorstellungen übertrug das Blut sowohl moralische und religiöse Tugenden als auch Laster von Generation zu Generation. Die *limpieza de sangre* war mit dem Blut, der Genealogie, der Abstammung und der Nachkommenschaft verknüpft (Kap. III.1).[9]

In den Vizekönigreichen Amerikas war die Doktrin von der „Reinheit des Blutes“ übernommen und transformiert worden, sodass AfrikanerInnen und in Teilen Indigene, vor allem die untere Schicht, zur Quelle der „Unreinheit“ degradiert wurden. Die „calidad“ (Status) und die „Hautfarbe“ waren der Gradmesser der „Reinheit“ und der *weiße* Adel war das Ideal. Die „mestizaje“ war mit der „Blutsreinheit“ nicht vereinbar.[10] Auch zogen die Theologen die Bibel zur Begründung der Inferiorität und Versklavung der AfrikanerInnen heran. Nach Moses verspottete Ham, der jüngste der drei Söhne Noahs, seinen betrunkenen und nackten Vater, der daraufhin Hams Nachkommen verfluchte

---

7 Die Schwarzen fanden Wege, die Gesetze zu umgehen. Beispielsweise brachte Männern die militärische Laufbahn Aufstiegschancen. Außerdem konnten sie ein soziales Doppelleben führen, indem sie privat ihre Kinder mit Schwarzen oder Indigenen Frauen anerkannten, aber eben nicht öffentlich. Seit Beginn der Kolonie gab es die Möglichkeit, beim Indienrat per Gesetz („gracias del sacar“) den Status zu verändern. Die Antragsteller konnten dafür zahlen, dass zum Beispiel ihre Geburt als legitim erklärt wurde. Aus dem Jahr 1795 ist eine Preisliste vorhanden, in der vermerkt wird, dass sich die „pardos“ für 500 reales den Status eines *weißen* erkaufen konnten. Dieser Prozess ist als *blanqueamiento* oder *whitening* bekannt. Twinam 2013, S. 249–255.

8 Hering Torres 2006, S. 84–131.

9 Für die ausführlichen theologischen, biblischen und medizinischen Begründungen der „Reinheit des Blutes“ in Spanien siehe Hering Torres 2006, S. 132–181.

10 Nach Stolcke besaßen die Indigenen „reines Blut“ als Vasallen der spanischen Krone. Stolcke 2009, S. 56. Doch scheinen ebenso die unteren Bevölkerungsschichten im Gegensatz zu den adligen Indigenen zu „Unreinen“ gezählt zu haben. Böttcher/Hausberger/Hering Torres 2011, S. 9–10.

(1 Mos 9,18–9,27). Die Bibelexegeten von Augustinus bis zu Alonso Sandoval, einem spanischen Missionar der afrikanischen SklavInnen Perus, machten Ham in patriarchaler und eurozentristischer Manier zum Stammvater der AfrikanerInnen: Seine „schwarze Haut" sei als Strafe und Zeichen der Sünde auf seine Nachkommen übergegangen.[11]

Die *limpieza de sangre* war mit der „Rasse" Mitte des 16. Jahrhunderts verknüpft worden. Das erste Mal trat der Begriff „raza" im Jahr 1438 im spanischen Sprachraum auf und bedeutete zunächst Abstammung („linaje"). Ende des 16. Jahrhunderts war mit „raza" auch ein „Makel" der Abstammung gemeint.[12] Covarrubias schreibt in seinem Wörterbuch aus dem Jahr 1611:

> „RASSE, die Kaste der kastilischen Pferde, welche mit einem glühenden Eisen gebrandmarkt werden, um sie kenntlich zu machen [...]. Rasse in Hinblick auf die Herkunft hat eine negative Bedeutung, so zum Beispiel die Rasse eines Juden oder Mauren zu besitzen."[13]

Wie die „raza" bei den Eintrittsgesuchen aspirierender Novizen erfragt wurde, zeigt ein Unterkapitel (Kap. IV.2.1). Weitere Bedeutung für die Vizekönigreiche Amerikas erlangte der Begriff „casta" (Kaste), der sich zunächst auf die Abstammung („linaje") bezog. In seinem Lexikoneintrag differenzierte Covarrubias im Jahr 1611 zwischen der guten Abstammung des Adels („buena casta") und der schlechten Kaste („mala casta") der „Neuchristen" und Fremden.[14] In den ibero-amerikanischen Vizekönigreichen war der Kastenbegriff für die Bezeichnung der „gemischten" Bevölkerungsschichten herangezogen worden, im Vizekönigreich Peru wird er erst im 18. Jahrhundert vereinzelt verwendet.[15] In der gleichen Zeit entstanden die berühmten Casta-Gemälde, welche die *mestizaje* der Bevölkerung der Vizekönigreiche Neuspaniens und Perus visualisierten und nach Kriterien der „Hautfarbe" klassifizierten.[16] Die Annahme, dass es in den spanisch-amerikanischen Vizekönigreichen ein rigides Kastensystem – wie etwa in Indien – gab, war ein Trugschluss der HistorikerInnen des 20. Jahrhunderts, das hat die neuere Forschung herausgearbeitet.[17]

---

[11] Hering Torres 2006, S. 223 und S. 227; Brewer-García 2012, S. 120–121.

[12] Hering Torres 2006, S. 217–221; Wade 2010, S. 5.

[13] Übersetzung nach Hering Torres 2006, S. 221–222. Für das Original: Covarrubias 1611, fol. 3r.

[14] Hering Torres 2006, S. 213; Covarrubias 1611, fol. 209r.

[15] Estenssoro Fuchs 2000, S. 76; Aguirre 2005, S. 43–45; Katzew 2004, S. 42–46.

[16] Ebert 2009; Katzew 2004.

[17] Siehe hierfür Giraudo, die die neuesten Standpunkte zu dem Thema zusammenträgt: Giraudo 2018.

Als Teil der Gesellschaft perpetuieren und praktizieren die religiösen Orden im Vizekönigreich Peru diese konstruierten Machstrukturen. Im fünften und letzten Teil der Dissertation werden die Gründerviten im Kontext der klösterlichen Lebenswelt und der kolonialen Gesellschaft analysiert.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit dem Kreuzgang als physischem, symbolischem und funktionellem Raum (Kap. V.1). Der Kreuzgang erschloss die zentralen Gebäude des Klosterkomplexes: die Kirche, den Kapitelsaal – wo sich die Mönche trafen, um die Regeln ihrer Gemeinschaft zu verlesen und alle internen und externen Angelegenheiten zu klären – und das Refektorium (Speisesaal). Das vierte Gebäude variierte je nach Jahrhundert oder Ordensregel. In den hier besprochenen Klöstern lagen an der vierten Seite des Kreuzganges unterschiedliche Räume wie der *Sala de Profundis*, in dem die toten Mönche aufgebahrt wurden, der Empfangsraum oder diverse Kapellen, die oft einem heilig- oder seliggesprochenen Ordensangehörigen gewidmet waren. Das erste Unterkapitel argumentiert gegen die in der Forschung aufgestellte Behauptung, der Kreuzgang habe in der frühen Neuzeit seine traditionelle Form und dadurch an Bedeutung verloren. Anschließend wird aufgezeigt, wie das Kloster und besonders der Kreuzgang als Projektionsflächen dienten – nicht nur für die Zwecke von ordensinternen, sondern ebenfalls von ordensexternen Personen – und welche konkreten Folgen dies hatte. Ein Resultat sei vorweg verraten: Das romantisch geprägte Bild vom Kloster als Ort der Stille in der frühen Kloster- bzw. Kreuzgangsforschung hielt den historisch-archivalischen Studien nicht stand. Mit Beginn des 21. Jahrhunderts untersuchten (Kunst-)HistorikerInnen verstärkt die profane Raumnutzung des Kreuzganges.[18] Die Aufmerksamkeit für die sozialen Raumpraktiken oder Nutzungen mag eine Folge des *spatial turn* sein, begriff er doch die Räume als soziale Produkte. Susanne Rau sieht die Leistungen der Geschichtswissenschaften für die Raumwende darin, dass die Raumpraktiken oder -konzepte historisiert werden.[19]

An diese Forschungstendenz anlehnend, werde ich den Hauptkreuzgang der Klöster in Cusco und Lima als halböffentlichen Raum rekonstruieren. Anhand des Quellenmaterials aus dem erzbischöflichen, franziskanischen und staatlichen Archiv wird gezeigt, wer in den Klöstern Limas und Cuscos wohnte (Kap. V.2) und wer die Besucher und Besu-

[18] Haskell 1960, Höger 1976, Oberer 2008, Untermann 2010, Cannon 2013, Silberer 2016.
[19] Rau 2017.

cherinnen der Klöster waren (Kap. V.3).[20] Auf der einen Seite können mithilfe der Archivfunde Einzelschicksale Einblicke in das Klosterleben gewähren. Auf der anderen Seite verschaffen die Verwaltungsdokumente, wie die Volkszählung in Lima aus dem Jahr 1700, einen Überblick über die Menschen, die ein Kloster bewohnten.[21] Im Archiv des Erzbischofes von Cusco sind Beschwerden von weltlichen Individuen über das mondäne und unchristliche Leben einiger Mönche überliefert. An dieser Stelle muss quellenkritisch angemerkt werden, dass diese Beispiele die schlimmsten Fälle beinhalten, die vor Gericht landeten. Wenn Mönche barmherzig waren und Indigene schützten, wird dies in der hagiografischen Literatur oder in den Ordenschroniken beschrieben (Kap. I.1). Damit unterscheiden sich die Quellen und die *causa scribendi* maßgeblich. Die Gerichtsfälle werden in der Regel als authentischere Quelle angesehen, da sie von Dritten aufgenommen wurden, wohingegen die Ordenschroniken und Hagiografien eher unter dem Verdacht der Schönfärberei stehen. Viele weitere Primärquellen, wie bereits in der Forschung publizierte Verträge zu Kunstwerken, Kapellenstiftungen, Visitationsberichte und auch Informationen zu besonderen Feierlichkeiten, ergänzen die Quellenlage und verdeutlichen, wer Zugang zu den Kreuzgängen und Klöstern hatte. Rafael Ramos Sosa ist gewissermaßen Vorreiter und untersuchte die reiche Festkultur im vizeköniglichen Lima, die in neueren Studien erneut Aufmerksamkeit erhielt und mit anderen kolonialen Städten verglich wurde.[22] Zuletzt sind die gründerväterlichen Bilderviten selbst „Quellen“, wenn die Ordensleute in ihren Bildern die Besuchenden oder Benefaktoren und Benefaktorinnen der Klöster verewigten (Kap. V.3).

[20] Leider waren die Archive des Dominikaner- und Mercedarierordens nicht zugänglich, sondern nur die Franziskaner ließen mich in ihr Archiv in Lima (AFL Archivo Franciscano Lima). Das erzbischöfliche Archiv von Cusco (AAC) konnte einen Ausgleich herstellen, da hier Gerichtsfälle aller Orden archiviert sind.

[21] Tardieu 1993, S. 181–184.

[22] Ramos Sosa 1992; Voigt 2016.

4. Epistemischer (Un-)Gehorsam: historische und zeitgenössische Termini

In den lateinamerikanischen Diskursen, kulturwissenschaftlichen Forschungen und dekolonialen oder postkolonialen Theorien wird die „koloniale Matrix der Macht“ sowie die „westliche“ Wissens- und Wahrheitsproduktion stets hinterfragt.[1] Walter Mignolo ruft zum epistemischen Ungehorsam („desobediencia epistémica“) auf. Ein klassisches Beispiel ist, dass Amerika nicht entdeckt wurde – höchstens aus der westlichen Perspektive –, sondern bereits existierte. Neuere Arbeiten benutzen die Bezeichnung der karibischen Kuna, „Abya Yala“, anstelle von „Amerika“ für den Kontinent zwischen Alaska und Feuerland. In der Doktorarbeit werde ich abwechselnd die Begriffe Amerika und Abya Yala verwenden.[2]

Ein Manko ist allerdings, dass (kunst-)historische Studien immer vor der Verlegenheit stehen, auf der einen Seite den historischen, hegemonialen Machtdiskurs nicht mittragen oder reproduzieren zu wollen und auf der anderen Seite dennoch deutlich zu machen, wie der Denk- und Wissenshorizont der *weißen* Menschen war, welche die Bilder in Auftrag gaben oder Chroniken schrieben. Es bleibt der Wissenschaft nichts anderes übrig, als beide Seiten der Geschichte zu schildern – bei gleichzeitiger Markierung der Machtverhältnisse. Wenn ich die Quellentexte der amerikanisch-iberischen Vizekönigreiche zitiere, ist es unvermeidlich, die rassistischen Begriffe zu nennen, obwohl *People of Color* oder *Pueblos Originarios* die korrekte Bezeichnung wäre. Mit den Anführungsstrichen wird die kritische Distanzierung ausgedrückt, wenn Begriffe wie „negros“ oder „indios“ in den Paraphrasen auftauchen. Außerdem schließe ich mich der kritischen Weißseinsforschung an, die Anna Greve für die Kunstgeschichte adaptierte und fruchtbar machte.

Wie die deutschen Publikationen der kritischen Weißseinsforschung schreibe ich „Schwarz“ und „Indigen“ auch im Adjektiv groß als „typografischer Stolperstein“ gegen die „hegemonialen weißen Strukturen“.[3] Dagegen wird „*weiß*“ meist kursiv und klein geschrieben, um darauf hinzuweisen, dass „weiße Personen die Akteure rassisti-

1 Mignolo 2012, S. 50–51.
2 Müßig 2020, S. 18.
3 Greve 2013, S. 33–36.

scher Handlungen“ sind, zumindest meistens.[4] Mit Weißsein ist allerdings nicht die Pigmentierung oder „Hautfarbe“ gemeint, sondern eine „historisch und kulturell geprägte symbolische und soziale Position, die sich auch unabhängig von Selbstwahrnehmung und jenseits offizieller Institutionen manifestiert“.[5] Dem Weißsein wohnen Macht, Privilegien und Deutungshoheit inne, sodass *weiße* Personen zu Normsetzern werden. Als Analysebegriff und zur Beschreibung verwende ich „Körperfarbe“ anstatt „Hautfarbe“, wie es Greve vorgeschlagen hat, da der Begriff „Hautfarbe“ durch die historische Verknüpfung mit „Rasse“ belastet ist. Greve schlägt außerdem vor, helle und dunkle Körperfarbe als Begriffe für die kunsthistorische Untersuchung zu verwenden, da „weiß“ und „schwarz“ als Körperfarben ebenfalls rassistische Züge tragen. Längst ist klar, dass eine „weiße Hautfarbe“ gar nicht existiert, sondern aus vielen unterschiedlichen Schattierungen von Rosa-, Gelb- und Brauntönen besteht, sodass sie vielmehr ein Konstrukt ist, das wir gewöhnt sind zu sehen.[6]

Die Kritische Weißseinsforschung fordert in aller Radikalität auf, die eigene *weiße* (Forschungs-)position zu über- oder bedenken – dazu verhalfen mir die Forschungsaufenthalte in Südamerika.[7] Während dieser erlebte ich alle (Kunst-)HistorikerInnen als zuvorkommend und hilfsbereit. Manche erklärten mir, ich könne als „Europäerin“ die Kunst der andinen Welt oder deren Anteil an den Kunstwerken nicht verstehen – sie haben vermutlich recht. Für die gründerväterlichen Bilderviten, die in der Forschung in großen Teilen vernachlässigt wurden (Kap. I.1), decke ich überwiegend die Sicht und Bildbotschaften der Auftraggeber und Macher auf; was den noch zu erforschenden Indigenen Anteil anbelangt, freue ich mich auf zukünftige Studien, die diese Arbeit ergänzen oder kritisch hinterfragen mögen, und hoffe auf deren *benevolentia*.

Während ich auf der einen Seite den diskriminierenden Machstrukturen bewusst nicht gehorche, folge ich der ordensinternen und eigenen Nomenklatur und Hierarchie in großen Teilen. Den Oberbegriff „Franziskaner“ oder „Minoriten“ bzw. „Minderbrüder“ verwende ich für Konventualen und Observanten, außer es wird dezidiert Bezug auf eine der beiden Ordensabspaltungen genommen (Kap. III.2).[8] Außerdem unterscheide ich, wie in der deutschen Ordensforschung üblich, nicht zwischen Kloster und Konvent,

4 Greve 2015, S. 42; Arndt 2015.
5 Arndt 2006, S. 14.
6 Greve 2015; Greve 2013, S. 67–73.
7 Greve 2013, S. 200.
8 In der deutschen Ordensforschung wird hier kein Unterschied gemacht. Silberer 2016, S. 20.

wie es im Spanischen für Frauenklöster („monasterio“) und Männerklöster („convento“) gehandhabt wird.[9] Die religiösen Orden entwickelten in ihrer Geschichte eine eigene Begrifflichkeit für ordensinterne Hierarchieebenen. Bei den Franziskanern heißt der Klostervorsteher „Guardian“, bei den Dominikanern „Prior“ und bei den Mercedariern „Comendador“ oder „Komtur“. In der Stufe über den Klostervorstehern steht der Provinzial, welcher der Leiter einer designierten Provinz ist. Den Begriff des Provinzials verwenden alle der hier behandelten religiösen Orden. Der Ordensoberste, das heißt der Leiter des Gesamtordens, heißt bei den Franziskanern „Generalminister“, bei den Dominikanern „Generalmeister“ und bei den Mercedariern „Generalmagister“.

Die Mönchskultur ist in erster Linie eine Schriftkultur und in zweiter eine Bildkultur. Die Dominikaner und nach der Anfangszeit auch die Franziskaner gehörten zur gebildeten Elite – oder zumindest die Ordensleute in den Spitzenpositionen. Sie konnten an den Universitäten studieren, ihren Doktor machen und an Lehrstühlen lehren. Die gelehrten Mönche schrieben ihre eigene Geschichte und die ihres Ordensgründers – tun dies heute noch – und ließen sie dann visualisieren. Wenn die Mönche selbst Auftraggeber für Kunstwerke und Bilderzyklen waren, dann waren sie in aller Regel auch die Programmschreiber. Fast alle hier untersuchten Bilder und ikonografischen Details der 237 Gemälde und Wandbilder der gründerväterlichen Bilderviten des Vizekönigreichs Peru lassen sich auf eine Quelle aus dem hagiografischen Korpus zurückführen.[10] Es geht hier gar nicht darum, ein Primat von Schrift gegenüber dem Bild zu formulieren. Denn selbst wenn die Schriftkultur im Mönchtum dominierte, konnten die Glaubensinhalte und Ordensideologien mithilfe von Predigten und Bildern wesentlich besser an ein breites, leseunkundiges Publikum vermittelt werden. In den Druckgrafiken und Gemäldezyklen zum Leben des Ordensgründers geht Schrift und Bild Hand in Hand (Kap. IV.1): So begleiten die Lebensszenen der Heiligen am unteren Rand „Legenden“. Im heutigen Sprachgebrauch hat es sich eingebürgert, dass als Legenden auch jene erklärenden Inschriften bezeichnet werden, die sich am Rand von Druckgrafiken, Stadtplänen oder Landkarten befinden.[11] Damit keine Verwirrung aufkommt, werde ich die in den Bildern oder unter diesen eingefügten Schrifttafeln als „Bildlegenden“ bezeichnen, wohingegen die Legenden die Heiligenleben benennen.

[9] Auch dies ist in der deutschen Ordensforschung nicht üblich. Silberer 2016, S. 20.

[10] Krüger warnt, dass Bilder nicht immer auf den Legenden beruhen müssen. Krüger 1992, S. 125–128.

[11] Rosenfeld 1972, S. 1.

Die Bezeichnungen „gründerväterliche Vita“, „Gründervita“ oder „gründerväterliche Bildervita“ umschreiben das schriftlich oder visuell wiedergegebene Leben des Ordensgründers. Die Begriffe leite ich vom zeitgenössischen Gebrauch der Ordensgelehrten ab, die über das Leben des hl. Franziskus, Dominikus und Nolascus schrieben. Die folgenden Beispiele offenbaren die zeitgenössischen Termini und wie sie sich vor und nach der Reformation veränderten. Der genaue Inhalt der Legenden wird dann in den einzelnen Kapiteln des dritten und vierten Teils besprochen (Kap III.1–IV.4). Thomas Celano schreibt die erste Vita in den Jahren 1228–1229, sie handelt vom „Leben unseres hochseligen Vaters Franziskus“ („vitam beatissimi patris nostri Francisci“).[12] Bonaventura verfasst eine Franziskuslegende (*Legenda maior sancti Francisci*). Im letzten Drittel des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts schreibt ein anonymer Hagiograf, dass nun das Leben des hl. Franziskus beginnt („Incipit vita beati Francisci“).[13] Im Jahr 1512 lag bereits eine gedruckte Franziskuslegende des Bonaventura vor, die ein anonymer Übersetzer als *Legend des heyligen vatters Francisci* bezeichnete.[14] Für die Lebensbeschreibungen des hl. Dominikus wählen die mittelalterlichen Hagiografen ähnliche Begriffe. Jordan von Sachsen schreibt in seiner Ordensgeschichte als Erster über „Dominikus, den ersten Gründer dieser Religion“ („Dominicum, primum religionis huius institutorem“).[15] Petrus Ferrandus bezeichnet in seiner Dominikuslegende (*Legenda sancti Dominici*) aus den Jahren 1235 bis 1242 den seligen Dominikus als „Leiter der Prediger und berühmten Vater“ („Beatus Dominicus predicatorum dux et pater inclitus“).[16] Konstantin von Orvieto schreibt eine Dominikusvita („Incipit vita beati Dominici“) in den Jahren 1244 bis 1247. Gerard Frachet verfasst eine Sammelhagiografie über Viten der Predigerbrüder (*Vitae Fratrum ordinis praedicatorium*, ca. 1260–1264). An der Legende des Ferrandus orientiert sich eine volkssprachliche Erzählung aus dem Jahr 1465 und schreibt: „Dis ist das leben des heiligen vaters san Dominicus“.[17] Zusammengenommen nennen die lateinischen Hagiografen den Ordensgründer „Vater“, „Gründer“, „Leiter“ und den Lebensbericht „Legende“ oder „Vita“.

Die Reformatoren machten aus der Legende eine „Lügende“, was die Polemik um die Heiligenlegenden und ihren Wahrheitsgehalt ausdrückte. Diese dritte Bedeutung von

[12] Amoni 1880, S. 12.
[13] Fierens 1907, S. 290.
[14] Bonaventura 1512.
[15] Sachsen/Scheeben 1935, S. 25.
[16] Tugwell 2015, S. 261.
[17] Zitiert nach: Standke 2017, S. 57.

Legende, eine erfundene oder nicht wahrheitsgemäße Erzählung, ist im heutigen Sprachgebrauch noch erhalten.[18] Nach der Reformation nennen die Ordensgelehrten die Lebensbeschreibungen nur noch Vita. Der Ordensgründer wird weiterhin als „Gründer", „Stifter", „Vater" und auch „Patriarch" bezeichnet. Juan de la Cruz fasst im ersten Buch seiner Chronik aus dem Jahr 1567 „Das Leben des heiligen Dominikus, der Gründer des Predigerordens" (*La Vida del bienaventurado sancto Domingo, instituydor dela orden delos frayles Predicadores*) zusammen.[19] Hernando del Castillo schreibt im ersten Teil seiner Gesamtgeschichte über den hl. Dominikus und über seinen Predigerorden (*Primera parte de la historia general de Sancto Domingo, y de su orden de Predicadores*, 1584). Serafino Razzi berichtet im Jahr 1588 über das „Leben des Dominikus, den Patriarchen und Gründer des Predigerordens" (*Vita di san Domenico. Patriarca, e fondatore dell' Ordine de frati predicatori*). Zittardus beginnt seine „Kurtze Chronik" aus dem Jahr 1597 mit der Geschichte „von dem ersten Stifter und Generalmeister des Predigerordens Sancto Dominico".[20] Die Autoren der Franziskaner- und Nolascusviten benutzen ähnliche Begriffe. Beispielsweise verfasst der Mercedarier Felipe Colombo im Jahr 1674 das „Leben unseres ruhmreichen Patriarchen und Vaters, des hl. Petrus Nolascus" (*Vida de nuestro gloriosissimo patriarca y padre S. Pedro Nolasco*).[21] Im Jahr 1682 schrieb Damian Cornejo die „Chronica Seraphica" über das „Leben des ruhmreichen Patriarchen, den hl. Franziskus und seine ersten Schüler (*Chronica seraphica. Vida del glorioso patriarca San Francisco, y de sus primeros discipulos*).[22]

Zusammenfassend kommen die Begriffe „Vita", „Vater" und „Gründer" in allen Jahrhunderten, Sprachen und Ländern vor, sodass der Ausdruck „Gründervita" oder „gründerväterliche (Bilder-)Vita" für alle untersuchten Länder passend ist. Sogar im Gemäldezyklus über das Leben des hl. Nolascus in Lima ist im vorletzten Gemälde zu lesen: „Dieses Werk **über das Leben des hl. Patriarchen Petrus Nolascus** wurde [...] im Jahr 1788 vollendet" (Kap. II.2.1 und V.3.4).[23]

---

18 Rosenfeld 1972, S. 1.

19 La Cruz 1567.

20 Zittardus 1596, S. IIr.

21 Colombo 1674.

22 Cornejo 1682.

23 Für den originalen, spanischen Text, siehe im Katalog: Kat. ML 29. Alle Bildlegenden werden im Katalog aufgeführt. Im Fließtext und den Fußnoten der Dissertation wird hingegen darauf verzichtet.

Die Transkriptionen der kastilischen Texte und Quellen oder diejenigen der anderen Sprachen werden nicht korrigiert. Nur deutsche Texte vor dem Jahr 1800 änderte ich in ein verständlicheres Deutsch ab. Im Haupttext sind alle wesentlichen Texte übersetzt und in den Fußnoten werden die originalen Passagen angegeben, wenn sie paraphrasiert wurden oder für das tiefgreifende Verständnis unerlässlich sind. Die orginalen Texte der Bildlegenden befinden sich im Katalog. Auf die Transkription der Archivfunde verzichte ich; sie hätten den Rahmen der bereits umfangreichen Arbeit gesprengt.

Die Abbildungen und der Katalogteil befinden sich im Anhang. Der Katalog beinhaltet die Fotografien der gründerväterlichen Bilderviten, alle sind durchnummeriert, z. B.: Kat. DC 3. Die Signaturen beginnen mit dem Anfangsbuchstaben der Orden: F (Franziskaner), D (Dominikaner) und M (Mercedarier). Der zweite Buchstabe schlüsselt die Stadt auf: C (Cusco) und L (Lima). Die Zahl bedeutet die Reihenfolge, die das Gemälde einnimmt. Allerdings ist die Reihenfolge der Bilder innerhalb der Vita relativ. Die Mönche ergänzten die Bilder der Gründerviten und hängten sie mehrmals um. Im Katalog orientiere ich mich für die Reihenfolge der Bilder größtenteils an den hagiografischen Lebensbeschreibungen oder der aktuellen Hängung. Die Kennzeichnung Kat. DC 3 bedeutet also, dass das dritte Gemälde der Dominikusvita in Cusco gemeint ist. Nur die Bilderviten der Franziskaner in Lima besitzen einen Buchstaben mehr, der anzeigt, ob die Serie der Wandmalereien oder die der Gemälde gemeint ist: Kat. FLW 10 meint das zehnte Wandbild der Franziskusvita in Lima und Kat. FLG 10 das zehnte Gemälde der Franziskusvita in Lima. Außerdem sind im Katalog alle Bildlegenden transkribiert.

5. Aufbau der Arbeit

Der zweite Teil dieser Arbeit zeigt zunächst die unterschiedlichen Ankunftsbedingungen der Missionsorden in Peru (Kap. II). Bevor die religiösen Orden die Vita ihres Ordensgründers für alle sichtbar im Kreuzgang hängen konnten, mussten sie zunächst ihren Platz in den eroberten Städten einnehmen oder sich erkämpfen und den Bau ihrer Klöster bewerkstelligen. Gezeigt werden die Anfangsbedingungen, für jeden der drei Orden gesondert. Die Reihenfolge orientiert sich an der überlieferten historischen Ankunft der Mönche der unterschiedlichen religiösen Orden. Sobald die Missionsorden etabliert waren, konnten sie die provisorischen Anfangsbauten durch mächtige Klosterbauten ersetzen, die in großen Teilen auch heute noch stehen. Die Baugeschichte des

Kreuzgangs wird in den Grundzügen rekonstruiert, da mit ihrer Hilfe die Bilderviten der Ordensgründer datiert werden können. Ein erster Überblick zur Anzahl der Gemälde der gründerväterlichen Bilderviten und wer die schaffenden Künstler waren, wird gegeben.

Im dritten Teil wird die Tradierung und Transmission der Gründerviten exemplarisch an den ersten Lebensszenen der Gründerviten gezeigt (Kap. III). Auch hier orientiert sich die Reihenfolge daran, wer zuerst eine Bildervita für den Kreuzgang schuf. Gefragt wird danach, welches Bild des Ordensgründers vermittelt wird, wie die Überlieferung bewerkstelligt wird und welche Änderungen sich in der Darstellung der Ordensgründer im Vergleich zu den europäischen Bildlösungen ergeben. Das Ziel des dritten Teils der Arbeit ist es, diesen vielfältigen prozesshaften Wandel der gründerväterlichen Bilderviten zu analysieren, bis sie ins Vizekönigreich Peru gelangen, um dort erneut verhandelt zu werden. Für die Tradierung schlage ich ein Phasenmodell vor (Kap. I.2.).

Der vierte Teil zeigt die Bemühungen der Auftraggeber, die Ordensgeschichte für ein Publikum im Vizekönigreich Peru zu erzählen (Kap. IV). Die Ordensgelehrten und Künstler ergreifen gewisse didaktische Maßnahmen, um die Bildergeschichten zu erzählen. Analysiert werden die ordensspezifischen Eigengeschichten, aber auch die Übernahmen und geteilten Episoden der Gründerviten. Als letzter Punkt wird demonstriert, wie die Bilder sich selbst thematisieren, um den Betrachtenden auf den richtigen Bildergebrauch bzw. die Verehrung der Bilder aufmerksam zu machen.

Der fünfte und letzte Teil dieser Arbeit konzentriert sich auf den Präsentationsort des Klosterkreuzganges samt seiner Bilderviten unter der Prämisse eines halböffentlichen Raumes mit allen rezeptionsästhetischen und sozialgeschichtlichen Konsequenzen (Kap. V).

II. Ankunft und Etablierung der Missionsorden

Bis die Missionsorden ihren jeweiligen Klosterkreuzgang mit der Vita ihres Gründers schmücken konnten, sind seit der Ankunft der ersten Mönche mehr als einhundert Jahre vergangen. In dieser Zeit gründeten die Eroberer strategische Städte und ließen indigene Städte oder Siedlungen überbauen; sie verteilten Grundstücke an ihre Gefolgsleute und wiesen ihnen Land sowie Indigene als Arbeitskräfte zu. Die Mönche der religiösen Orden begleiteten häufig als Kapläne die Eroberungsfeldzüge und profitierten von der anfänglichen Verteilung oder zogen in die wichtigsten Städte nach, um einen Platz in den neuen kolonialen Zentren zu erhalten. Die Anfangsbedingungen waren für die Missionsorden unterschiedlich, wie die folgenden Kapitel zeigen werden, und hingen neben den eigenen Ressourcen maßgeblich von der Nähe zu den Konquistadoren oder von der Unterstützung einflussreicher, vermögender Förderer ab. Im Verlauf der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden die provisorischen Bauten der Anfangszeit durch neue, monumentale Gebäude ersetzt.

Die geologischen, geografischen und politischen Voraussetzungen für den Bau der kolonialen Häuser waren in Cusco und Lima unterschiedlich. Die neu gegründete Hauptstadt Lima ist in der typischen Schachbretteinteilung mit senkrechten und waagrechten, im Neunzig-Grad-Winkel zueinanderstehenden Straßenzügen geplant worden, die große Karrees bildeten (Abb. 2). Die Architekten ließen Lehmziegel als Baumaterial benutzen. In Cusco als ehemaliger Hauptstadt des imperialen Inkareiches konnte oder musste eine bereits ausgefeilte Infrastruktur mit zeremoniellen Plätzen, Straßenzügen und Palästen aus meisterlich behauenen, massiven Quadersteinen genutzt und überbaut werden (Abb. 3). Cusco liegt in einem Hochtal mitten in der Gebirgskette der Anden. Die Gebäude besitzen heute noch ihre inkaischen Grundmauern aus massivem gräulichen Andesit- oder Granitgestein. Die kolonialen ergänzten Mauern oder Neubauten wurden mehrheitlich mit Lehmziegeln oder Adobeblöcken ausgeführt.[1]

Die Baumeister der Inka legten ihre Hauptstadt Cusco als spirituelles und geopolitisches Zentrum des Reiches an. Die Stadt besaß einst einen unregelmäßigen und symbolischen Umriss in Form eines Pumas. Das Heiligtum *Coricancha* war der Knotenpunkt der vier Reichsteile (*Tahuantinsuyu*), welche durch ein Straßensystem zusammengehalten wur-

[1] Wethey 1949, S. 39; Wurster 1990, S. 186–187.

den und dessen in einer Nordsüd- und einer Ostwestachse verlaufende Hauptstraßen auf dem zeremoniellen Hauptplatz (*Haucaypata*) zusammentrafen.[2] Nach der Gefangennahme und Hinrichtung des Inkaherrschers Atahualpa in Cajamarca im Jahr 1532 eroberten die Spanier und ihre Verbündeten unter der Führung von Francisco Pizarro im November 1533 Cusco. Die inkaischen Gebäude blieben trotz Plünderungen zunächst unzerstört. Erst im Zusammenhang mit der Flucht von Manco Capac II., dem eingesetzten Marionettenherrscher, und des von ihm angeführten Aufstandes im Jahr 1536 wurde die Stadt während der Belagerung durch Brandgeschosse teilweise zerstört. Vor allem die Holzdachstühle, die mit Hochlandgras abgedeckt waren, brannten nieder. Nach der Niederschlagung des Aufstandes begann der koloniale Umbau Cuscos. Die Spanier bedienten sich für den Häuserbau aus den Steinbrüchen der Umgebung und den inkaischen Palästen. Trotz des Raubbaus haben sich bis heute wesentliche Strukturen und Grundmauern der Inka-Bauweise erhalten. Eine einschneidende Maßnahme der Spanier war die Verkleinerung des zeremoniellen Hauptplatzes. Der westliche Platz (*Cusipata*) wurde bebaut. Am östlichen Ende des verkleinerten Platzes wurde die Kathedrale errichtet. Die umliegenden Paläste waren an die Konquistadoren verteilt worden.[3]

Die Dominikaner mit Vicente Valverde, der Pizarro auf seiner Expedition begleitete, erhielten den wichtigsten Tempel des Inkareichs, den Sonnentempel (*Coricancha*; Kap. II.1.2 und V.3.3). Der Tempel liegt südöstlich vom Hauptplatz entfernt und kurz vor dem Zusammenfluss der beiden Flüsse Tullumayo und Huatanay, welche bereits die Inka kanalisieren ließen. Die Mercedarier bekamen einen Baugrund für ihr Kloster nur einen Block südlich vom neuen Hauptplatz entfernt (Kap. II.2.2). Die Franziskaner scheinen zumindest anfangs nicht die gleiche Gunst genossen zu haben. Sie sind zweimal umgezogen, bis sie im Jahr 1549 drei Blöcke westlich vom Hauptplatz entfernt das Grundstück für ihr neues Kloster kauften (Kap. II.3.2).

Als neue Hauptstadt des Vizekönigreichs Peru entschieden sich Pizarro und seine Berater für eine Lage nahe der Pazifikküste. Am 18. Januar 1535 gründeten sie die *Ciudad de los Reyes* über einer Eingeborenensiedlung am Fluss Rimac. Der Stadtname war zu

---

[2] Tahuantinsuyu (oder Tawantinsuyu) setzt sich aus den Quechua-Wörtern „tawa“ (vier) und „suyu“ (Land/Region) zusammen. Die einzelnen suyos waren: Contisuyu (Südwesten) und Collasuyu (Südosten), sowie Antisuyu (Nordosten) und Chinchaysuyu (Nordwesten). Der Tempelbezirk war der Knotenpunkt eines Liniennetzes („ceques“) an „heiligen Stätten“ oder „Schreinen“ („huacas“). Bauer 2004, S. 153–157. Bauer/Piscitelli 2013, S. 86–94.

[3] Bauer 2004, S. 111–137.

Ehren der Heiligen Drei Könige gewählt worden, allerdings war der inoffizielle Name „Lima“ schon früh gebräuchlich und stammt vermutlich vom Indigenen Flussnamen ab.[4] Der Fluss verbindet Lima mit dem Hafen Callao, der Ausgangspunkt für die Flotten und die Handelsschiffe ins spanische Königreich war. Das Zentrum Limas bildete der *Plaza Mayor* (Hauptplatz) mit dem Regierungspalast und der Kathedrale. Die Dominikaner und Franziskaner erhielten den Chroniken zufolge ein Grundstück in einem gemeinsamen Häuserblock zur Errichtung ihres Klosters zugewiesen, das zwei Blöcke nordwestlich vom Hauptplatz entfernt ist. Die Franziskaner zogen jedoch um und befinden sich bis heute zwei Blöcke nordöstlich vom Hauptplatz entfernt, in entgegengesetzter Richtung (Kap. II.3.1). Die Dominikaner erhielten den gesamten Häuserblock zur Bebauung (Kap. II.1.1). Die Mercedarier sind drei Karrees vom Hauptplatz Richtung Süden entfernt und wurden mit einem ganzen Häuserblock begünstigt (Kap. II.2.1).[5]

Über die Frühzeit der Orden ist wenig bekannt. Die später schreibenden Ordenschronisten gegen Ende des 16. Jahrhunderts und im 17. Jahrhundert wetteiferten um den Ruhm, ihren Orden als den „frühesten Missionsorden“ in Peru zu deklarieren oder ihre Mönche als die „ersten Missionare“ in Peru anzuführen. Vereinzelt können archivalische Funde die Ordenschronisten bestätigen, doch häufig widersprechen sich ihre Behauptungen untereinander oder auch mit den Aussagen der Stadtchronisten. Die Anfangszeit wird in allen Ordensschriften verklärt oder mit prominenten Personen der Eroberungsgeschichte verknüpft, um sich in deren ruhmreiche Geschichte einzuschreiben.

Eine bessere Quellenlage ist für die zweite Bauwelle der Klöster vorhanden. Die HistorikerInnen rekonstruieren die Baugeschichte mithilfe gefundener Verträge zwischen den Ordensobersten und Architekten oder Handwerkern. Zeitgenössische Reiseberichte, Ordens- und Stadtchroniken aus der Hand der Geistlichen und Ordensleute des 17. und 18. Jahrhunderts vermitteln eine Vorstellung, wie die Kreuzgänge ausgesehen haben. Allerdings verfolgen die Verfasser gewisse Absichten. Der Ordensleitung in Europa sollte ein positives Bild vermittelt werden, die eigenen Leistungen werden in panegyrischen Worten geschildert. Der hohe Bildungsgrad der Geistlichen und ihr Wissen über die zeitgenössische Kunst in Europa verleitet sie sogar zu kennerschaftlichen Zuschrei-

[4] Cobo 1882 [1639], S. 24–27.

[5] Cobo 1882 [1639], S. 41–46; Rohr 2005, S. 83; Keller 2015, S. 130. Ein Häuserblock bestand aus vier Parzellen („solares“). Nach Cobo erhielten die Dominikaner und Franziskaner jeweils zwei Parzellen („dos solares“), die Mercedarier bekamen einen gesamten Häuserblock („cuatro solares“).

bungen der Gemälde oder bewertenden und bisweilen sich überbietenden Vergleichen über das Aussehen oder die Dekoration der Kreuzgänge. Die Berichte müssen vor diesem Hintergrund der lobpreisenden und wetteifernden, mentalitätsgeschichtlichen Perspektive gelesen werden, auch wenn sie wertvolle Auskunft über die Baugeschichte und das Aussehen der Klöster geben. In zwei Fällen haben die Verfasser sogar Grundrisse und Ansichten der Klöster hinzugefügt (Kap. II.1.1 und Kap. II.3.1).

Der folgende zweite Teil zeigt in drei Kapiteln für die religiösen Orden jeweils getrennt auf, wie die Bedingungen ihrer Ankunft waren und wie sie ihre Hauptklöster der Provinzen errichteten (Kap. II.1, II.2, II.3). Als Einleitung der Kapitel verwende ich – wenn es möglich ist – beispielhafte Titelbilder der ordenseigenen Geschichtsschreibung, da sie die verklärten Anfänge, die Missionsarbeit und die eigenen Leistungen prägnant auf einer Seite vor Augen führen. Diese propagandistische Perspektive und Eigengeschichtsschreibung stehen im Kontrast zu den archivalischen Fakten, welche die HistorikerInnen bisher zusammentragen konnten. Die Unterkapitel widmen sich dem Bau der Hauptklöster der Provinzen in Lima (Kap. II.1.1, II.2.1, II.3.1) und Cusco (Kap. II.1.2, II.2.2, II.3.2). Die Baugeschichte wird nicht für das gesamte Kloster detailliert rekonstruiert, sondern fokussiert den ersten Kreuzgang oder Hauptkreuzgang, wo traditionell die Ordensgeschichte mit der Gründervita ausgestellt wird. Wenn zeitgenössische Beschreibungen vorhanden sind, werden sie übersetzt, um eine Vorstellung von den Kreuzgängen zu gewinnen. Die Baugeschichte des Kreuzgangs ist für die Datierung der Bilderviten wichtig. Ein erster Überblick zum Umfang der Gründervita im Hauptkreuzgang findet im Anschluss statt. Falls die Künstler bekannt sind, werden sie genannt. Die Herstellung und Kompilation der Gründerviten, die Besprechung einzelner Szenen und ihrer besonderen Ikonografie sowie die Tradierung des Bilderwissens und der verwendeten Vorlagen zeigen der dritte und vierte Teil dieser Arbeit (Kap. III und IV).

1. Die Predigerbrüder an vorderster Front

Der in Lima geborene Dominikaner Juan Meléndez verfasste eine erste groß angelegte Chronik der peruanischen Ordensprovinz in drei Bänden. In Rom ließ er das Werk der *Wahren Schätze Indiens* (*Tesoros verdaderos de las Yndias*) in den Jahren 1681 bis

1682 drucken.[1] Zwei Kupferstiche schmücken den ersten Band, ein Frontispiz und ein Autorenbild (Abb. 4 und 5). Im Autorenbild verewigt sich Meléndez selbstbewusst als Ordenschronist und Sohn der Dominikanerprovinz Peru, wie es die Bildunterschrift mitteilt.[2] Er sitzt vor einem Tisch, hält eine Schreibfeder in der Hand und scheint die Arbeit gerade zu unterbrechen, um seine Leserschaft anzublicken. Im Hintergrund hängt das Porträt des amtierenden Generalmeisters Antonio de Monroy, ihm hat Meléndez die Chronik gewidmet.

Das Titelbild fasst die bisherige Geschichte des Ordens in Peru zusammen (Abb. 4). Die Porträts bekannter historischer Personen wechseln sich mit Sinnbildern und typologischen Zitaten ab und schaffen komplexe, bedeutungsreiche Bezüge. Im Zentrum steht der in überproportionaler Größe dargestellte Ordensgründer. Der hl. Dominikus ist mit einem hellen Strahlenkranz und dem Stern auf der Stirn eindeutig gekennzeichnet (Kap. III.1). Mit seiner linken Hand hält er eine Tafel, auf welcher der Titel des Werkes, die Nennung des Autors und die Widmung an den Generalmeister zu lesen sind. In seiner rechten Hand hält der Ordensgründer einen Stab mit dem dominikanischen Lilienkreuz und einem Banner, der das Bild des Gekreuzigten trägt. Die Inschriften auf dem Banner und auf dem Schriftband, welches von jenem wegflattert, entstammen dem Lobgesang auf das Kreuz Christi (*Vexilla regis*): „Es blitzt des Kreuzes Geheimnis“ und „Saget es in alle Welt, dass der Herr vom Holz regiert.“[3] Das Bild vom kreuzhaltenden Dominikus samt Versen steht für seinen Kampf gegen die Häresie im Albigenser Kreuzzug und verweist gleichzeitig auf den Sieg des Christentums in Peru (Kap. IV. 3.3). Dieser Sieg wird heilsgeschichtlich überhöht, da über dem Kopf des hl. Dominikus steht: „Dies sind deine Väter (Oh Peru) und deine wahren Hirten, die ein himmlisches Königreich errichtet haben, in das sie dich bringen werden.“[4] Mit den Vätern sind neben dem hl. Dominikus auch die beiden Personen in den Brustmedaillons gemeint, welche die Inschrift rahmen: Kaiser Karl V. und der Eroberer Francisco Pizarro.

---

1 Der volle Titel lautet: *Tesoros verdaderos de las Yndias. En la Historia de la gran Provincia San Juan Bautista del Perú de el Orden de Predicadores.* Meléndez 1681.

2 Unterhalb des Kupferstiches steht: „Fray Juan Meléndez, Lehrer der Theologie, geboren in Lima, Sohn der Provinz der Predigerbrüder in Peru und ihr Chronist.“

3 Auf dem Spruchband steht: „Dicite in nationibus, quia Dominus regnavit a ligno.“ Auf dem Banner um den Gekreuzigten ist zu lesen: „Misterium + Fulget Crucis.“ Beide Verse sind aus dem Lobgesang auf das Kreuz Christi. Der erste Vers basiert auf dem Psalm 95, 10, wie er in der Vulgata steht („dicite in gentibus Dominus regnavit“). Der zweite Vers ist die christliche Auslegung durch das Hinzufügen des „Holzes“. Cañizares-Esguerra 2006, S. 196–197; Plum 2006.

4 „Isti sunt patres tui (o Peru) veri que pastores, qui te regnis celestibus inferendum condiderunt“

Nach der territorialen Eroberung begann die geistliche Missionierung. Die im Text erwähnten Hirten sind die Predigerbrüder. Sie haben durch ihre Missionsarbeit und die Christianisierung den Einwohnern Perus den Weg ins himmlische Königreich geöffnet – so die eurozentrische, christliche und propagandistische Auffassung. Einer dieser Hirten ist Reginaldo de Pedraza, der im Kupferstich neben Dominikus steht und ebenfalls zur Kreuzfahne greift. Wie Meléndez im vierten Kapitel des ersten Bandes schreibt, begleitete Pedraza im Jahr 1528 Francisco Pizarro zurück nach Spanien an den königlichen Hof. Dort erteilt Karl V. mit der *Capitulacion* von Toledo am 26. Juli 1529 Pizarro die Erlaubnis, den Eroberungsfeldzug zu führen. Unterdessen sei Pedraza damit beauftragt worden, sechs Dominikaner auszuwählen, die ihn begleiten sollen.[5] Die Inschrift um die Brustmedaillons des spanischen Königs und des Eroberers im Kupferstich fasst das Kapitel kurz zusammen: „Karl V. schickt diese sieben Mönche nach Peru im Jahr 1529“ und „D. Francisco Pizarro führt sie nach Peru im Jahr 1530“.[6] Die sechs von Meléndez genannten Predigerbrüder knien im Frontispiz zu Füßen des Dominikus. Die Kartuschen am Boden identifizieren sie: „Martín de Esqueviel, Alfonso de Montenegro, Vicente Valverde, Thomas de San Martín, Domingo de Santo Thomás, Pedro de Ulloa.“

Tatsächlich haben HistorikerInnen einen Erlass des Königs gefunden (vom April 1529), der den Provinzial von Spanien beauftragt, vier Geistliche für Peru zu benennen. Aufgrund einer königlichen Verfügung vom 19. Oktober 1529 und Zahlungsbelegen aus dem „Indienarchiv“ (*Archivo General de Indias*) konnten faktisch folgende sechs Dominikaner namentlich als Begleiter des Francisco Pizarro nach Peru nachgewiesen werden: Vicente Valverde, Reginaldo de Pedraza, Tomás de Toro, Alonso Burgalés, Pedro Yépez und Pablo de la Cruz.[7] Nur zwei Dominikaner stimmen mit der Aufzählung von Meléndez überein, nämlich Pedraza und Valverde.[8] Am Ende war es einzig Vicente Valverde, der Pizarro bei den Kriegszügen begleitete und an dem berühmten Aufeinandertreffen zwischen dem letzten Inkaherrscher Atahualpa und Pizarro in Cajamarca im Jahr 1532 teilnahm.[9] Um den Nachruhm des Valverde, der nach der Eroberung im Jahr 1537 zum ersten Bischof von Cusco ernannt wird, wird es später gehen (Kap. V.3.3). Im Kupferstich trägt Valverde eine Bischofsmütze und kniet rechts von Dominikus.

---

5 Meléndez 1681, S. 25.

6 „Carlos V. despacha estos siete religioso al Peru año 1529“ und „D. Francisco Pizarro los conduce al Peru anno 1530.“

7 Biermann 1943, S. 27–28; Vargas 1980, S. 18. González-del-Castillo 2018, S. 514.

8 Biermann vermerkt, dass die Angaben von Meléndez falsch sind. Biermann 1943, S. 27.

9 Für das Schicksal der anderen Dominikaner siehe Biermann 1943, S. 27–28.

Bei Meléndez' Auswahl der „ersten" Predigerbrüder handelt es sich tatsächlich um später eingereiste Missionare. Meléndez ging es um die Glorifizierung seines Ordens und so bevorzugte er es offensichtlich, die bekanntesten Dominikaner mit Titeln und herausragenden Leistungen zu präsentieren anstatt der tatsächlich historisch ersten Brüder.[10] Beispielsweise lernte der Predigerbruder Domingo de Santo Tomás während seines Missionseinsatzes Quechua und verfasste die erste gedruckte Grammatik der Indigenen Sprachen Perus im Jahr 1560 (*Gramática o Artes de la Lengua general de los indios*). Im Kupferstich hält er ein Buch in der Hand, das mit dem Titel „Lengua Peru" auf seine Leistung verweist. Neben ihm kniet Tomás de San Martín. Er ist der erste Provinzial der im Jahr 1539 neu gegründeten peruanischen Dominikanerprovinz.[11] Die Provinz wurde nach ihrem Patron Johannes dem Täufer benannt, *Provincia de San Juan Baptista,* und umfasste die Grenzen des damaligen Vizekönigreichs Peru.

In den Jahren 1551 und 1571 teilten die Predigerbrüder die Provinz Peru weiter auf, wie im Kupferstich unterhalb der knienden Apostel aufgezählt wird: „Quito, Nicaragua, Nuevo Reyno, Chile." Die administrativen Gebietseinteilungen werden von ideologischen Sprüchen begleitet. Das lange Spruchband oberhalb lässt die Herrschaft auf Erden als teleologisches Konstrukt nach dem Willen Gottes erscheinen: „Er beugt die Völker unter uns und Völkerschaften unter unseren Füßen. Er erwählt uns sein Erbe […]." (Psalm 46).[12] Der Patron der peruanischen Provinz, Johannes der Täufer, wird ganz oben im Zentrum der Druckgrafik visualisiert. Er ist als Täufer des Heilands Vorbild und führender Hirte aller dominikanischen Missionare. Um das Porträt des Johannes ist das abgekürzte Bibelzitat aus dem Matthäusevangelium eingeschrieben, in dem Jesus nach seiner Auferstehung den Missionsauftrag an die Apostel erteilt (Mt 28, 19): „[Darum gehet hin und machet zu Jüngern alle Völker:] Taufet sie auf den Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes."[13] Im typologischen Muster wird der christliche Missionsauftrag Jesu auf die neuen Apostel der peruanischen Provinz übertragen

[10] Es ginge zu weit, wenn man Meléndez eine historische Fälschung vorwirft. Die wissenschaftlichen Parameter sind heute andere. Höchstwahrscheinlich kannte er nicht einmal die tatsächlichen ersten Dominikaner Perus. Seine Narration oder Darstellungsabsicht will den Orden glorifizieren.

[11] Die Akten zur Gründung transkribierte Meléndez in seiner Chronik. Meléndez 1681, S. 87–94. Nach Alvarez Perca befinden sich im Kloster Limas die lat. Texte. Alvarez Perca 1997, Bd.1, S. 47–60.

[12] „Subiecit populos nobis. & gentes sub pedibus nostris elegit nobis hereditatem suam. Psal. 46." Der Spruch unterhalb ist kryptisch und bezieht sich wohl in seinem femininen Genus auf die Provinzen und deren Reichtümer. Er stammt aus der Bibel, nach dem Buch der Sprichwörter (31,29): „Multe filie congregaverunt divitias. Pro 31" und „Viele Töchter haben Reichtümer gesammelt. Prov. 31."

[13] „[Euntes ergo docete omnes gentes] Baptizantes eos in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti."

(Kap. II.3). Nur mit dem Sakrament der Taufe können die Christen in die Gemeinde aufgenommen werden und am Ende aller Tage in den Himmel eintreten, wie es das Zitat unterhalb des Täufers verspricht.

In den Medaillons zu beiden Seiten Johannes des Täufers befinden sich zwei Heilige, die bereits im Himmel sind. Am rechten Bildrand ist die hl. Rosa von Lima dargestellt, die als erste Person der „Neuen Welt" heiliggesprochen wurde (Kap. V.3.2).[14] Auf der linken Seite ist der Dominikaner Luis Beltrán dargestellt, der als Missionar nach Südamerika kam.[15] Die oberste Inschrift, über den Heiligen, ist ein Bibelzitat und bezieht sich metaphorisch auf die gesamte Druckgrafik sowie auf das Frontispiz als einleitendes Sinnbild des Geschichtswerks: „Meine Frucht ist besser als Gold und Edelsteine, und mein Ertrag besser als erlesenes Silber."[16] Zwischen den drei oberen Medaillons steht verkürzt aus dem Buch Jesus Sirach: „[Ich sprosste lieblich wie ein Weinstock und] meine Blüte brachte herrliche und reiche Frucht."[17] Hier wird auf das Sinnbild des Weinstocks oder des Ordensstammbaums verwiesen, aus dem die Blüten sprießen, die für die Heiligen des Ordens stehen und der auch das Einstiegsbild der Gründervita ist (Kap. III.1.1). Gleichzeitig wird auf die Evangelisierung hingewiesen, wie sie zusätzlich als Sinnbild im rechteckigen kultivierten Garten hinter dem hl. Dominikus dargestellt ist. Die ersten Missionare pflanzten als Gärtner und Nachfolger des Dominikus einen (Seelen-)Garten in Peru (Kap. V.1.2).[18] Die Rankenblätter gehen von den knienden Aposteln ab und reichen bis zu den ersten Heiligen Perus, die als Blumen und Früchte dieser Gartenpflege zu verstehen sind. Die Deutung des Reichtums, welcher besser als Silber und Gold ist, verweist auf den Titel des Werkes der „Wahren Schätze Indiens" (*Tesoros verdaderos de las Indias*). Meléndez bezieht sich hier auf seinen spanischen Vorgänger und Ordensbruder Hernando del Castillo, der schon in seiner Ordenschronik (1584) von den „Schätzen Spaniens" („tesoros de España") geschrieben hat und damit

[14] Die Inschrift des Medaillons weist darauf, dass Rosa von Lima die erste Heilige ist und bezeichnet sie als Tochter von Johannes dem Täufer, gemeint ist die spirituelle Verwandtschaft: „S. Rosa primera canonizada del Peru hija de S. Juan Baptista."

[15] Da der hl. Luis Beltrán in Spanien geboren ist, nennt ihn die Inschrift einen Adoptivsohn der Provinz: „S. Luis Beltran, prohijado ala Provincia de S. Juan Baptista."

[16] „Melior est fructus meus auro, et lapide pretioso. Et Genimina mea argento electo. Prov. Cap. VIII."

[17] Sir 24, 23–24: „ego quasi vitis fructificavi suavitatem odoris et flores mei fructus honoris et honestatis."

[18] Cañizares-Esguerra 2006, S. 178–205. Beispielsweise verwendet Meléndez im dritten Band in der Einleitung zum Leben des hl. Martin de Porras das biologische Sinnbild der ersten dominikanischen Missionare als Landwirte, die im „unkultivierten" Peru das Wort Gottes wie Samen pflanzen. Meléndez 1682, S. 202.

die Heiligen des Landes meint (Kap. III.1.3).[19] Im Prolog erörtert Meléndez den gewählten Titel ausführlicher: Der wahre Reichtum „Indiens“ seien die Heiligen des Landes, die Söhne und Töchter des hl. Dominikus – ein Reichtum, der im Himmel ewig währe entgegen den zahlreichen weltlichen Schätzen, die hier geborgen werden. Ausführlich zählt er dann den weltlichen Reichtum auf, der nach Spanien fließt, wie das Silber aus den Minen von Potosí, Gold, Perlen und sämtliche Arten von Edelsteinen.[20]

Das Frontispiz fasst emblematisch und propagandistisch die Errungenschaften der peruanischen Provinz zusammen, wie sie in der Chronik nachgelesen werden können. Die baulichen Leistungen des Predigerordens, seine Klöster, Kirchen und reichen Kunststiftungen, mögen in dem angelegten Garten angedeutet sein. Dieser verweist in seiner Form auf den Paradiesgarten und gleichzeitig auf die Kreuzgänge in den Klöstern (Kap. V.1). Um die Errichtung der Dominikanerklöster in Lima und Cusco, besonders die Baugeschichte ihrer Kreuzgänge und die Gründerviten, wird es in den folgenden zwei Unterkapiteln gehen.

1.1 Der „schönste Kreuzgang“ Limas

Zwei Ordenschronisten (Reginaldo de Lizárraga und Bernabé Cobo) überliefern, dass ein Dominikaner- und ein Franziskanermönch zunächst jeweils ein Grundstück in Lima zugewiesen bekamen, das nebeneinander in einem Häuserblock lag. Als der einzige Franziskanermönch, Francisco de la Cruz, die Stadt verlassen hatte, erhielten die Dominikaner das Grundstück der Franziskaner. Die Franziskaner bekamen später als Ausgleich einen anderen Baugrund zugeteilt (Kap. II.3.1). Allerdings geben die Chronisten unterschiedliche Ursachen für diese Neuverteilung an. Der Dominikaner Reginaldo de Lizárraga schreibt in seinem Reisebericht (*Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, ca. 1615), dass der Franziskaner während eines Angriffs der Indigenen geflohen sei, wohingegen der Dominikaner den Spaniern bei der Verteidigung der Stadt zur Seite gestanden habe. Als Belohung seines Mutes hätten die Dominikaner den gesamten Häuserblock erhalten.[21] Lizárragas anekdotenhafte Schilderung ist wohl eher dem Konkurrenzdenken der Zeit geschuldet. Der erste Dominikaner in Lima sei moralisch standhaft und loyal gewesen im Gegensatz zum ersten Franziska-

[19] Del Castillo 1584, fol. 5r.

[20] Meléndez 1681, Vorwort, o. S.

[21] Lizárraga 1968 [ca. 1615], S. 19–20; Rohr 2005, S. 83.

ner. Der Jesuit Bernabé Cobo schreibt jedenfalls in seiner Gründungsgeschichte Limas (*Historia de la fundación de Lima*, 1639), dass Francisco de la Cruz in einer einfachen Kapelle die Messe hielt und predigte, dann aber die Stadt verließ und das Grundstück samt Kapelle unbewohnt war.[22] In der späteren Ordensgeschichtsschreibung wird angenommen, dass Francisco de la Cruz sich einer anderen Entdeckungsexpedition nach Chile oder Quito anschloss.[23] Dem Chronisten Bernabé Cobo zufolge soll Pizarro das verlassene Grundstück den Dominikanern zugeteilt haben, da er selbst erkannt hätte, wie wenig zweckmäßig zwei unmittelbar nebeneinanderliegende Klöster wären.[24]

Die Dominikaner schafften es im Laufe der Zeit, ihr Grundstück auf zwei Häuserblöcke zu vergrößern. Während der anfänglichen Bauphase wohnten sie bis zum Jahr 1541 in einem anderen Gebäude in einer Straße hinter der Kathedrale. Für den Bau des Klosters wurden ihnen Indigene Arbeiter zugewiesen. Am 13. August 1539 und am 3. April 1543 haben die *Caciques* aus dem Tal Chancay den Auftrag erhalten, mit einer Anzahl an Indigenen bei der Erbauung des Dominikanerklosters zu helfen.[25] Nach den Bemühungen des Tómas de San Martín erteilte König Karl V. im Jahr 1551 die Genehmigung zur Gründung der ersten Universität Abya Yalas, welche zunächst im Dominikanerkloster von Lima eingerichtet wurde, bis sie nach etwas mehr als zwanzig Jahren in ein neues Gebäude umzog (Kap. IV.2.2). Das Kloster musste in dieser Zeit die wichtigsten Räumlichkeiten fertiggestellt haben.[26] Der erste Stock des Hauptkreuzgangs war zur Zeit des Provinzials Agustín de Montes beendet (1590–1594).[27]

Zwei Druckgrafiken, die Juan Meléndez in seiner Ordenschronik hinzufügte, zeigen die gewaltige Ausdehnung des Klosters in den 1680er-Jahren. Eine Druckgrafik gibt die Ansicht der Kirche (*Nuestra Señora del Rosario*) von der Straßenseite wieder, wie sie noch heute zu sehen ist. Die andere zeigt den Grundriss des Klosters (Abb. 6). Die Kirche befindet sich in der linken unteren Ecke, gleich daneben ist der Hauptkreuzgang samt Brunnen zu sehen. Er ist mit dem Buchstaben „B“ gekennzeichnet und wird in der

---

22 Cobo 1882 [1639], S. 262.

23 Gento Sanz rekonstruiert die franziskanische Frühgeschichte mithilfe von Dokumenten aus dem franziskanischen Archiv und er konsultiert die Chronisten Diego de Córdova y Salinas sowie Bernabé de Cobo. Die Annahme, der Mönch sei mit einer Expedition weitergezogen, übernimmt er von einem franziskanischen Chronisten des 18. Jahrhunderts. Gento Sanz 1945, S. 70–76.

24 Gento Sanz 1945, S. 75–76; Cobo 1882 [1639], S. 262.

25 Rohr 2005.

26 Die Dominikaner richten auch einen ersten Lehrstuhl der Sprache Quechua ein. Alvarez Perca 1997, Bd. 1, S. 134–140; Meléndez 1681, S. 181–187.

27 Stastny Mosberg 2013, S. 170.

oberen Legende als „claustro principal“ angeführt. Der Hauptkreuzgang wurde nach dem Erdbeben des Jahres 1678 renoviert und der zweite Stock des Kreuzganges wurde nach dem Erdbeben des Jahres 1746 komplett neu in Holz errichtet.[28] Das Kloster besitzt vier weitere Kreuzgänge, einen zweiten Kreuzgang („Claustro Segundo“ mit dem Buchstaben D), einen für die Novizen („Claustro del Noviciado“ mit dem Buchstaben E), den Kreuzgang der eigenen Schule („Claustro del colegio doméstico“ mit dem Buchstaben H) und denjenigen des Krankenhauses („Claustro de la Enfermería“).[29]

Für die Dekoration des Hauptkreuzganges importierten die Dominikaner Fliesen und Gemälde aus Sevilla (Abb. 7 und 8). Die Fliesen sind zeitlich gut zu bestimmen, da die Erschaffer die Entstehungsdaten (1604, 1606 und 1620) in die Ornamentik einfügten.[30] Die Gemälde wurden erst in den 1970er-Jahren korrekt datiert, nachdem HistorikerInnen archivalische Daten vorlegten, welche die ordenseigenen Berichte korrigieren konnten. Im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts beschreiben drei Zeitgenossen in ihren Reiseberichten und Juan Meléndez in seiner Ordenschronik (1681) das Aussehen des Hauptkreuzgangs. Die Berichte ermöglichen, die Dekoration in verschiedenen Stadien zu rekonstruieren, führten allerdings auch aufgrund der darin getätigten Aussagen zu einer falschen Zuschreibung, dazu gleich. Erst die in den Archiven aufgefundenen Verträge und die technischen Analysen der 1970er-Jahre erlaubten eine korrekte Zuschreibung und beweisen die fortlaufenden Bemühungen der Dominikaner, ihre Gründervita zu vervollständigen. Zunächst wird das Ergebnis der archivalischen und restauratorischen Studien vorgestellt. In einem zweiten Schritt werden die zeitgenössischen Berichte analysiert: Sie geben eine Vorstellung über frühere Etappen der Kreuzgangsausstattung.

Der Kunsthistoriker Francisco Stastny Mosberg hat erstmals die Gemälde der Dominikusvita mit dem erhaltenen Vertrag in Sevilla in Verbindung gebracht. Celestino López Martínez hatte den Vertrag bereits im Jahr 1932 transkribiert und publiziert, dieser war jedoch den KunsthistorikerInnen vor Stastny Mosberg verborgen geblieben, weshalb sie sich auf die fälschliche Zuschreibung des zeitgenössischen Berichtes von Antonio Vázquez de Espinosa verließen.[31] Stastny Mosberg war es möglich, die Gemälde den

[28] San Cristóbal Sebastián 2012, S. 80–82.

[29] San Cristóbal Sebastián 2012, S. 101–103.

[30] San Cristóbal Sebastián 2012, S. 80.

[31] Für die Transkription des Vertrages siehe López Martínez 1932, S. 185; Valdivieso/Serrera 1985, S. 103; Schenone 1992, S. 265.

eigentlich ausführenden Künstlern zuzuordnen. Er konnte auf die technischen Analysen des Restauratorenteams zurückgreifen, mit dem er in den 1970er-Jahren den Zyklus untersucht hatte. Im Jahr 1925 waren noch 41 Gemälde des Zyklus vorhanden, bis in die 1970er-Jahre haben sich 36 Gemälde erhalten. Die Analyse von Grundierung und Farbpigmenten der Gemälde gab Aufschlüsse darüber, dass ein Teil der Werke in Sevilla (22 Gemälde) und ein anderer Teil in Lima (14 Gemälde) hergestellt worden waren.[32] Auf dieser Grundlage teilte Stastny Mosberg die Gemälde in zwei Gruppen ein und nahm zusätzlich eine ausführliche Händescheidung verschiedener Maler vor. An den handfesten technischen und archivalischen Erkenntnissen ist nicht zu rütteln, gleichwohl die stilistischen Zuschreibungen Stastny Mosbergs diskussionswürdig sind.[33]

In Sevilla vereinbarten Miguel Güelles und Domingo Carro am 11. Juni 1608 mit dem Dominikanermönch Miguel Aguirre, Prokurator der Ordensprovinzen Perus, dass sie 41 Gemälde zum Leben des hl. Dominikus für das Kloster in Lima ausführen würden. Die Maler verpflichteten sich, jeden Monat drei Gemälde fertigzustellen und erhielten 44 *ducados* (Kap. V.4.2).[34] Anscheinend wurde der Auftrag nicht zu Ende ausgeführt. Aufgrund der technischen Analyse konnte Stastny Mosberg den Künstlern aus Sevilla nur 22 Gemälde zuordnen. Die Gemälde aus Sevilla sind fünfzig Jahre später restauriert worden, wie aus einem weiteren Vertrag hervorgeht, den Emilio Harth-Terré und Márquez Abanto im peruanischen Nationalarchiv in Lima entdeckten.[35] Am 20. November 1661 nahm Juan Diego, der im Dokument als „Vergolder" bezeichnet wird, den Maler Diego Aguilera unter Vertrag, um mit ihm die Gemälde der Dominikusvita im Kreuzgang zu restaurieren. Vermutlich war dies ein Untervertrag, da Juan Diego den ursprünglichen Auftrag sicher von den Predigerbrüdern in Lima erhalten hat. Die Initiative zur Restaurierung fand möglicherweise vor dem Hintergrund der Heiligsprechung der hl. Rosa von Lima statt. Der entsprechende Prozess wurde im Jahr 1634 initiiert, im Jahr 1668 wurde Rosa seliggesprochen und im Jahr 1671 nahm sie der Papst als erste Heilige Abya Yalas in den Heiligenkatalog auf. Die Feierlichkeiten begingen die Predigerbrüder in ihrem Hauptkreuzgang (Kap. V.3.2). Vierzehn weitere Gemälde der Dominikusvita sind in Lima entstanden; sie besitzen eine andere Grundierung und sind auf

[32] Im Jahr 1925 wurden die Gemälde restauriert, was auf den Gemälderückseiten notiert ist. Stastny Mosberg 2013, S. 185–186.

[33] Stastny Mosberg 2013 und im Katalogteil dieser Arbeit.

[34] Der Vertrag ist transkribiert, siehe López Martínez 1932, S. 185 und Kat. Ausst. Lima 1998, S. 63.

[35] Harth-Terré/Márquez Abanto 1963, S. 167. Der zweite Vertrag ist ebenfalls transkribiert, siehe Kat. Ausst. Lima 1997, S. 63.

zusammengenähten Leinwänden gemalt, deren Nähte unter der Malschicht deutlich erkennbar sind. Die analysierten Farbpigmente ergaben eine nochmalige Aufteilung der Gemälde nach unterschiedlichen Jahrhunderten. Insgesamt zehn Gemälde sind noch im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts entstanden. Stastny Mosberg nimmt an, dass sie von Diego Aguilera und einem Gehilfen um das Jahr 1665 gemalt wurden, weil Aguilera zuvor die Restaurierung der Gemälde aus Sevilla ausgeführt hat. Da Aguilera außerdem einen Teil der Franziskusvita (nach 1671) gemalt hat (Kap. II.3.1), erschien es Stastny Mosberg eine naheliegende Lösung.[36] Im 18. Jahrhundert wurden drei weitere Gemälde der Dominikusvita und im 19. Jahrhundert ein Gemälde von unbekannten Malern hinzugefügt. Die Dominikusvita ist damit eine Gemäldeserie, die an unterschiedlichen Orten gemalt und über die Jahrhunderte mit neuen Lebensepisoden ergänzt wurde. Deutlich wird bereits an dieser Stelle, wieviel Mühe und Geld die Predigerbrüder investiert haben, um ihren Kreuzgang als Ort der Selbstrepräsentation mit kostbaren Gemälden zu schmücken und diese auch regelmäßig zu aktualisieren (Kap. III und Kap. IV).

Gleich vier Zeitgenossen haben ein Zeugnis über die Dekoration des Kreuzgangs in Lima hinterlassen. Der erste von ihnen, Reginaldo de Lizárraga, wurde in Spanien geboren und zog, als er vierzehn oder fünfzehn Jahre alt war, mit seinen Eltern nach Peru. Lizárraga trat dem Dominikanerorden bei und legte im Kloster von Lima die Ordensgelübde ab. Im Orden war er in mehreren Positionen und im Vizekönigreich in mehreren Missionsgebieten tätig. Gegen Ende des Jahres 1602 hat er Lima endgültig verlassen, um nach Chile zu reisen und das Bischofsamt anzutreten. Seine Reisebeschreibungen (*Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*) muss er vor seinem Tod 1615 beendet haben. Sein Auftrag oder Wunsch, das Manuskript in Madrid zu drucken, wurde nicht ausgeführt.[37] Reginaldo beschreibt, dass der untere Kreuzgang des Dominikanerklosters mit Ölgemälden geschmückt war, die „sehr vollkommene und fromme Heiligenfiguren und -bilder darstellen“.[38] Noch bevor die Predigerbrüder für ihren Kreuzgang eine Vita ihres Ordensgründers in Sevilla bestellten, befanden sich dort um das Jahr 1602 bereits Heiligenbilder.

[36] Stastny Mosberg 2013, S. 180.

[37] Siehe die einleitenden Worte von Don Mario Hernandez Sanchez-Barra in folgender Edition: Lizárraga 1968 [ca. 1615], S. V–X.

[38] Lizárraga 1968 [ca. 1615], S. 26.: „Hizo el claustro bajo, adornándolo con unos lienzos al óleo de figuras e imágenes de santos, muy perfectas y muy devotas (...) .“

Etwa zehn Jahre später (1616–1619) besucht ein Mönch aus dem Karmeliterorden, Antonio Vázquez de Espinosa, während seiner Missionsreise das Dominikanerkloster in Lima. Im Jahr 1622 kehrte Vázquez de Espinosa nach Spanien zurück und schrieb seine Reiseeindrücke nieder (*Compendio y Descripcion de las Indias Occidentales*). Vermutlich plante er, seine Reisebeschreibungen zu publizieren, verstarb jedoch im Jahr 1630.[39] Aus seinem Bericht über das Kloster in Lima geht hervor, dass neben den Darstellungen der Heiligen nun auch die Dominikusvita aus Sevilla im Kreuzgang aufgehängt war. Das Besondere an seinem Kommentar ist die versuchte oder fiktive Zuschreibung an die ausführenden Künstler:

> „Das [Kloster] des hl. Dominikus ist ein prunkvolles Gebäude und seine zweigeschossigen Kreuzgänge sind bewundernswerte Bauten mit Brunnen in ihrer Mitte; der Hauptkreuzgang besitzt exzellente Malereien mit der Vita ihres Patriarchen, des hl. Dominikus, aus der Hand des berühmten Malers Francisco Pacheco aus Sevilla und er ist mit Heiligen von dem großen Meister der Malerei, Mateo Perez de Alesio, geschmückt, welcher der gleiche ist, der in Sevilla den hl. Christophorus auf die *Puerta de la Lonja* der Kathedrale gemalt hat.“[40]

Die Beschreibung von Vázquez de Espinosa wirkt verlässlich, da er sowohl den Zyklus aus Lima sah, als auch die Kunstwerke in Sevilla kannte. Seine Zuschreibung der Heiligenbilder an den Maler Pérez de Alesio kann nicht überprüft werden, da der Verbleib dieser Bilder unbekannt ist. Eine erste Möglichkeit ist, dass er die Information von den Mönchen oder direkt vom Künstler Mateo Pérez de Alesio erhalten hat. Pérez de Alesio reiste von Italien nach Sevilla und schließlich in den Jahren 1588 bis 1590 ins Vizekönigreich Peru. In Lima besaß er eine Werkstatt und führte für verschiedene religiöse Orden Aufträge aus.[41] Eine zweite Möglichkeit ist, dass die Zuschreibung des Vázquez de Espinosa einzig auf seiner visuellen Expertise beruht. Er hat das übergroße Fresko des hl. Christophorus in der Kathedrale von Sevilla sicherlich gekannt. Pérez de Alesio hat sein Werk sichtbar auf einem Cartellino signiert, sodass beim hl. Christophorus kein

---

[39] Dass Vázquez de Espinosa die Drucklegung plante, geht aus einigen gedruckten Abschnitten der Reisebeschreibungen hervor, welche zusammen mit dem Manuskript im Jahr 1929 gefunden wurden. Sein Werk wurde erstmals im Jahr 1948 veröffentlicht. Für die Publikationsgeschichte und die Biografie des Vázquez de Espinosa siehe Vázquez de Espinosa 1969 [ca. 1630], S. XIII–XXII.

[40] „El [convento] de Santo Domingo es suntuoso con su fábrica, sus claustros de admirables ~~edificios~~ con sus sobre claustros, y en todos sus fuentes en medio; el primero con excelentes pinturas con la vida de su Patriarca Santo Domingo de mano de Francisco Pacheco pintor famoso de Sevilla, y de Santos de aquel gran maestro de la pintura Mateo Pérez de Alecio, que fue el que pintó en Sevilla el San Cristóbal que está en la puerta de Lonja.“ Vázquez de Espinosa 1969 [ca. 1630], S. 299.

[41] Unter anderem schmückte er auch die Kirche der Dominikaner mit Wandmalereien aus, diese haben sich jedoch nicht erhalten. Stastny Mosberg 2013, S. 173; Algarín González 2018.

Zweifel über die Urheberschaft besteht. Wenn es darum ging, einen (berühmten) Künstler in Lima mit Heiligenbildern in Sevilla zu verbinden, mag Pérez de Alesio ein potenzieller Kandidat gewesen sein. Wenn dieser dritte Fall zutrifft, dann mag es auch Vázquez de Espinosas fälschliche Zuschreibung der Dominikusvita an Francisco Pacheco erklären. Erst Stastny Mosberg konnte diese mithilfe des Vertrags widerlegen, ein stilistischer Vergleich hätte zum gleichen Ergebnis geführt.[42]

Warum schrieb Vázquez de Espinosa die Dominikusvita Francisco Pacheco zu? Im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts war Pacheco (1564–1644/1654) in der Kunstwelt Sevillas bekannt, besonders als Maler hagiografischer Themen. Kurz vor der Dominikusvita seiner Malerkollegen Miguel Güelles und Domingo Carro führte Pacheco zusammen mit Alonso Vázquez einen ähnlichen Auftrag in Sevilla aus. In den Jahren 1603 bis 1611 malte er die Vita des Ordensgründers der Mercedarier (Kap. III.3.1). Es ist also denkbar, dass Vázquez de Espinosa entweder wirklich eine thematische Verbindung sah, oder aber, dass er mit der fiktiven Zuschreibung der Gemälde in Lima an den berühmten Maler Sevillas eine Nobilitierung des Kreuzgangs und seiner Dekoration im Dominikanerkloster bezweckte.

Die Absicht, die hinter solchen Kunstkommentaren und Vergleichen durch gebildete Geistliche steht, ist nicht leicht zu evaluieren, jedenfalls ist Vázquez de Espinosa kein Einzelfall (Kap. III.4.3). Sicher ist nur eines, nämlich dass eine Leserschaft solcher Reisebeschreibungen in Spanien zu verorten ist, welche mit dem Kunsttheoretiker Francisco Pacheco mehr anfangen konnte als mit den Malern Miguel Güelles oder Domingo Carro. Doch war Pacheco berühmter als Güelles oder Carro? Auf der einen Seite ist das Œuvre von Pacheco heute mehr als bekannt, wohingegen sich von Domingo Carro und Miguel Güelles kein einziges Werk erhalten hat, bis auf eben jene Gemälde der Dominikusvita in Lima. Auf der anderen Seite sind wir über die Aktivitäten des Miguel Güelles dank zahlreicher archivalischer Funde weitestgehend informiert. Güelles war ein aktives und zeitweise auch leitendes Mitglied der Malergilde in Sevilla. In insgesamt sieben Fällen aus den Jahren 1614 bis 1636 ist er Prüfer für angehende Malermeister gewesen und sechsmal wurde er in den Jahren 1610 bis 1630 zum Gutachter („*alcalde veedor*“) oder Richter („*alcalde alamín*“) für die Gilde ernannt. Alle seine überlieferten Großaufträge – insgesamt waren es neun – sind als Altarbilder oder Serien für den Export dokumentiert. Die meisten waren für die Region Andalusien bestimmt, sodass er

[42] Valdivieso/Serrera 1985, S. 103. Stastny Mosberg 2013, S. 178.

keinen einzigen bekannten Auftrag in Sevilla ausführte. Zwei Großaufträge schuf er für den Export in die „Neue Welt“, darunter die Gemälde der Dominikusvita und 30 Eremitenbilder für die Franziskaner in Neuspanien. Zwischen den Jahren 1622 und 1633 nimmt er insgesamt neun Lehrlinge und ein Dienstmädchen in seinen Haushalt auf.[43]

Aus all dem kann geschlossen werden, dass Güelles zwar genauso wie Pacheco ein angesehenes Mitglied der Gilde war, sich allerdings auf dem Kunstmarkt anders positionierte. Der Umfang seiner Aufträge und die Anzahl seiner Mitarbeiter lassen vermuten, dass er als tüchtiger Geschäftsmann eine gut funktionierende Werkstatt besaß. Worin er sich maßgeblich von Pacheco unterscheidet, sind die Destinationen der Aufträge, da Pacheco seine Malereien mehrheitlich für Auftraggeber und Institutionen in Sevilla und weniger für den Export schuf.[44] Gleichwohl kann Güelles durch die Aktivitäten in der Gilde und die Aufträge im Umland Sevillas nicht als Maler gekennzeichnet werden, der ausschließlich ohne Auftraggeber für den Export gearbeitet hat.[45] Vielmehr waren Pachecos Hintergrund, seine Ambitionen und die Präsentation nach außen grundlegend andere. Schon unter seinem Onkel, dem Kanoniker mit gleichem Namen, formierte sich ein informeller akademischer Zirkel von Humanisten und Künstlern, zu dem er gehörte.[46] In einigen Lobgedichten seiner Zeitgenossen auf die Malerei wird er namentlich genannt.[47] Pacheco selbst schreibt ein Traktat (*Arte de la Pintura*), worin er theoretisch die Nobilitierung der Kunst formuliert und seinen Nachruhm sichert.

Vor dem Hintergrund der wetteifernden Orden mag Pachecos Ruhm dazu geführt haben, dass Vázquez de Espinosa dem Künstler die Dominikusvita in Lima zuschrieb, war er aus Sicht eines gebildeten Kunstliebhabers doch der prominentere Maler. Diese Zuschreibung sagt jedoch nichts über die Qualität der Bilder aus, dies verdeutlicht ein Vergleich der Heiligenviten in Lima und Sevilla. Es scheint, dass das Gegenteil zutrifft, zumindest wenn die Kriterien angelegt werden, die in der europäischen Kunstgeschichte

43 Alle Daten stammen aus Carrasco Terriza 2002.

44 Der neuste Ausstellungskatalog listet die Aufträge: Kat. Ausst. Sevilla 2016, S. 143–217.

45 Kinkead stellt jene Maler vor, die ausschließlich für den amerikanischen Kunstmarkt arbeiteten und ohne Auftrag ganze Gemäldeserien verschickten. Vor Ort verkaufte der Kapitän des Schiffes oder ein Händler die Bilder. Diese Maler und ihre Kunstwerke sind oft nur aus den Verträgen bekannt. Kinkead vermutet anhand der Beschreibungen und der „Massenproduktionen“, dass die Themen der Bilder kaum innovativ wären. Schließlich gibt es auch Maler, wie Francisco de Zurbarán, die sich auf beiden Märkten etabliert hätten, dem von Sevilla und dem für Amerika. Kinkead 1984.

46 Méndez Rodríguez 2016, S. 17–19.

47 Méndez Rodríguez 2016.

lange galten. So beherrschen Güelles oder Carro den perspektivisch konstruierten Raum und auch die menschliche Anatomie bzw. die Bewegung der Figuren im Raum wesentlich besser als Pacheco. Pachecos Figuren seien bisweilen hingegen steif und ungelenk, so ein gängiges Urteil der heutigen Kunstkritik.[48]

Kommen wir zurück zum Kreuzgang in Lima und dessen dritter zeitgenössischer Beschreibung. Das umfassendste Kunstlob fällte der Jesuit Bernabé Cobo, auch wenn er keine Zuschreibung vornahm. Cobo muss das Kloster vor dem Jahr 1629 besucht haben, da er in diesem Jahr nach Mexiko reiste:

> „Der Hauptkreuzgang ist der am schönsten dekorierte im ganzen Königreich; die Wände und Säulen seines unteren Ganges sind mehr als ein *estado y medio* [etwa zweieinhalb Meter] über dem Boden mit Fliesen von unterschiedlichster und sehenswerter Arbeit bedeckt; diese wurden unter hohen Kosten aus Spanien geliefert; oberhalb der Fliesen verläuft eine Serie großer Gemälde zum Leben des ruhmreichen hl. Dominikus; sie sind von meisterhafter Hand und wurden ebenfalls aus Spanien importiert. In der Mitte des Hofes befindet sich ein wunderschöner Brunnen aus Stein. Das Kloster besitzt drei oder vier weitere kleinere Kreuzgänge [wortwörtl. Innenhöfe], viele Zellen oben und unten mit all den sehr gut ausgestatteten Räumlichkeiten.“[49]

Der Jesuit Cobo hat alle Klöster und Kreuzgänge der religiösen Orden in Lima beschrieben. Zu der Zeit, als er sich in Lima befand, war nur der Kreuzgang der Dominikaner mit Gemälden geschmückt, daher ist es nicht verwunderlich, dass er ihn als den schönsten bezeichnet. Interessant ist, dass Cobo eine Zuschreibung unterlässt, aber durchaus betont, dass die künstlerische Ausstattung aus Spanien importiert worden war und der Dominikanerorden sich einen solchen Luxus leistete. Cobo erwähnt für den Kreuzgang nur die Dominikusvita, möglicherweise fanden die Dominikaner für die Serie von Heiligenbildern einen neuen Platz. Vielleicht planten die Predigerbrüder auch schon, die Bildervita zu vervollständigen, wie es dann in den 1660er-Jahren geschehen ist.

---

[48] Für einen Vergleich siehe die Abbildungen in Kat. Ausst. Sevilla 2016 und Kat. DL 2 und Kat. DL 3.

[49] „El claustro principal es el mas bien adornado de todos los de este Reino; tiene las paredes y pilares bajos por más de estado y medio desde el suelo cubiertos de azulejos de variados y curiosos labores, los cuales se trajeron con gran costo de España; por encima de ellos corre un órden de cuadros grandes de pincel de la vida del glorioso Santo Domingo, de muy escojida mano, traidos tambien de España: en medio de este patio está una hermosa fuente de piedra; sin este, tiene el convento tres ó cuatro patios menores, muchas celdas altas y bajas con todas las oficinas múy cumplidas ...” Cobo 1882 [1639], S. 261. An dieser Stelle danke ich Melania Ruiz Sanz de Bremond, die mir bei der Übersetzung behilflich war.

Juan Meléndez, der dominikanische Ordenschronist (Kap. II.1), beschreibt sechzig Jahre später Kloster und Kreuzgang in seiner Chronik (1681). Zu dieser Zeit war die Dominikusvita bereits erweitert worden und hing an allen vier Kreuzgangswänden. Meléndez nennt sogar das Bildthema des ersten und letzten Gemäldes des Zyklus.

> „[Der Kreuzgang] ist (ohne die anderen beleidigen zu wollen) der am prächtigsten geschmückte mit der allgemein zugänglichen Ausstellung seiner berühmten Malereien und Fliesen. Von der Decke drei *baras* [etwa 2,52 Meter] abwärts erstrecken sich in jedem Gang goldene und polierte Rahmen, in denen Ölgemälde von äußerster Qualität hängen, die vom Leben unseres glorreichen Patriarchen, des hl. Dominikus handeln; den erfreulichen Anfang macht das Bild, welches die königliche Abstammung von seinem äußerst hochwohlgeborenen Großvater Don Rodrigo de Guzman zeigt, der ein vortrefflicher Mann aus Kastilien ist. [Der Stammbaum] wird fortgesetzt von der Señora Doña Leonor de Guzman, Mutter von König Heinrich II., bis zu unserem katholischen Monarchen Karl II., den Gott bewahre, der König von Spanien und Kaiser von Indien ist (…).“[50]

Meléndez hält natürlich den Kreuzgang seines Klosters für den schönsten in Lima. Interessant ist, dass er auf die Abstammung des hl. Dominikus genauer eingeht, hatten doch erst seine Ordensbrüder in Spanien gegen Ende des 16. Jahrhunderts den sogenannten Guzman-Stammbaum kreiert (Kap. III.1.1). Als die letzten beiden Gemälde des Zyklus nennt er den Aufstieg des hl. Dominikus in den Himmel (Kat. DL 27) und die Wahl des Jordan von Sachsen zu seinem Nachfolger auf dem Generalkapitel (Kat. DL 11), bei dem sich das Pfingstwunder wiederholt.[51]

Bei der Beschreibung der Dominikusvita fügt Meléndez hinzu, dass auch die Fliesen des Kreuzgangs in Sevilla (1604, 1606 und 1620) hergestellt wurden und noch immer bestens erhalten sind.[52] Weiter kommentiert er, dass mittlerweile auch Fliesen in Lima hergestellt werden, die von gleicher Qualität seien, „aber es ist inzwischen eine Plage in

---

[50] „[El claustro] Es (sin agravio de otro) el mas lucido de adornos con su comun ostentacion de famosas pinturas y azulexos. De la techumbre a bajo tres baras corten por todo su quadro entre dorados, y bruñidos marcos primorosissimos lienzos de pintura de la vida de nuestro glorioso Patriarca Santo Domingo, à que dà feliz principio la descendencia Real de su Ylustrissimo Abuelo Don Rogrigo de Guzman rico hombre de Castilla continuada por la Señora Doña Leonor de Guzman Madre del Rey Don Enrique el Segundo hasta nuestro Catolico Monarca Don Carlos Segundo, que Dios guarde, Rey delas Españas y Emperador delas Yndias (...).” Meléndez 1681, S. 60.

[51] “... [la vida] acaba en el primero capitulo general, en que despues de su assumption a la gloria se le diò por sucessor al Beato Fray Jordan, descendiendo a los electores en lenguas de fuego el Espiritu Santo, y repitiendo el prodigio del dia de Pentecostes el mismo dia, en que la Yglesia Catolica haze memoria de aquel, y en que siempre se celebran en mi orden las elecciones de sus supremas cabezas ò Maestros Generales.” Meléndez 1681, S. 60. (Kat. DL 32–34)

[52] Im Jahr 1604 bestellt Francisco Vega die Fliesen in Sevilla. Stastny Mosberg 2013, S. 206.

der Welt, dass das Eigene gering geschätzt wird und das, was von außerhalb kommt, mehr beachtet wird.“[53] Meléndez kritisiert im Grunde genommen, dass die importierten Kunstwerke eine höhere Wertschätzung genießen als die im Land hergestellten. Im Rückblick kann diese Aussage zugleich die früheren Kommentare zur Kreuzgangsausstattung kommentieren, da sowohl Vázquez de Espinosa als auch Cobo betonen, dass die Bilder und Fliesen aus Spanien kommen. Die importierte Kunstware war ein Prestigeobjekt, da die Auftraggeber neben den Gemälden auch die zusätzlichen Transportkosten zahlen mussten (Kap. V.3.4). Die Franziskaner lassen erst später Fliesen in ihrem Kreuzgang anbringen, von denen ein Teil bereits in Lima hergestellt worden ist (Kap. II.3.1).

1.2 Im Sonnentempel der Inka

Laut dem Ordenschronisten Juan Meléndez erhält Juan Pizarro, der Bruder des Eroberers, zunächst das wichtigste Heiligtum der Inka, den Sonnentempel („Templo del Sol“). Juan Pizarro habe den Tempel dann dem dominikanischen Vikar Perus, Juan de Olías (Oliaz), geschenkt.[54] Vasco de Contreras y Valverde schreibt hingegen in seiner Stadtchronik (*Relación de la Ciudad del Cusco*, 1649), dass der Konquistador Francisco Pizarro den Sonnentempel samt seiner „Paläste“ den Dominikanern direkt überreichte.[55] Der berühmte Sonnentempel wurde wegen seiner besonderen Pracht von den Inka „goldener Hof“ (*Coricancha*) genannt. Wie es durch mehrere Berichte überliefert ist, war er einst mit Goldplatten überzogen, welche die spanischen Soldaten schon vor der Ein-

[53] „(…) pero ya es plaga del Mundo, desestimando lo propio, hazer mas caso de lo que viene de afuera.“ Meléndez 1681, S. 60.

[54] Als Quelle nennt Meléndez den Hofchronisten Antonio de Herrera y Tordesillas und seinen fünften Band der „Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del mar Océano que llaman Indias Occidentales“ aus dem Jahr 1615. In der entsprechenden bibliografischen Angabe steht allerdings weder etwas über die Zuteilung des Tempels an Juan Pizarro noch über seine Schenkung an die Dominikaner. Meléndez 1681, S. 43. Herrera y Tordesillas 1615, Decada 5, S. 166–167. Die HistorikerInnen des 20. Jahrhunderts schreiben ebenfalls, dass Francisco Pizarro den Tempelbezirk Coricancha seinem Bruder zuteilte, der ihn den Dominikanern vermachte. Sie zitieren Rowe, der jedoch keine Quelle angibt. Vielleicht bezieht Rowe seine Informationen von Meléndez. Siehe Rowe 1944, S. 40; Hemming/Ranney 1982, S. 82; Bauer 2004, S. 157.

[55] Contreras y Valverde 1982 [1649], S. 173: „Fue su primer prelado el padre Fray Juan de Oleas, varón de mucha santidad y letras y atendiendo a su autoridad y a la antigüedad de su orden, les dió y señaló el Marqués Don Francisco Pizarro, conquistador y primer gobernador de este reino, el templo del Sol y el palacio real, que junto a él estaba (...).”

nahme Cuscos geplündert hatten.[56] Eigentlich ist die *Coricancha* ein umfriedeter Bezirk (Abb. 9 und 10), der mehrere Tempel, Innenhöfe und religiöse Gebäude umfasste, die verschiedenen Gottheiten gewidmet waren: dem Tempel der Sonne, des Mondes, der Sterne, des Regenbogens und des Donners.[57] Der Tempelbezirk war das spirituelle Zentrum des Inkareiches (Kap. II.). Durch die Erzählungen über den dort zur Schau gestellten materiellen Reichtum, wie z. B. den sichtbaren Gold- und Silberplatten an den Tempeln mit goldenen Kultobjekten und Idolen im Inneren sowie den goldenen Statuen in den Gärten, avancierte der Tempelbezirk in den spanischen Eroberungs- und Reiseberichten zu einem besonderen Objekt der Begierde.[58] Wie im Laufe der Geschichte deutlich wird, haben die Dominikaner mit der Übernahme des Tempels ein schweres Erbe angetreten. Aufgrund der fantastischen Berichterstattung war ihr Kloster auf ewig mit den sagenumwobenen goldenen Tempeln verbunden.

Unabhängig davon, unter welchen Umständen die Predigerbrüder an das Heiligtum gelangten: Fakt ist, dass der Dominikaner Vicente Valverde die Expedition des Francisco Pizarro begleitete und seine Treue belohnt wurde. Valverde wurde zum ersten Bischof von Cusco ernannt und sein Orden erhielt den wichtigsten inkanischen Tempelbezirk. Als sichtbares Zeichen des „triumphierenden Christentums“ setzten die Dominikaner ihre Kirche und ihr Kloster über den Tempelbezirk. Meléndez beschreibt dies in seiner Ordenschronik, er versteht den usurpatorischen Akt als eine „Purifizierung“ des Ortes von der jahrelang betriebenen Idolatrie durch die wahre Religion des Christentums:

> „… aber er [Juan Pizarro] schenkte grozügigerweise alles dem Pater und Mönch Juan de Oliaz (weil er es möglicherweise als richtig erachtete, dass unter all der reichen Beute, welche sich in dieser Stadt befand, der erste Teil an Gott als Urheber der Eroberung ginge und dass dies der Tempel sein sollte, in dem Gott angebetet werden solle, nachdem während all der vielen Jahrhunderte die Dämonen ungerechtfertigt verehrt worden waren und ihnen ungerechtfertigt gedient worden war, wo die Menschen nur ihn [Gott] allein verehren und ihm dienen sollten); er schenkte also alles dem Pater, damit der Tempel als Kirche benutzt

[56] Die spanischen Soldaten haben die Goldplatten abgenommen, die Tempel ihrer goldenen Kultobjekte beraubt und als Teil ihrer Lösegeldforderung für den gefangen genommenen Inkakönig Atahualpa nach Cajamarca geschafft. Für eine Übersetzung der Berichte und der Aufzählung einiger Kultgegenstände siehe Hemming/Ranney 1982, S. 78–79; Bauer 2004, S. 143–147.

[57] Garcilaso de la Vega 1986 [1609], S. 137–139. Bauer 2004, S. 139.

[58] Bauer 2004, S. 143–147.

> und von der schmutzigen Idolatrie gereinigt werde und der Palast solle als Kloster genutzt werden, in dem die Mönche auf ewig wandeln.“[59]

Die Predigerbrüder gründeten ihr Kloster im Jahr 1538.[60] Eine exakte Baugeschichte zum Dominikanerkloster samt Kirche fehlt bisher, da sich die Forschung bevorzugt dem Inkaheiligtum widmete und nicht den kolonialen Gebäuden – ein historiografisches Erbe aus der Zeit nach der Unabhängigkeit Perus (Kap. I.1). Eine erste intensive Bauphase ist aufgrund der zuvor herrschenden, unstabilen politischen Umstände vermutlich erst ab dem Jahr 1570 anzunehmen. Nach der Neugründung Cuscos wurde die Stadt zunächst von „aufständischen“ Indigenen belagert und in großen Teilen zerstört (Kap. II.). Danach herrschte ein Bürgerkrieg zwischen den Konquistadoren sowie ein fortwährender Guerillakrieg, den die Inka aus dem Hinterland Cuscos führten und der erst mit der Hinrichtung des letzten Inkaherrschers Tùpac Amaru (Tupaq Amaru) im Jahr 1572 endete.[61] Noch im Jahr 1560 scheinen die Dominikaner die Räumlichkeiten der Inka genutzt zu haben. Dies geht aus der Beschreibung des Inca Garcilaso de la Vega hervor, der Cusco in jenem Jahr verließ. Er berichtet, dass die Dominikaner den Sonnentempel in eine Kirche umwandelten:

> „Da wir nunmehr zu der Tempelanlage kommen, muß man wissen, daß der Raum der Sonne das war, was jetzt die Kirche des göttlichen heiligen Dominikus ist, weil ich aber die genauen Breiten- und Längenmaße nicht besitze, führe ich sie hier nicht an; der Stein ist, was seine Größe betrifft, bis auf den heutigen Tag erhalten. Es ist eine ebenmäßige, vorzügliche und ganz glatt polierte Steinmetzarbeit. Der Hauptaltar (er sei so genannt, damit wir uns verständlich machen, obwohl jene Indianer [Indigenen!] keine Altäre kannten) stand im Osten. Das Dachgestühl war aus hohem Holzwerk, damit viel Luft hindurchströmte; die Dachbedeckung war aus Stroh, denn man verstand sich nicht auf das Anfertigen von Dachziegeln. Alle vier Wände des Tempels waren von oben bis unten mit goldenen Platten und Riegeln verkleidet. Im Vorderteil, was wir Hauptaltar nennen, stand die Sonnenfigur, bestehend aus einer Goldplatte, doppelt so dick wie die anderen Platten, die die Wände bedeckten.

---

[59] Meléndez 1681, S. 43: „(...) però el [Juan Pizarro] liberalmente (considerando quizas, que entre los ricos despojos, que en esta Ciudad se hallaron era razon, que tuviesse la primera parte Dios, como autor de su conquista, y que esta debia ser el templo en que los demonios avian sido por tantos siglos de años injustamente adorados, para que en el fuesse adorado, y servido el que solo debe ser servido, y adorado delos hombres) hizo donacion de todo al P. Fr. Juan de Oliaz (...) paraque purificado de la immunda idolatria sirviesse el templo de Yglesia, y el Palacio de Convento, en que sus frayles morassen perpetuamente.“

[60] Contreras y Valverde 1982 [1649], S. 173.

[61] Die Inka hatten sich ins Hinterland der Anden zurückgezogen (nach Ollantaytambo im Urubamba-Tal) und konnten dort bis zum Tod von Tupác Amaru ihre Unabhängigkeit halten.

> Die Figur mit ihrem runden Gesicht und ihren Feuerstrahlen und -flammen war aus einem einzigen Stück gefertigt, genauso wie sie die Maler malen."[62]

Die Wortwahl Garcilaso de la Vegas verdeutlicht die christliche Umfunktionierung des Tempels. Es ist nicht ungewöhnlich, dass die Christen und religiösen Orden die großen, rechteckigen Steinbauten der Inka als erste provisorische Kirchen verwendeten. So wurde eine Halle der Inka am Hauptplatz als erste Kirche in Cusco genutzt und die Franziskaner benutzten den *Casana*-Palast als Kirche, bis sie umzogen (Kap. II.3.2).[63] Noch heute steht ein zur Kirche umfunktionierter Inkatempel in Huaytara. Er gibt eine ungefähre Vorstellung davon, wie die massiven Gebäude der Inka als Fundament genutzt und überbaut wurden (Abb. 11). Schließlich entschieden sich die Dominikaner in Cusco, den ehemaligen Sonnentempel ganz abzureißen, da durch die neu konvertierten Christen vermutlich die Gefahr eines Synkretismus oder eines Scheinkults bestand. Der Stadtchronist Contreras y Valverde gibt hingegen als Grund an, dass die alte Kirche zu klein gewesen sei, da die Anzahl der BürgerInnen, SpanierInnen wie auch Indigenen, angewachsen war.[64] Allein die Außenmauern vor dem Sonnentempel ließen die Dominikaner stehen. Sie sind noch heute sichtbares Zeichen der Usurpation (Abb. 12). Der Ordenschronist der Augustiner, Antonio de la Calancha, schreibt im Jahr 1639, dass die Dominikaner gerade dabei seien, den Sonnentempel bzw. die Kirche niederzureißen.[65] Den Bau einer neuen Kirche müssen die Dominikaner aber schon zuvor veranlasst haben, da diese im Jahr 1649 weitestgehend fertiggestellt war. Contreras y Valverde beschreibt sie als eine dreischiffige Kirche mit einem Chorgestühl, reich geschmückten Kapellen und einer Kuppel; dem Autor zufolge war sie eine der schönsten Kirchen der Stadt.[66] Allerdings blieb auch diese Kirche nicht lange stehen, sondern stürzte in Folge des Erdbebens aus dem Jahr 1650 ein. Danach setzt die zweite Bauphase ein – doch zunächst soll es um das Kloster gehen.

Für das Kloster nutzten die Dominikaner ebenfalls die vorgegebene Struktur des Tempelbezirks (Abb. 9, 10 und 13). Garcilaso de la Vega beschreibt den Kreuzgang der Dominikaner, für den die Predigerbrüder den Innenhof der Inka umfunktioniert haben, der vier angrenzende Tempel (des Mondes, der Sterne, des Blitzes, des Regenbogens) und ein Gebäude für den Tempeldienst besaß:

---

62 Garcilaso de la Vega 1986 [1609], S. 135.
63 Bauer 2004, S. 149.
64 Contreras y Valverde 1982 [1649], S. 173–174.
65 Calancha 1639, S. 501; Bauer 2004, S. 150.
66 Contreras y Valverde 1982 [1649], S. 174.

> „An den Tempel [der Sonne] schloß sich ein von vier Wänden umgebener Kreuzgang an, dessen eine Wand die des Tempels war. Oben lief um den ganzen Kreuzgang ein Sims aus mehr als einer Elle breiten Goldriegeln, der die Krone des Kreuzgangs bildete; an seiner Stelle ließen die Spanier zur Erinnerung an ihn einen weißen Gipssims von nämlicher Dicke anbringen; ich habe ihn an den Wänden gesehen, die heil geblieben sind und nicht abgerissen worden waren. Rings um den Kreuzgang lagen fünf Hallen oder große Gemächer, jedes einzelne quadratisch, mit den anderen nicht verbunden und pyramidenförmig überdacht, sie bildeten die anderen drei Wände des Kreuzgangs.“[67]

Zumindest vier der fünf erwähnten Tempel (Hallen) wurden nie eingerissen und stehen heute noch (Abb. 14–16).[68] In der ersten Bauphase des Klosters haben die Dominikaner die Tempel überbaut. Contreras y Valverde berichtet im Jahr 1649, dass ein prächtiges Kloster mit genügend Räumen für die Mönche errichtet wurde. Der Hauptkreuzgang bestehe aus unteren und oberen Galerien mit steinernen Säulen, Kapitellen und einem Kranzgesims.[69] In einem großen, an den Kreuzgang grenzenden Saal, der als Kapitelsaal genutzt werde, seien die letzten Inkakönige begraben, wie beispielsweise Tùpac Amaru.[70] Offenbar überbauten die Dominikaner die Tempel, nutzen aber dennoch die vorgegebene Raumstruktur und errichteten zwischen den Tempeln und dem Innenhof die Kreuzganggalerien mit den Arkaden. Contreras y Valverde ist eine wichtige Quelle für das Aussehen des ersten Kreuzgangs, da auch dieser im verheerenden Erdbeben des Jahres 1650 einstürzte. Der Franziskaner Diego de Mendoza schreibt in seiner Ordenschronik, dass die Kirche und alle Kreuzgänge der Dominikaner eingestürzt seien.[71]

Die neue Dominikanerkirche muss bereits im Jahr 1681 fertiggestellt worden sein, da der Ordenschronist Meléndez von ihr berichtet.[72] Der Kreuzgang wurde erneuert. Das Arkadensystem der unteren Galerie hatte sich erhalten, dagegen musste wohl der obere Stock des Kreuzgangs neu gebaut werden. Dies vermutet der Kunsthistoriker Harold

---

67 Garcilaso de la Vega 1986 [1609], S. 137.

68 Bauer 2004, S. 150–152.

69 Contreras y Valverde 1982 [1649], S. 173: „Edificóse un suntuoso convento y oficinas suficientes para vivienda y servicio de los religiosos. El claustro principal es de corredores altos y bajos con vacas columnas chapiteles y cornisas de piedra.”

70 Contreras y Valverde 1982 [1649], S. 174: „“(…) y en un salón grande está en el claustro que sirve de lugar de capítulo, cuando se celebra elección de provincial, están enterrados los últimos reyes ingas, señores que fueron de estos reinos, Tupa Amaru, a quien mandó degollar en la plaza pública de esta ciudad el Virrey Don Francisco de Toledo, y sus primos Don Diego Sayre Tupa y Doña María Cusi Guarcay, su mujer y hermana (...).”

71 Mendoza 1665, S. 133. Auch Esquivel y Navia berichtet von dem Einsturz, siehe Esquivel y Navia 1980 [ca. 1749], Bd. II, S. 93–94.

72 Meléndez 1681, S. 607; Wethey 1949, S. 52.

Edwin Wethey, da sich die Gliederungssysteme der unteren und oberen Arkaden unterscheiden (Abb. 17–18). Die obere Arkadenzone der Kreuzganggalerie besitzt doppelt so viele Säulen wie die untere.[73]

Die Beschreibung Wetheys hat wiederum einen besonderen Wert, da im Mai des Jahres 1950 erneut ein katastrophales Erdbeben Cusco traf. Durch den Einsturz der (kolonialen) Gebäude wurden die Fundamente der alten Inkamauern freigelegt. Die Regierung Perus bat die UNESCO um Hilfe. Ein internationales Expertenteam untersuchte mit lokalen Fachleuten das Ausmaß der Zerstörung der kolonialen und der Inka-Monumente und gab Ratschläge für die notwendigen Maßnahmen. George Kubler war daran beteiligt und verfasste im Jahr 1951 den Abschlussbericht. In seinem Report werden die Kontroversen deutlich, die um die Frage kreisen, welche materiellen Reminiszenzen der zwei Kulturepochen gerettet werden sollten.[74] In dieser Zeit wurde das Kulturerbe der Inka mehr wertgeschätzt als die Kolonialbauten. Im Jahr 1956 begann die Restaurierung des Dominikanerkomplexes, den inkaischen Grundresten galt der Vorzug, insofern sie noch erhalten waren.[75] Die Dominikanerkirche wurde vollständig wiederaufgebaut, da von dem darunterliegenden Sonnentempel keine Mauern aus der Inkazeit vorhanden waren.[76] Bei den Reparaturen des Kreuzgangsbereiches entschieden sich die Verantwortlichen für eine doppelte Lösung. Die bereits von Garcilaso de la Vega beschriebenen Tempelgrundmauern waren an zwei Seiten der Kreuzgangflügel (Ost und West) zum Vorschein gekommen: Sie wurden freigelegt und die Überbauung durch die klösterlichen Räume und den Kreuzgangflügel entfernt (Abb. 14–16). Nur die Fassade der Arkaden samt Säulen zum Innenhof hin wurde wiedererrichtet. Dahinter können die nun freiliegenden vier Tempel besucht werden. Der Blick von oben auf die Tempel und der Rundgang durch den oberen Kreuzgang sind durch eine moderne, freistehende Galerie gewährleistet. Die anderen beiden Kreuzgangflügel (Süd und Nord) bauten die Verantwortlichen in ihrer kolonialen Form auf (Abb. 19–20). Dies hatte auch Folgen für die Ausstellung der Dominikusvita. Die Hälfte der Gemälde wurde im Jahr 1972 restauriert und hängt wieder in goldenen Rahmen an den Wänden zweier Kreuzgangarme.[77] Dabei

[73] Wethey 1949, S. 50–51.

[74] Kubler 1952.

[75] Bauer 2004, S. 152. Für einen Überblick der Inka-Grundmauern siehe Gasparini/Margolies 1980.

[76] Kubler berichtet, dass es Stimmen gab, die Kirche gar nicht mehr zu errichten und stattdesssen den Inkakomplex zu sanieren. Er merkt kritisch an, dass auch die kolonialen Bauten von kulturellem Wert sind. Kubler 1952, S. 8.

[77] Ramírez Rivera 2002, S. 46.

handelt es sich um die Jugendvita und das Lebensende des hl. Dominikus. Die andere Hälfte der Gemälde befindet sich mit einigen Schäden im Depot (Kat. DC). Die unrestaurierten Gemälde bieten einen seltenen Einblick in den originalen, wenn auch verrotteten Zustand der Leinwände und Farben.

Der peruanische Künstler und Kunsthistoriker Felipe Cossío del Pomar ist einer der ersten, der über den Gemäldezyklus im Dominikanerkloster schreibt, seine Kritik fällt allerdings harsch aus. Cossío del Pomar zufolge handelt es sich bei der Dominikusvita in Cusco um den schlechtesten Zyklus in den kolonialen Kreuzgängen, womit die künstlerisch-technische Ausführung der Gemälde gemeint war, da er sie noch vor dem Erdbeben von 1950 sah.[78] Cossío del Pomar studierte vor dem Ersten Weltkrieg in Europa, arbeitete als Künstler in den USA und schloss im Jahr 1922 seinen Doktor an der Universität von Cusco ab. Seine Doktorarbeit verfasste er über die Malerei von Cusco. Die Ergebnisse veröffentlichte er dann in einer überarbeiteten Fassung im Jahr 1928.[79] Obwohl er die präkolumbische Kunst und die „kolonialen Malereien" der „indios" und „mestizos" schätzte, konnte er sich bei der stilistischen Bewertung der Dominikusvita in Cusco nicht von den eurozentrischen Qualitätskriterien der bisherigen, vornehmlich europäisch geprägten Kunstgeschichtsschreibung befreien, die er sich im Laufe seiner Ausbildung angeeignet hatte.[80] Leider führt er nicht auf, wie viele Gemälde im Kreuzgang hingen, sodass keine Informationen über etwaige Verluste aus der Dominikusvita durch das Erdbeben (1950) bekannt sind.

José Mesa und Teresa Gisbert widmeten sich dem Gemäldezyklus in ihrem fundamentalen Werk zur Malerei Cuscos (1982).[81] Sie konnten inzwischen auf archivalische Funde von Jorge Cornejo Bouroncle zurückgreifen, der das historische Archiv Cuscos nach Verträgen durchsucht hatte, um den anonymen Künstlern der Stadt einen Namen zu geben. Bekannt ist, dass die Dominikaner mit Martín de Carbajal im Jahr 1679 vereinbarten, dass der Schreinermeister 31 Rahmen mit Holzverzierungen, Leisten aus Zedernholz und einem Gestell aus Erlenholz anfertigen sollte. De Carbajal sollte die Rahmen außerdem nach der Entwurfszeichnung schaffen, die ihm Pater Miguel Barrionue-

78 Cossío del Pomar 1928, S. 133–135.

79 Für einen Überblick über sein Leben und Werk siehe Lozano 2015, S. 13–32.

80 Cossío del Pomar betätigte sich als Kunstkritiker in Paris. Er schrieb für peruanische Zeitschriften über die aktuellen Kunstströmungen, wobei er oftmals eine konservative Meinung hegte. Im Jahr 1924 schrieb er einmal, dass die glorreichste Kunstepoche aller Zeiten die italienische Renaissance gewesen sei. Villegas Torres 2013, S. 156–159.

81 Mesa/Gisbert 1982, S. 262–264; Ramírez Rivera 2002, S. 45–50.

vo gegeben hatte. Er hatte die Arbeit innerhalb von fünf Monaten fertigzustellen und im Kreuzgang zu montieren. Im Jahr 1680 ließen die Dominikaner dann von dem Retabel-Schreiner („ensamblador“) José Pascual sieben Rahmen vergolden. In diesem Zusammenhang wird explizit gesagt, dass es sich dabei um die Gemälde zum Leben des hl. Dominikus handelt.[82] Die erhaltenen und sicherlich restaurierten Rahmen in den zwei Kreuzganggalerien geben noch heute einen Eindruck vom neuen Glanz, mit dem die Dominikaner ihr Kloster schmückten. Die goldenen Zierrahmen stellen Assoziationen an den einst goldenen Sonnentempel der Inka her, obwohl einschränkend hinzugefügt werden muss, dass auch die Gemälde in den Kreuzgängen der Franziskaner und Mercedarier in Cusco von einem vergoldeten Rahmenwerk eingefasst sind (Kat. MC und Kat. FCG). Im Hinblick auf die Dominikusvita sind beide Verträge ein Anhaltspunkt für die zeitliche Datierung der Gemälde. Der Zyklus muss vor dem Jahr 1679 geschaffen worden sein oder ungefähr zu dieser Zeit.

Als die Gemälde für die Restaurierung abgenommen wurden, fand man Zeichnungen und Kürzel auf den Rückseiten von insgesamt neun Gemälden (Kap. IV.1.1). Eine Abkürzung identifizierten Mesa und Gisbert als Unterschrift des Künstlers José Espinoza de los Monteros.[83] Es handelt sich eher um ein Monogramm, bei dem eindeutig ein „J“ sowie mehrere ineinander verschlungene Buchstaben zu erkennen sind (Abb. 21).[84] Nur den Abkürzungen nach zu urteilen, könnte es sich auch um den Vater von José handeln, Juan Espinoza de los Monteros. Über den Maler Juan sind wir aufgrund eines Vertrages und seiner signierten Kunstwerke wesentlich besser informiert. Seine Schaffenszeit in den Jahren 1638 und 1669 gilt als gesichert. Ein Gemälde von 1668 („Christus vor dem Hohen Rat“) hat er sogar für die Dominikaner gemalt.[85] Es ist also möglich, dass Juan und José zusammen mit ihrer Werkstatt die Dominikusvita ausgeführt haben. Der Zyklus ist stilistisch uneinheitlich, sodass die Meister vermutlich mit mehreren Gehilfen arbeiteten. Einige Gemälde sind eindeutig später entstanden (Kat. DC). Anfang des

[82] Cornejo Bouroncle 1960, S. 82–83.

[83] Mesa/Gisbert 1982, S. 262–264; für die Zeichnungen siehe Mesa/Gisbert 1982, Bd. II, S. 469.

[84] Aufgrund der Maßnahmen zur Erhaltung der Gemälde wurden die Leinwände von hinten verstärkt, dadurch sind die Zeichnungen teilweise nicht mehr sichtbar (Kap. IV.1.1). An dieser Stelle danke ich dem Restaurator Elvis Mena Lujan für die Auskunft. Das Monogramm ist dank einer dokumentarischen Aufnahme durch das Ministerium erhalten, siehe Abb. 20 und Kat. DC.

[85] Dokumentiert sind folgende Werke: die Vita des San Juan de Dios (1638); der überdimensionale und signierte Stammbaum im Treppenhaus des Franziskanerklosters (1655); Christus vor dem Hohen Rat (1668) für die Dominikaner in Cusco. Letzteres Gemälde beinhaltet Juan Espinoza de los Monteros Porträt. Außerdem signierte Juan Espinoza de Monteros im Jahr 1669 ein Gemälde des Zyklus über das Leben der hl. Katharina von Siena. Benavente Velarde 1995, S. 124–125.

18. Jahrhunderts müssen die Gemälde restauriert worden sein. Zumindest wurden die Texttafeln erneuert, da sie wortwörtliche Übernahmen aus der Dominikusvita des Serafin Tómas Miguel aus dem Jahr 1705 beeinhalten. Entweder die Tafeln sind erst später hinzugefügt worden oder nur der Text wurde mithilfe der Dominikusvita von Tómas Miguel erneuert. Ohne technische Analysen und allein vom optischen Befund ausgehend ist beides möglich, da bei manchen Gemälden unter den Tafeln die Formen und Farben des Bildmotivs durchscheinen. Bei anderen Gemälden sind Reste von Buchstaben erkennbar, die sich einst unter der zweiten Textschicht befunden haben. Eine provisorische Unterscheidung nach Jahren bzw. Jahrhunderten befindet sich im Katalog. Heute sind von der ursprünglichen Dominikusvita, die entsprechend der Rahmen mindestens 31 Bilder gehabt haben muss, noch 24 Gemälde erhalten.

2. Die Mercedarier im Gefolge der Konquistadoren

Die Mercedarier nehmen eine Sonderrolle ein, was die historischen Bedingungen ihrer Ankunft und Ansiedlung in Abya Yala betrifft. Zusammen mit den Konquistadoren erreichen sie früh das Land, doch wurde ihre Rolle in der Missionierung der Indigenen angezweifelt. Ihnen wurden sogar Restriktionen auferlegt, die ein langsameres Wachstum in Amerika bewirkten. Zuletzt strebten die Mercedarier des Vizekönigreichs Peru sogar die Unabhängigkeit von der Ordensprovinz Kastilien an.

Die neueste Studie über die mercedarische Tätigkeit in Abya Yala zeigt, dass bereits im 16. Jahrhundert die Bischöfe an der Rechtmäßigkeit einer mercedarischen Mission zweifelten – ein Thema, über das dann die Chronisten der amerikanischen Landes- und Ordensgeschichten des 17. Jahrhunderts diskutierten.[1] So warf der Dominikaner Antonio de Remesal den Mercedariern in seinem Geschichtswerk aus dem Jahr 1619 vor, dass sie vielmehr an den Almosen und weniger an der Missionierung der Indigenen interessiert wären.[2] Der Augustiner Antonio de la Calancha schrieb im Jahr 1638, dass die Mercedarier gegen die Anordnungen des Papstes und des Königs nach Amerika kamen und sie daher „illegal“ dort waren.[3] Die mercedarischen Ordenschronisten Kastiliens reagierten auf diese Anfeindungen. Besonders aussagekräftig ist die Verteidigung des Tirso de Molina. Im teleologischen Duktus schreibt er über die kontinuierliche Treue

1 Keller 2015, S. 79–81.
2 Remesal 1964 [1619], S. 241–242; Keller 2015, S. 79–80.
3 Calancha 1639, S. 143; Keller 2015, S. 80.

der Mercedarier, die den spanischen Königen seit der Ordensgründung in ihren Eroberungen zur Seite standen. Sie unterstützten die Könige bei der Reconquista der iberischen Halbinsel und begleiteten die Eroberer als Kapläne nach Abya Yala. Die Mercedarier seien unter den ersten religiösen Orden in Amerika gewesen und hätten die Missionierung vorbereitet, wovon die anderen Orden später profitierten und die „Früchte ernten“ konnten. Letztlich „überflügelten die anderen sie an Wachstum.“ Die Mercedarier hätten zu Anfang keine Klöster gebaut, das hätten sie auch gar nicht gekonnt, da sie durch die Länder pilgerten und Heiden bekehrten.[4]

Worauf gründeten sich diese Anschuldigungen und Apologien? Sicherlich sind die scharfen Anklagen der anderen Ordensleute vor dem Hintergrund des Kampfes um die Ressourcen in Abya Yala zu sehen. Auffällig ist dennoch, dass die Mercedarier kein offizielles Mandat oder keine Weisung für ihren Aufenthalt in Abya Yala besaßen.[5] Die Papstbulle „Omnimoda“ (1522) beauftragte nur die Bettelorden mit der Missionierung der einheimischen Bevölkerung in den neu entdeckten Gebieten jenseits des Atlantiks.[6] Die Mercedarier hatten mit den Konquistadoren das Land betreten und waren an der Besiedlung Amerikas von Anfang an beteiligt. Sie pflegten enge Beziehungen mit den Konquistadoren, was an deren Kapellenstiftungen ersichtlich ist, und waren fester Bestandteil der kolonialen Gesellschaft.[7] Der Einfluss ging sogar so weit, dass der Mercedarier Francisco Bobadilla im Jahr 1537 zwischen Francisco Pizarro und Diego Almagro zu vermitteln suchte, die beide Ansprüche auf Cusco stellten. Zur Friedensstiftung zwischen den verfeindeten Parteien kam es nicht.

Bobadilla war in eigener Sache erfolgreicher. So konnte er nach dem Besuch am königlichen Hof in Spanien seinem Orden die Expansion und Ansiedlung in Amerika sichern. Karl V. bestätigte im Mai des Jahres 1526 die mercedarischen Klöster, die zur kastilischen Ordensprovinz gehören sollten.[8] Die Mercedarier besaßen unter den religiösen

[4] Molina 1974 [1639], S. 76 „Después de nosotros entraron los demás, hallando ya casi hecho el agosto o por lo menos sazonado el fruto, para que, gozando de esquilmos, se nos abentajasen en las medras, ya que no en los trauaxos, porque los nuestros no edificaban monasterios al principio ni podían andando peregrinando tierras y conuirtiendo idólatras.” Übersetzung: Keller 2015, S. 75–76.

[5] Keller 2015, S. 82.

[6] Carreño Iañez 1992, S. 112–113.

[7] Aparicio Quispe 2001, S. 193–194. Diego de Almagro und auch Angehörige der Pizarro-Familie wurden in der Mercedarierkirche Cuscos begraben. Keller 2015, S. 221–227.

[8] Castro Seoane 1990, S. 8; Keller 2015, S. 97–100. Insgesamt fünf Mal ist überliefert, dass Bobadilla von Kaiser Karl empfangen wurde, was auf ein enges Verhältnis des Mercedariers mit dem Königlichen Hof schließen lässt. Aparicio Quispe 2001, S. 15.

Orden Abya Yalas aus den genannten Gründen einen Sonderstatus. Ihre traditionelle Rolle als Aushändler an der christlich-heidnischen Front hatte ihnen zu dieser Sonderbehandlung verholfen.[9]

Unter den frühen Historikern hält sich die nur vage begründete Annahme, dass ein Mercedarier bereits auf der zweiten Kolumbusfahrt des Jahres 1493 nach Amerika teilnahm.[10] Der früheste quellensichere Beleg liegt erst im Jahr 1514 durch einen Eintrag in die kolonialen Verwaltungsbücher von Santo Domingo vor.[11] Die ersten mercedarischen Häuser entstehen ab Mitte der 1520er-Jahre in Mittelamerika (heute Panama und Nicaragua). Ab den 1530er-Jahren expandierten die Mercedarier mit den Eroberern nach Guatemala, Kolumbien und Peru.[12] Die weitere Expansion der Mercedarier kommt dann zunächst ins Stocken. Im März des Jahres 1543 wurde ihnen verboten, weitere Klöster ohne königliche Lizenz zu gründen und nach Abya Yala einzureisen ohne Einverständnis des Bischofes der zuständigen Diözese. In Neuspanien wurde die Ansiedlung der Mercedarier sogar bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts verhindert.[13] Wie stark die Mercedarier in Mittel- und Südamerika von den restriktiven Maßnahmen betroffen waren, wird in der Forschung unterschiedlich bewertet.[14] Eine Förderung wie die Dominikaner und Franziskaner, beispielsweise die Zahlung der Überfahrt von Mönchen nach Abya Yala durch die spanische Krone, erhielten die Mercedarier bis 1563 nicht mehr.[15] Doch konnten die Mercedarier nach wie vor auf eine Unterstützung der BürgerInnen und ehemaligen Konquistadoren vor Ort zählen. Ihr nun fehlendes Personal rekrutierten sie von den Konquistadoren und ihren Kindern, sodass sich die Novizen und Mönchen mehr und mehr aus Kreolen und Mestizen zusammensetzten (Kap. IV.2.2).[16]

Welche Verfehlungen die Mercedarier sich haben zuschulden kommen lassen, um derartige Verbote auferlegt zu bekommen, haben die Verantwortlichen nicht überliefert.[17]

---

9 Keller 2015.

10 Vázquez Núñez zieht sogar in Erwägung, dass ein Mercedarier bei der ersten Kolumbusfahrt dabei war; Vázquez Núñez 1968, S. 24–31; Sanlés 1970, S. 440–441; Carreño Iañez 1992, S. 114–116.

11 Im Jahr 1514 werden zwei Mercedarier genannt, als es zur Verteilung der Indigenen Arbeitskräfte für den Bau des Klosters kommt. Castro Seoane 1990, S. 9–10; Keller 2015, S. 84.

12 Sanlés 1970; Keller 2015, S. 91. Bis zum Jahr 1553 lebten 154 Mönche in 21 Ordenshäusern in Amerika, im Jahr 1615 waren es 800 Mercedarier in 80 Klöstern. Taylor 2000, S. 372.

13 Keller 2015, S. 141–143.

14 Nach Román-Álvarez hätten die Maßnahmen keinen Effekt auf die Mercedarier gehabt. Keller stellt hingegen Auswirkungen fest. Román-Álvarez 1990, S. 715; Keller 2015.

15 Taylor 2000, S. 372.

16 Aparicio Quispe 2001, S. 193–194; Keller 2015, S. 234–242.

17 Keller fasst die unterschiedlichen Forschungsmeinungen zusammen, siehe Keller 2015, S. 141–164.

Fest steht, dass sich in den frühen 1540er-Jahren kritische Stimmen mehrten, die das Verhalten der Mercedarier in Amerika negativ beurteilten. Der Bischof von Guatemala, Don Francisco Marroquín Hurtado, und der Bischof von Cusco, Vicente Valverde und auch Bartolomé de las Casas, kritisierten in ihren Berichten und Briefen die Mercedarier und ihre Missionsarbeit. Am deutlichsten ist die Missbilligung in Vicente Valverdes Brief vom 20. März 1539 an Philipp II. Er trägt gebündelt die Argumente vor, warum nur die Franziskaner und Dominikaner zu Mission befähigt waren bzw. warum die anderen Orden dafür ungeeignet waren: die anderen Orden brächten nicht die nötige Observanz mit, wären weltlichen und ökonomischen Interessen zugetan, gäben ein schlechtes Exemplum für die Indigenen, bauten Klöster für gerade einmal zwei Mönche, ließen ihre von Habsucht getriebenen Mönche einzeln durchs Land ziehen und überschritten ihre Kompetenzen gegenüber den Bischöfen.[18] Da die Augustinereremiten erst im Jahr 1551 und die Jesuiten erst im Jahr 1568 in Peru ankamen, ist die Kritik an die Mercedarier gerichtet – galten sie doch schon in Spanien als unreformiert (Kap. III.3.1).[19] In Kastilien beschloss das mercedarische Provinzkapitel Visitatoren zu schicken, um auf die Kritiken zu reagieren.

Zu Anfang scheint das Interesse der Mercedarier in Amerika wohl tatsächlich im Almosensammeln gelegen zu haben, auch wenn sie sich bald der Missionsarbeit widmeten.[20] Wie wertvoll der stete Geldstrom aus Abya Yala war, beweist der Streit um die amerikanischen Häuser zwischen der kastilischen und aragonesischen Ordensprovinz (Kap. III.3.2). Eine Einigung wurde im Jahr 1532 erzielt. Die Provinz Kastiliens erhielt die amerikanischen Häuser, musste dafür aber eine Tributzahlung an die Ordensleitung leisten. Der Provinz Aragon unterstanden künftig alle Häuser in Nordafrika.[21] Dies hatte entscheidende Auswirkungen auf die Stärke der kastilischen Provinz und war schließlich das Fundament ihres Aufstiegs.[22] Die hohen Zahlungen an die kastilische Provinz waren wiederum mit einer der Gründe, warum die peruanischen Mercedarier eine Unabhängigkeit anstrebten.[23] Alle Mercedarier südlich von Panama kamen im November 1556 in Cusco zusammen und wählten Juan de Vargas als Provinzial von „Perú y Tierra

[18] Keller 2015, S. 157–161.

[19] Für die Ankunft der religiösen Orden in den Amerikas, siehe Prien 1978, S. 147 und S. 152.

[20] Keller 2015, S. 88–90.

[21] Vázquez Núñez 1931, S. 438; Castro Seoane 1990, S. 8; Taylor 2000, S. 85–87.

[22] Taylor 2000, S. 59.

[23] Die Mönche mussten in Peru auch die Stiftungen, Ämter und Rechtsgeschäfte vom kastilischen Provinzial bestätigen lassen. Für weitere Verpflichtungen siehe Keller 2015, S. 244–278.

Firme y Popayán“, ohne die Genehmigung aus Kastilien einzuholen. Die amerikanischen Mercedarier schickten Prokuratoren nach Rom und Barcelona, um eine Bestätigung vom Papst und Generalmagister einzuholen. In Kastilien konnten die Mercedarier die Unabhängigkeitsbestrebungen ihrer Ordensbrüder aus Abya Yala unterbinden, doch erkannten sie einen Reformbedarf. Im Jahr 1563 wurden vier Ordensprovinzen gegründet mit einem Provinzial in Lima, Cusco, Chile und Guatemala. Die amerikanischen Provinzen waren der kastilischen untergeordnet, sie mussten weiterhin einen Teil der gesammelten Almosen an Kastilien abgeben, während Kastilien Visitatoren nach Amerika entsenden durfte.[24] Nach den Neuregelungen expandierten die Mercedarier in Abya Yala weiter und wurden nun auch wieder von der Krone unterstützt. In den folgenden zwei Kapiteln wird die Mikrohistorie der jeweiligen Hauptklöster der Provinzen Limas und Cuscos vorgestellt. Trotz der zeitweiligen Schwierigkeiten konnten die Mercedarier dank der lokalen Unterstützung ihre Klöster errichten.

2.1 Das erste Kloster Limas

Der Chronist Pedro Cieza de Léon überliefert, dass Fray Miguel de Orense in Lima das Kloster der Mercedarier gründete. In der Ordenshistoriografie wird angenommen, dass dies bald nach der Stadtgründung Limas im Jahr 1535 geschah.[25] Jedenfalls berichtet der Jesuit Bernabé Cobo in seiner Stadtchronik (1639), dass die Mercedarier die ersten waren, die ein Kloster in Lima gründeten.[26] Der ihnen zugewiesene Baugrund betrug einen ganzen Häuserblock und war zu Beginn größer als derjenige der Dominikaner und Franziskaner (Kap. II.). Allerdings konnten die Dominikaner und Franziskaner ihr Grundstück im Laufe der Zeit auf zwei Häuserblöcke erweitern (Kap. II.1.1 und Kap. II.3.1), was den Mercedariern nicht gelang – ein Grund mag ihr zweifelhafter Status als Missionsorden gewesen sein (Kap. II.2).

Für die Baugeschichte des mercedarischen Klosters publizierte der Ordenshistoriker Victor Barriga einige Verträge und Zahlungsnachweise aus den (mercedarischen) Archiven. Die Dokumente geben einen Einblick in die Kappellenstiftungen und überliefern einzelne Bauabschnitte zusammen mit den ausführenden Architekten, Maurern,

[24] Vázquez Núñez 1931, S. 506 und S. 510; Taylor 2000, S. 89–90; Keller 2015, S. 278–288.

[25] Cieza de León 1553, fol. 134v; Pérez Rodríguez 1923, S. 172–173; Aparicio Quispe 2001, S. 20.

[26] Cobo 1882 [1639], S. 257. Pérez Rodríguez zufolge könne nicht bestätigt werden, ob die Mercedarier bereits vor der Stadtgründung Limas eine Einsiedelei in Pachacamac besaßen, wo sie den Indigenen das Christentum predigten. Pérez Rodríguez 1923, S. 170; Keller 2015, S. 130.

Schreinern, Malern und Künstlern.[27] Die erste Kirche wurde als einschiffige Basilika in den 1540er-Jahren errichtet, aus dieser Zeit sind bereits Verträge für Kapellenstiftungen bekannt. Im Jahr 1589 nahmen die Mercedarier den Architekten Alonso Morales unter Vertrag, um einen Kirchturm zu errichten.[28] Schon bald ließen die Mercedarier die erste einfache Kirche vergrößern.[29] Cobo schreibt in seiner Stadtchronik, dass die Mercedarier eine wesentlich größere, dreischiffige Basilika in der Zeit des Vizekönig Juan Manuel de Mendoza y Luna (1607–1615) errichteten. Als Cobo sich in Lima befand – was vor dem Jahr 1629 gewesen sein muss – war der Kern des Klosters fertiggestellt. Er beschreibt den Hauptkreuzgang als einen der „größten und schönsten der Stadt".[30] Der Baumeister Cristóbal Gómez war im Jahr 1592 unter Vertrag genommen worden, einen Kreuzgang nach dem eingereichten Bauplan in zwei Jahren zu vollenden.[31] Im Jahr 1600 vereinbarte Francisco de Morales mit den Mercedariern, den Brunnen in der Mitte des Kreuzgangs zu bauen.[32] Dieser erste Kreuzgang hat sich nicht erhalten bzw. nur in Teilen, hier gehen die Meinungen der Architekturhistoriker auseinander. Antonio San Cristóbal Sebastián vermutet, dass sich die Grundstruktur des unteren Geschosses erhalten hat, weil sie im Kern aus Ziegeln besteht. Das äußere oder die Fassade des unteren Geschosses wurde dann stilistisch umgestaltet, um mit dem neu gebauten Obergeschoss (1777–1780) eine homogene Einheit zu bilden.[33] David Christian Rohr vermutet, dass nach Erdbeben des Jahres 1687 nicht nur die Kirche, sondern auch der Kreuzgang erneut errichtet werden mussten.[34] Von der zweiten Bauphase des Kreuzgangs sind keine Dokumente vorhanden, Rohr vermutet aber aufgrund der Baustruktur, dass der untere Kreuzgang um 1700 entstanden ist. Die heutige Arkatur des Obergeschosses entstand in den Jahren 1777 und 1780. Sie wurde aufgrund der Erdbebengefahr aus Holz errichtet (Abb. 22–23).[35]

---

27 Barriga 1944. Für weitere Verträge, siehe San Cristóbal Sebastián 2008.

28 Barriga 1944, S. 52–54; San Cristóbal Sebastián 2008, S. 46–59.

29 Für die Baugeschichte der drei mercedarischen Kirchen siehe San Cristóbal Sebastián 2008.

30 Cobo 1882 [1639], S. 257: „... [el convento] tiene una cuadra entera en que no han acabado todavia su edficio, si bien de treinta años á esta parte han labrado el claustro principal, que es de los mas capaces y bien edificados de la cuidad..."

31 Barriga 1944, S. 303–307. San Cristóbal Sebastián 2008, S. 76–83.

32 Barriga 1944, S. 75–78.

33 San Cristóbal Sebastián 2008, S. 383–391.

34 Barriga 1944, S. 187; Rohr 2009, S. 275, Abb. 137.

35 Für die Baugeschichte des Kreuzgangs, besonders des dritten und aktuellen Obergeschosses, siehe Rohr 2009, S. 189–191, S. 255 und S. 313.

Einen ersten Hinweis auf eine bildliche Dekoration des Klosters liefert ein Vertrag zwischen den Mercedariern und dem aus Rom stammenden Maler Angelino Medoro aus dem Jahr 1600. Für die Stirnseite des Refektoriums sollte Medoro die Trinität, die Maria de la Merced und einige Heilige nach dem Modell malen, welches vom Provinzial unterzeichnet wurde.[36] Ob der erste Kreuzgang eine bildliche Ausschmückung besaß, ist nicht überliefert. Bernabé Cobo berichtet jedenfalls nichts von dort hängenden Gemälden oder Wandmalereien. Zwischen dem Augenzeugenbericht Cobos und der Zerstörung des ersten Kreuzgangs im Jahr 1687 liegen knapp sechzig Jahre, in denen die Mercedarier eine Dekoration für den Kreuzgang hätten in Auftrag geben können. In dieser Zeitspanne schmückten die anderen religiösen Orden ihre Klöster mit der Bildervita ihres Ordensgründers. Die Dominikaner besaßen eine Bildervita, die sie aus Sevilla einschiffen ließen (1608) und die Diego Aguilera dann in Lima 1667 vervollständigte (Kap. II.1.1). Auch die Jesuiten beauftragten eine Bildervita ihres Ordensgründers in Sevilla, die Juan de Valdés Leal in den Jahren 1665–1669 ausführte.[37] Die Franziskaner hatten bereits zwei Bilderviten in Lima beauftragt: den teilweise verlorenen ersten Zyklus der Wandmalereien und den jetzigen Gemäldezyklus aus dem Jahr 1671 (Kap. II.3.1). Auf der einen Seite besteht die Möglichkeit, dass die Mercedarier wie in Cusco eine frühe Gemäldeserie oder Wandmalereien im Kreuzgang besaßen, die im Jahr 1687 ausgetauscht wurden oder verloren gingen. Auf der anderen Seite ist es gut möglich, dass die Mercedarier erst spät im 18. Jahrhundert ihren Kreuzgang mit der Vita ihres Ordensgründers schmückten. Darin waren sie nicht die Einzigen, da auch die Augustiner erst im 18. Jahrhundert ihren Kreuzgang mit der Gründervita ausstatteten.

Die wechselhafte Baugeschichte des Kreuzgangs könnte ein Grund sein, warum die Mercedarier später als die anderen religiösen Orden in Lima die Bildervita des Nolascus in Auftrag gaben. Der zweite Kreuzgang im Untergeschoss wurde erst mit Anfang des 18. Jahrhunderts und der obere Kreuzgang erst nach dem Jahr 1729 bzw. 1777 fertiggestellt. Inzwischen hatte sich der Kunstmarkt in Lima stark gewandelt. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dominierte die Malerei aus Cusco den Kunstmarkt im Vizekönigreich Peru. Die gut organisierten Werkstätten belieferten auch die Hauptstadt. So stammen die neuen großen Bilderserien für die Dekoration der Klöster Limas aus Cusco. Ob dies nun aus Geschmacksgründen geschah oder weil es keine Alternative in

[36] Barriga 1944, S. 64–56. Das Refektorium, Dormitorium und der Kapitelsaal sind aufgrund moderner Straßenbauten abgerissen worden. Rohr 2009, S. 313.

[37] Die Bildervita hängt jedoch in der Kirche und nicht im Kreuzgang. Bailey 2016.

Lima gab, lässt sich schwer eruieren.[38] Für den Kreuzgang der Augustiner malte Basilio Pacheco in Cusco in den Jahren 1742–1746 eine Bildervita des Ordensgründers.[39] Die Dominikaner statteten um das Jahr 1735 ihren neuen Kapitelsaal im Kloster von Lima mit der Lebensgeschichte des hl. Thomas von Aquin aus. Auch wenn der Künstler möglicherweise aus Lima stammte, orientierte er sich an den ästhetischen Kriterien, wie sie in Cusco vorherrschten.[40] Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Kunstszene Limas wieder aktiver, was unter anderem auf die verstärkte Nachfrage nach Kunstwerken infolge des verheerenden Erdbebens des Jahres 1746 zurückgeht. Außerdem sind wesentlich mehr Künstler der Hauptstadt überliefert, die Großaufträge realisieren. In ästhetischen Fragen orientieren sich die Maler der Hauptstadt nun an Europa.[41]

Der Gemäldezyklus der Mercedarier ist ein Spätwerk gründerväterlicher Bilderviten und der letzte seiner Art im Vizekönigreich Peru. Die Bildervita des hl. Nolascus ist ein Gemeinschaftswerk von vier Künstlern aus Lima. Die Gemälde sind teilweise signiert. Über die Zuschreibung der unsignierten Gemälde herrschen unterschiedliche Vorschläge. Zuletzt wurden die Gemälde im Jahr 2005 unter der Schirmherrschaft der Banco de Crédito del Perú restauriert, deren Ergebnisse noch auf eine Publikation warten.[42] Der Zyklus besteht aus dreißig Bildern. Alle Gemälde besitzen eine erklärende Bildlegende am unteren Bildrand, die mit Zahlen durch die Szenen leitet (IV.1.3). Besonders das erste Drittel der Gemälde ist stilistisch unterschiedlich und das Werk von José Joaquín Bermejo, Julián Jayo, Juan de Mata Coronado und Manuel Paz y Montejo (Kat. ML 1–11). Die restlichen Gemälde des Zyklus haben einen einheitlichen Stil und können Julián Jayo zugeschrieben werden, dafür hat der Künstler selbst gesorgt. So vermerkt Jayo in den beiden vorletzten Gemälden (Kat. ML 27 und 28), dass er „im Oktober des Jahres 1786 das Leben des Nolascus weiter ausführte, wie es von der ersten Arkade der Treppe bis zu diesem Gemälde sichtbar ist.“ Die Signatur samt der Erklärung platziert Jayo in der unteren Bildlegende, sie gleicht einem selbstbewussten Beleg über die vollendete Arbeit (Kap. IV.4.3). Der Entstehungszeitraum des Zyklus lässt sich auf die Jah-

38 Wuffarden 2014, S. 357–363.

39 Der Auftraggeber ist aus Cusco, er schickte die Serie nach Lima. MacCormack 2010; Winkler 2019.

40 Wuffarden 2014, S. 362; Mesa/Gisbert 1982, S. 30, II S. 304.

41 Wuffarden 2014, S. 367 und S. 374–375.

42 Für die Restauration der Kunst Perus wurde der Fond „Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación“ gegründet. Der Kunsthistoriker Luis Eduardo Wuffarden soll die Ergebnisse publizieren. Estabridis Cardenas 2014, S. 30.

re 1783–1792 datieren. Im Ausgabenbuch des Klosters fand der Historiker Victor Barriga einen Eintrag zur Bezahlung für einen Teil der Gemälde.[43] In den Jahren 1783–1786, zur Zeit des Provinzial Gabriel Garcia Cavallo y Sañudo, wurden 3.710 *pesos* für dreizehn Gemälde der Nolascusvita ausgegeben (Kap. V.4.3). Ein Gemälde führte Julián Jayo im Jahr 1792 aus, wie er selbst vermerkt (Kat. ML 6). Nach dem Historiker Ruben Vargas Ugarte sind die Gemälde der Mercedarier im Jahr 1914 von einem Mönch namens Palomino restauriert worden (Kap. III.3.3).[44] Der Großteil der Bildlegenden des Zyklus basiert auf der zweiten Edition von Felipe Colombos Nolascusvita, die im Jahr 1769 veröffentlicht wurde.

2.2 Im „Palast des Herren“

Zwei Einträge des Jahres 1535 im Register der Münzprägeanstalt von Cusco verraten die frühe Anwesenheit der Mercedarier in der Hauptstadt des erst kürzlich gefallenen Inkareiches. Jedenfalls ließen die beiden Mönche Antonio de Almansa und Antonio de Solis ihr Gold einschmelzen und prägen. Die Mercedarier waren damit „Nutznießer der in Peru erbeuteten Reichtümer“.[45] Nach dem Konquistador und Chronisten Pedro de Cieza de León, der in den Jahren 1546 bis 1550 in Peru war, gründete ein Mercedarier Sebastián [de Castañeda] das erste mercedarische Kloster in Cusco. Die kastilischen Ordenschronisten übernehmen diese Angabe von Cieza de León, auch wenn sie behaupten, dass „Sebastián de Trujillo“ (!) mit Francisco Pizarro nach Peru kam oder auch sein Beichtvater gewesen sein soll, beides stimmt nicht.[46] Vermutlich wollten die Mercedarier ihre Anwesenheit im Nachhinein rechtfertigen und den gleichen Ruhm in Anspruch nehmen wie die Dominikaner, deren Kaplan Vicente Valverde Pizarro auf seinen Erobe-

43 Barriga 1944, S. 375.

44 Vargas Ugarte 1968, S. 415.

45 Keller 2015, S. 126.

46 Nach eigenen Angaben begleitete Sebastian de Castañeda den Eroberer Pedro Barroso nach Peru. Pérez Rodríguez 1923, II, S. 176–177; Keller 2015, S. 126–127. Cieza de León nennt als Gründer des Mercedarierklosters nur den Vornamen Sebastían. Molina und Salmerón geben Sebastían den Nachnamen „Trujillo“, um die Bekanntschaft mit Pizarro zu beglaubigen, der aus Trujillo in Extremadura stammte. Auch Molina schreibt, dass Sebastían der Beichtvater des Pizarro gewesen sein soll. Cieza de León 1553, fol. 134r.; Salmerón 1646, S. 295; Molina 1974 [1639], S. 463.

rungen nach Cusco begleitete (Kap. II.1). Im Jahr 1538 firmiert Juan de Vargas als Komtur des Klosters in Cusco.[47]

Die Mercedarier erhielten einen Baugrund für ihr Kloster nur einen Block vom Hauptplatz mit der Kathedrale entfernt, ein guter zentraler Standort. Ein Exvoto-Gemälde dokumentiert das koloniale Cusco zur Mitte des 17. Jahrhunderts, während das verheerende Erdbeben wütete (Abb. 24). Der Hauptplatz mit der Kathedrale im Bildvordergrund zeigt die Prozession des *Señor de Temblores*, ein Wunder vollbringendes Kultbild, das der Überlieferung nach dem Erdbeben Einhalt gebot. Dahinter befindet sich der Plaza del Regocjio (Kap. II) mit dem Kloster der Mercedarier an der linken Seite des Platzes. Auf dem Platz sind Mercedariermönche zu sehen, die vor Menschen predigen.

Neben dem dokumentierenden Charakter des Exvotos ist das erste Kloster vom Dekan Vasco de Contreras y Valverde in seiner Stadtchronik aus dem Jahr 1649 beschrieben worden.[48] Die Kirche war eine einschiffige Basilika. Das Kloster bestand aus einem zweigeschossigen Hauptkreuzgang, einem weiteren Kreuzgang sowie zwei Höfen samt den umliegenden Gebäudeflügeln.[49] Das Erdbeben des Jahres 1650 zerstörte die Kirche und das Kloster der Mercedarier beinahe vollständig oder zumindest so, dass es nicht mehr bewohnbar war. Dies berichten die Ordenschronisten, der Franziskaner Diego de Mendoza und der Mercedarier Francisco Miranda Valcárcel y Peralta.[50] Bis der Neubau fertiggestellt war, wohnten die Mercedarier in den Häusern ihrer Benefaktoren, Don Diego Vargas y Carvajal und Doña Usenda Loaiza, deren Porträt im Kloster hing (Kap. V.4). Der Komtur des Klosters, Juan Riquelme (1651–1657), nahm die Aufbauarbeiten zügig in die Hand. Im Jahr 1654 setzte er zwei Architekten, Alonso Casas und Francisco Monya, für den Neubau unter Vertrag.[51] Das Bauvorhaben scheint schnell vorange-

[47] Sebastián de Castañeda befand sich im Jahr 1537 noch in Cusco, wo er Gold in der Münzpräge einschmelzen ließ. Er ging dann mit den Spaniern im Jahr 1539 nach Huamango (Ayacucho), wo er ein Kloster gründete, dem er als Komtur vorstand. Pérez Rodríguez 1923, S. 177; Palacio 1999, S. 11; Keller 2015, S. 126–127.

[48] Nach Contreras y Valverde gründeten die Mercedarier ihrem Kloster im Jahr 1542. Contreras y Valverde 1982 [1649], S. 178.

[49] Über die Baugeschichte des ersten Klosters haben sich Verträge erhalten, siehe Mesa 1992, S. 295.

[50] Mendoza 1665, S. 133; Die Chronik von Miranda Valcárcel y Peralta blieb unveröffentlicht und liegt in der mercedarischen Bibliothek Cuscos. Ein Zugang zur Klosterbibliothek war mir nicht möglich, daher zitiere ich nach Wethey. Miranda Valcárcel y Peralta, Francisco: Cronica de esta Provincia del Cuzco, 1650-1707, fol. 9v., zitiert nach Wethey 1945/1946, S. 35.

[51] Wethey 1945/1946, S. 35

kommen zu sein, wenn wir der Überlieferung von Miranda Valcárcel y Peralta glauben. Im Jahr 1669 soll der Vizekönig Conde de Lemos während seines Besuchs in Cusco die mercedarische Kirche und das Kloster gelobt haben. Sie könnten als würdiger „Palast für den König, unseren Herrn“ dienen.[52]

Als Architekt des ersten Kreuzgangs wird Diego Martínez de Oviedo vermutet.[53] Nach moderner Kunstkritik ist der erste Kreuzgang des Klosters ein architektonisches Meisterwerk, der schönste in ganz Cusco (Abb. 25–27).[54] Tatsächlich sind die Fassaden des Innenhofes im Vergleich mit den Kreuzgängen der anderen Orden besonders dekorativ gestaltet. Die quadratischen Steinblöcke bilden die rustikale Grundstruktur und verzieren die Arkadenbögen sowie Grundpfeiler. Die Fassade des Innenhofes besteht aus zwei Geschossen und besitzt gliedernde und dekorative Elemente wie Gesimse, korinthische Säulen, verzierte Säulenschäfte und florale Muster in den Arkadenzwickeln. Im unteren Kreuzgang befinden sich noch drei Kreuzganggalerien mit aufwendig geschnitzten Holzdecken.

In diesem Kreuzgang hängt die Lebensgeschichte des hl. Petrus Nolascus mit insgesamt 25 Gemälden. Zur Datierung dieses Zyklus gibt es zwei unterschiedliche Vorschläge, entsprechend der gefundenen Unterschriften und des Vertrages: entweder der Zyklus stammt aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts oder aus dem Jahr 1763. Der Kunsthistoriker Cossío del Pomar erwähnt zum ersten Mal den Zyklus in seiner Monografie über die Malerei Cuscos aus dem Jahr 1928. Wie schon bei der Bildervita des hl. Dominikus in Cusco ist sein Werturteil von Stilkriterien geprägt, die in den europäischen Akademien ausgehandelt wurden (Kap. II.1.2). Cossio bezeichnet die Perspektive der meisten Gemälde als „bedauerlich“ und ohne Sinn für die Einheit des Themas, noch weniger für die Handlung.[55] Ohne jegliche Angabe, woher er die Informationen bezieht, schreibt er, dass der Künstler Ignacio Chacon die Gemäldeserie im Jahr 1763 malte.[56] Jesus Covarrubias Pozo arbeitete im „Archivo Regional de Cusco“ und publiziert 1958

[52] Miranda Valcárcel y Peralta 1650-1707, fol. 15–16; zitiert nach Wethey 1945/1946, S. 35: “La Maravilla de su hermosura de tanto arte y perfección que viéndole el señor Conde de Lemos, Virrey del Perú, cuando entró en aquella ciudad, viendo la arquitectura y suntuosa fábrica de aquella maravillosa casa, dixo podía servir de palacio al Rey, nuestro señor más poderosa soberana Reyna para su culto y albergue de sus hijos, previno con divina providencia tan anchuroso y magnífico palacio...”

[53] Viñuales 2004, S. 103–104.

[54] Wethey 1945/1946, S. 36.

[55] Cossío del Pomar 1928, S. 104.

[56] Cossío del Pomar 1928, S. 105.

ein Buch über die Klöster und Kirchen Cuscos, in dem er sämtliche Verträge zum Bau, zur Dekoration und anderen Stiftungen transkribierte oder inhatlich zusammenfasste; leider gibt er nicht genau an, woher seine Funde stammen und die Forschung hat ihn kaum beachtet. Covarrubias Pozo publiziert den verkürzten Inhalt eines Vertrages, der sich auf die Malereien im Kreuzgang der Mercedarier bezieht und aus dem Jahr 1696 stammt und fasst kurz zusammen, dass Ignacio Chacon im Jahr 1763 die aktuellen Gemälde im Kreuzgang der Mercedarier malte.[57] Jorge Cornejo Bouroncle, der ebenfalls im Archiv Cuscos arbeitete und sämtliche Verträge zu Kunstwerken in seinem Werk aus dem Jahr 1960 publiziert, nimmt nur den Vertrag aus dem Jahr 1696 in sein Buch auf. In diesem Vertrag vereinbarten der Mercedarier Gerónimo de Vera mit dem Maler Gerónimo de Malaga und drei weiteren Malermeistern (Lázaro de la Borda, Pedro Nolasco und Bernardo de Velasco) am 13. Januar 1696, dass sie innerhalb von fünf Monaten sechzig Gemälde über das Leben des hl. Petrus Nolascus und der Jungfrau der Mercedarier liefern, in der Art und Weise wie sie im Kreuzgang von Cusco hängen. Die übrigen Gemälde sollen Druckgrafiken kopieren, damit es am Ende sechzig Gemälde sind.[58]

Vargas Ugarte nimmt in seinem Lexikon der Künstler Amerikas aus dem Jahr 1968 nur Ignacio Chacon auf und schreibt ihm die Gemälde im Kreuzgang der Mercedarier in Cusco zu. Er vermerkt, dass manche Gemälde das Datum 1763 besitzen.[59] Teresa Gisbert und José de Mesa, die das Standardwerk zur Malerei Cuscos (1985) schrieben, erkannten die Problematik zweier unterschiedlicher Datierungsvorschläge und diskutierten zwei Lösungswege.[60] Im Vertrag von 1696 sollte Gerónimo de Malaga mit den anderen Malern eine Serie kopieren, die schon im Kreuzgang hing. Dies könnte entweder bedeuten, dass der aktuelle Gemäldezyklus aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts stammt, er könnte auch die Kopie des Zyklus sein oder der Zyklus, den die Maler kopierten, hat sich nicht erhalten und Chacón malte einen zweiten Zyklus: den, der aktuell

[57] Covarrubias Pozo 1958, S. 119 und S. 122.

[58] Cornejo Bouroncle 1960, S. 110. Hyman 2021, S. 72 mit Transkription: „Nos obligamos a dar y entregar de la fha en sinco meses al M. R.P. fray Geronimo de Vera Religioso de la orden de nra Señora de mersedes que esta presente o a quien su poder y canse huviere y en su lugar y dho subsediere sesento lienssos de la vida de N.P.S. Pedro Nolasco y la Virgen santissima de las mersedes de la forma y manera que estan en el claustro del combento de esta ciudad y los originales que faltaran en dhos liensos del claustro para el cumplimento de los sesenta los emos de copiar de las estampas que se les entregaren."

[59] Vargas Ugarte 1968, S. 399. Auch Victor Angles Vargas übernimmt die Angabe von Ignacio Chacón von Vargas Ugarte oder Pozo. Angles Vargas 1983.

[60] Mesa/Gisbert 1982, S. 133.

im Kreuzgang hängt. Für beide Datierungen brachten sie ein Argument vor. Die Gemälde besitzen Architekturen mit salomonischen Säulen und verzierten Gebäuden, die stilistisch eher auf das 18. Jahrhundert hinweisen. Für die Datierung des Zyklus auf das Ende des 17. Jahrhunderts spricht, dass eine zeitgenössische Person im Zyklus verewigt wurde. Im Gemälde vom *Tod des Nolascus* befindet sich das Porträt des Manuel de Mollinedo y Angulo, der in den Jahren 1670–1690 das Bischofsamt Cuscos innehatte und ein großer Kunstförderer war (Kat. MC 25).[61] Der Vergleich mit einem Marienbild der Kathedrale, wo er als Stifter auftritt, verifiziert sein Porträt in der Nolascusvita (Abb. 28). Allerdings hätte die Stifterfigur auch für die Nolascusvita abgemalt worden sein können. Die Publikationen des 21. Jahrhunderts datieren den Zyklus mehrheitlich in das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts.[62]

Die Verwirrung über die Datierung mag auf die Restaurierungen zurückgehen, die mindestens zweimal stattfanden. Dies erschließt sich aufgrund eines Vergleiches der aktuellen Gemälde mit ihren Abbildungen aus zwei Publikationen des 20. Jahrhunderts. Aus Cossio del Pomars „Geschichte der kolonialen Malerei“ geht hervor, dass die Mercedarier nach der Anfertigung des Zyklus ein Gemälde zensierten. In der *Lactatio*-Vision veranlassten die Mercedarier, dass die Brust Marias mit einem gemalten weißen Schleier bedeckt wird, der heute nicht mehr vorhanden ist (Kat. MC 21).[63] Außerdem druckt Cossío del Pomar ein Gemälde ab, das heute nicht mehr im Kreuzgang hängt (Abb. 29).[64] Víctor Angeles Vargas hat auch in seiner Geschichte des kolonialen Cuscos aus dem Jahr 1983 Fotografien der Gemälde publiziert. Die schwarz-weißen Abbildungen dokumentieren, dass die Gemälde einst an einigen Stellen Schäden besaßen. Sichtbar wird dies beispielsweise am Gemälde vom Tod des Nolascus, wo die gemalte Schrifttafel auf der Abbildung ein klaffendes Loch hat oder im Wunder des Olivenbaums, dessen Texttafel gar keine Schrift besitzt (Abb. 30 und 31).[65]

War in einer der Restaurierungen, die vor 1928 (Cossío del Pomar Monografie) und nach 1983 (Publikation Víctor Angeles Vargas) stattfanden, auch der Name des Künstlers Ignacio Chacón samt dem Entstehungsdatum übermalt worden? Schließlich ver-

[61] José de Mesa schreibt die Gemälde in einem späteren Aufsatz dem Künstler Gerónimo Málaga zu. Mesa 1992, S. 296.

[62] Zuriaga Senent 2009; Rubina Vargas 2015; Hyman 2021, S. 61–62.

[63] Cossío del Pomar 1928, S. 104. Für eine Diskussion des ikonografischen Inhalts siehe Kap. III.2.

[64] Cossío del Pomar 1928, S. 29. In der Abbildung ist Nolascus in einer Wolkengloriole dargestellt, der einem im Bett liegenden Mann erscheint; vermutlich handelt es sich um ein posthumes Wunder.

[65] Für die Fotografien siehe Angles Vargas 1983, S. 413–429.

merkt auch Vargas Ugarte (1986), dass einige Bilder das Datum 1763 besitzen.[66] Nur drei weitere Gemälde sind von dem Maler bekannt, Ignacio Chacón hat sie alle signiert und datiert.[67] Eine Datierung mithilfe der Druckgrafiken und Texte in den Medaillons ist ebenfalls nicht möglich. Die Druckgrafikserie war in den Jahren 1627–1628 publiziert und erneut in den Jahren 1755–1770 editiert worden (Kap. III.3.2). Die Texte auf den Tafeln stammen von Felipe Colombo, der zwar seine Nolascusvita (*Vida de nuestro gloriosissimo patriarca y padre S. Pedro Nolasco*) im Jahr 1674 schrieb, die jedoch eine zweite Auflage im Jahr 1769 erfuhr.

Heute besteht der Zyklus noch aus 25 Gemälden, auch wenn davon auszugehen ist, dass er einst mehr Bilder beinhaltete. Die Gemälde sind im halbkreisförmigen Format ausgeführt und passen sich den Lünetten des Kreuzgangs an. Von den 25 erhaltenen Gemälden lassen sich insgesamt neun Szenen auf die druckgrafische Serie zurückführen (Kap. III.3.1), während ein Gemälde auf einem Einzeldruck basiert.[68] Die Datierungsfrage wird wohl erst durch eine eingehende technische Untersuchung unter Hinzunahme der Restaurierungsakten und einer Einsicht in das Archiv möglich sein, was mir verwehrt blieb. So könnte geklärt werden, ob die Unterschriften von Chácon tatsächlich übermalt wurden und in welchen Gemälden sie sich befanden oder ob sie an den Rückseiten der Gemälde angebracht waren. Stilistisch unterscheidet sich der Zyklus von den beiden anderen, gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstandenen Gemäldezyklen der Dominikaner und Franziskaner. Die von Mesa und Gisbert angesprochene stilistisch aufwendige Gestaltung der Architekturelemente verweist eher auf das 18. Jahrhundert. Es wäre auch durchaus üblich, dass ein Teil der Gemälde früher entstand und mit späteren Gemälden ergänzt wurde. Dies würde das Porträt des Bischofs Mollinedo am Sterbebett des Nolascus erklären. Zumeist gehörten die Geburt und der Tod des Ordensgründers zum ersten Zyklus, der dann im Laufe der Zeit mit Wunderszenen ergänzt wurde, wie das Gemälde von der Heilung eines Adeligen, das sich nicht erhalten hat oder in einem Depot hängt (Abb. 29).

66 Vargas Ugarte 1986, S. 399: „Algunos [pinturas] ostentan la fecha: 1763."

67 Vargas Ugarte 1986, S. 399, Benavente Velarde 1995, S. 182–183.

68 Folgende Gemälde gleichen den Druckgrafiken: Kat. MC 4, 7, 9–11, 18, 19, 23, 24. Das Gemälde Nolascus wird von Engeln getragen basiert auf der Druckgrafik von Claude Melleán oder dem Gemälde, das Marcos de Rivera im Jahr 1666 malte. Zuriaga Senent 2009; Mesa/Gisbert 1982, S. 127.

3. Die Minderbrüder als neue zwölf Apostel

Das Titelblatt der Chronik über die franziskanischen Provinzen Perus (*Crónica Franciscana de las Provincias del Peru*) aus dem Jahr 1651 zeigt die franziskanische Mission und ihre Protagonisten aus ordenseigener Perspektive (Abb. 32). Die Chronik ist in Lima gedruckt worden. Der Verfasser, Diego de Córdova y Salinas, wurde als Sohn spanischer Eltern 1591 in Lima geboren und trat dort in den Orden ein. Córdova y Salinas war in den 1620er-Jahren bereits „apostolischer Notar" und als Chronist für die Franziskaner tätig.[1] Das Titelblatt schuf Juan de Noort, er platziert seine Unterschrift im linken unteren Rand („Juan de Noort fecit"). Der Kupferstecher Noort stammte aus Antwerpen und arbeitete in Madrid. Eine translatlantische Zusammenarbeit, die es erlaubte, ein Titelblatt in Madrid für ein Buch in Lima zu schaffen, mag über das Manuskript, eine Skizze oder einen franziskanischen Ordensbruder zustande gekommen sein. Jedenfalls beauftragten die Franziskaner Juan de Noort zum wiederholten Mal für die Illustration eines ihrer Bücher und waren offensichtlich mit seiner Arbeit zufrieden.[2]

Das Titelblatt hat eine architektonische Grundordnung: der Altar in Form einer Ädikula oder eines Triumphbogens gliedert die Bild- und Textelemente. Zwei jonische Säulen rahmen das zentrale Feld mit dem Titel der Chronik. Das Gebälk trägt eine Kartusche, die von je einem Flügelbild an der Seite begleitet wird. Zwei Putti halten die Flügelbilder, welche das Wappen Spaniens und das Wappen der Franziskaner abbilden. Mit der anderen Hand halten die Putti eine Art Ordenskette, die parallel zu den Säulen herabhängt und deren Glieder aus je sechs Medaillons mit Porträts bestehen. Alle Porträtierten sind durch eine Inschrift als Persönlichkeiten der franziskanischen Missionsgeschichte in Abya Yala identifizierbar.[3] Die Anzahl der dargestellten Missionare verweist auf den Namen der Provinz und damit auf den Namen der Chronik: die „Chronik über die Provinz der zwölf Apostel Perus".

---

1 Scholz 2015, S. 110. Córdova y Salinas 1651, S. LXX.

2 Blas/ Cruz De Carlos Varona/ Matilla 2011, S. 493, S. 519 und S. 569.

3 Auf den rechten Medaillons steht: P. Fr. Diego Medellín Obispo de Chile, P. Fr. Jodoco Riquez [Joos de Ricke]. Fundador de la Prov. de Quito, Fr. Pedro de la Concepcion de la Prov. de Quito, P. Fr. Benito de Huertas Provincial de los Charcas, P. Fr. Juan dela Concepcion. Guardian de la Rec. de Lima, P. Fr. Geronimo Villacarrillo Comisario Ge. del Peru. Auf den linken Medaillons steht: P. Fr. Antonio Samiguel Obispo de Quito, P. Fr. Luys Bolaños Apostel del Paraguay, Fr. Diego de Aragon de la Prov. de Santa Fe, P. Fr. Diego de Aro Maestro de Novic. del Cuzco, Fr. Mateo Xumilla [Jumilla] Apostel de Caxamarca [Cajamarca], P. Fr. Juan del Campo Comiss. Gen. Prov. de Lima.

Tatsächlich ist heute in der Forschung weder die Anzahl der ersten Franziskaner in Peru gesichert, noch ist bekannt, wer die ersten Franziskaner namentlich waren.[4] Wie schon bei den anderen Missionsorden scheinen einige Franziskaner die Konquistadoren auf ihren Expeditionen nach Südamerika begleitet zu haben. Im Jahr 1531 gingen Franziskanermönche unter der Leitung des Marcos de Niza mit auf eine Expedition Pizarros, die in Tumbes endete. Ob auf dieser Expedition wirklich zwölf Franziskaner mitreisten oder nicht, ist nicht belegt. Es war durchaus üblich, dass die Franziskaner nach dem Vorbild Jesu und seiner Apostel Gruppen mit zwölf Missionaren bildeten wie in Mexiko.[5] Allerdings ist die Weisung des Generalministers vom 1. August 1532 überliefert, in der er Francisco de Aragón beauftragt, eine Kustodie mit den Namen der zwölf Apostel in Peru zu gründen.[6] Francisco kam im Jahr 1334 in Neugranada an, bevor er nach Peru weiterzog. Erst in den 1540er-Jahren sind mehrere Missionsgruppen in Peru überliefert.[7] Schließlich wandelten die Franziskaner in den Jahren 1551–1553 die Kustodie Limas zur Provinz der zwölf Apostel um (*Provincia de los doce Aposteles*).[8] Für das Andengebiet gründeten die Franziskaner 1574 bzw. 1637 eine eigene Provinz, *San Antonio de los Charcas,* mit dem Hauptsitz in Cusco.[9]

Die Ideologie, die hinter der Namenswahl der zwölf Apostel steht, versinnbildlicht das Titelbild der Chronik (Abb. 33). Die Kartusche als bekrönender Abschluss zeigt die Apostelnachfolge (Kap. IV.3.3). Mittig im Boot steht ein Franziskaner, vermutlich ist es der Ordensgründer, neben ihm befinden sich die Apostel Petrus und Paulus. Alle drei halten ein ausgebreitetes Fischernetz in den Armen, welches für das Einfangen der Seelen steht – konkret der Seelen der Bevölkerung Abya Yalas. An diesem Sinnbild der Apostelnachfolge ist ein weiteres Porträt befestigt, das in das Gebälk hinabhängt und den berühmtesten „Seelenfänger" des Vizekönigreichs Peru zeigt, den hl. Franziskus Solanus. Das Bildgeschehen der Sockelzone konkretisiert den Missionseifer und das apostolische Leben der Franziskaner, wie sie auch der Chronist Córdova y Salinas in

4 Zusammenfassend: Scholz 2015, S. 29–32; Tibesar 1953, S. 6–12.

5 Scholz 2015, S. 30.

6 Gómez Canedo 1953, S. 317.

7 In der Forschung wird angenommen, die Franziskaner hätten sich zuerst mehr auf Neuspanien konzentriert. Tibesar 1953, S. 3–5; Scholz 2015, S. 29.

8 Gento Sanz 1945, S. 64–66; Tibesar 1953, S. 19 und S. 25–26; Scholz 2015, S. 32.

9 Auf dem im Jahr 1574 abgehaltenen Provinzialkapitel in Ayacucho trennte die franziskanische Führung die Provinz *San Antonio de los Charcas* von der Provinz der *Zwölf Apostel*. Es folgten etliche Vereinigungen und Trennungen innerhalb der Ordensorganisation, bis auf dem Provinzkapitel in Lima (1637) die Provinz endgültig etabliert wurde. Córdova y Salinas 1651, S. 539–540.

seiner Ordensgeschichte verewigt.[10] Die Franziskaner predigen den Indigenen, taufen sie und nehmen ihnen die Beichte ab. Beglaubigt wird diese Szene mit dem lateinischen Bibelzitat des Markusevangeliums über die Aussendung der Apostel Christi: „[Und er sprach zu ihnen: Gehet hin in alle Welt und] Predigt das Evangelium aller Kreatur. Wer da glaubt und getauft wird, der wird selig werden“ (Mk, 16.15–16).[11]

Im gleichen Jahr (1651) publiziert der Franziskaner Pedro Alva y Astorga sein Werk über die Gemeinsamkeiten zwischen Christus und Franziskus (*Naturae prodigium gratiae portentum hoc est Seraphici P.N. Francisci vitae acta ad Christi*, Kap. III.2) und fügt einen Kupferstich ein, der mit ganz ähnlichen Bildmotiven die transatlantische oder universelle Missionsarbeit erklärt (Abb. 33). Die Kirche als allegorisches Schiff wird auf beiden Seiten des Atlantiks von zwei Apostelnachfolgern gestützt, welche die Missionsarbeit ausführen. Der hl. Franziskus steht auf der als „Europa“ betitelten Landmasse mit der katholischen Hauptstadt Rom und Franziskus Solanus steht auf der amerikanischen Landmasse („America“) mit der Hauptstadt Lima. Beide sind spiegelbildlich in der gleichen Pose visualisiert und allein die Stigmata lassen den Ordensgründer von seinem Nachfolger unterscheiden. Mit der einen Hand halten sie das Kirchen-Schiff und mit der anderen ein Kruzifix. Während Franziskus einst „Europa“ missioniert hat, missionierte Solanus vor nicht allzu langer Zeit Amerika. Zwischen den Landmassen am unteren Bildrand ist das spanische Königswappen angebracht. Die Säulen des Herkules mit der Devise „plus ultra“ und das darunter befindliche Schiff betonen die Rolle der spanischen Könige bei der Entdeckung und Erschließung der „Neuen Welt“ sowie ihre universelle Herrschaft. Sie überschritten die Grenzen der alten (antiken) Welt, die Straße von Gibraltar, und errichteten die spanischen Kolonien in Abya Yala.[12] Zusammenfassend stellen beide Titeblätter dem Publikum der franziskanischen Ordenschroniken den gottgewollten und von der spanischen Krone unterstützten Missionsauftrag der Franziskaner vor Augen.

In den zwei folgenden Unterkapiteln wird die Baugeschichte der Hauptklöster der Provinzen (Lima und Cusco) in den zentralen Punkten dargestellt, weil sich aus ihr die Entwicklung der Dekoration des Hauptkreuzgangs ableitet. In beiden Fällen haben die Franziskaner erst nach mehrmaligen Umzügen ihren endgültigen Platz gefunden, um ihr

[10] Scholz 2015, S. 121–123.
[11] Im Titelblatt: „Praedicate evangelium omni creaturae. Qui crediderit et baptizatus fuerit, salvus erit.“
[12] Eissenhauer 2011, S. 468.

Kloster zu errichten. Es erhärtet sich der Verdacht, dass sich die Franziskaner nicht gleich in Peru engagierten, sondern erst auf Neuspanien konzentrierten. Auch wenn sie später als die anderen Missionsorden ihr Kloster errichteten, gehören die Franziskaner zu den frühesten, die eine Gründervita in Auftrag gegeben haben. In Lima wählten die Franziskaner sogar zuerst Wandmalereien für die Visualisierung der Vita ihres Ordensgründers und entschieden sich erst nach dem Einsturz der Kirche (1656) für Gemälde (Kap. II.3.1). Dieser erste Anlauf zur Dekoration des Kreuzgangs ist einmalig, denn es hat sich kein weiterer peruanischer Klosterkreuzgang mit Wandmalereien der Vita eines Ordensgründers erhalten. Die Wandmalereien können nur ungefähr mithilfe der Baugeschichte datiert werden, die wiederum auch nur in Ansätzen rekonstruierbar ist. In der Forschung wird über die Datierung diskutiert (Kap. III.2.2 und III.2.3). Nach dem Einsturz der Kirche (1656) wurden Gemälde über die Wandmalereien gehängt, die aufgrund eines vorhandenen Vertrags eindeutig datierbar sind (1671). Der Kreuzgang im Franziskanerkloster in Cusco wurde von Anfang an mit Gemälden geplant und ist die bis heute größte erhaltene Gründervita des Vizekönigreichs Peru (Kap. II.3.2).

3.1 Einsturz und Neubeginn in Lima

Das ursprüngliche Terrain der Franziskaner lag neben dem der Dominikaner (Kap. II.1.1). Nach der Neuverteilung erhielten sie jenes Grundstück, auf dem sich ihr Kloster noch heute befindet. Doch scheinen sich die Franziskaner in den 1540er-Jahren noch nicht endgültig in Lima etabliert zu haben (Kap. II.3), denn die umliegenden Nachbarn bemächtigten sich ihres zugewiesenen Grundes. Als der neu designierte Guardian Francisco de Santa Ana schließlich in Lima ankam, musste er im Jahr 1546 zunächst vor Gericht ziehen, um das Areal wieder zurückzuerhalten.[13] Nach erfolgreichen Prozessen und dank einiger Spenden, unter anderem vom Vizekönig Don Andrés Hurtado de Mendoza, konnten die Franziskaner im Laufe der Zeit ihr Terrain sukzessive vergrößern, bis ihnen zwei Häuserblöcke für den Ausbau ihres Klosters zur Verfügung

[13] Zu dieser frühen Zeit war die Verwaltungszentrale der Franziskaner in Quito. Dort wurde der neue Guardian Limas bestimmt. Gento Sanz 1945, S. 64–66; Tibesar 1953, S. 19 und S. 25–26.

standen.[14] Im Verlauf von über einhundert Jahren werden die Kirche und der Hauptkreuzgang in drei wesentlichen Bauphasen errichtet.[15]

Mit dem Neubau begannen die Franziskaner also frühestens im Jahr 1546. Bereits im Jahr 1560 stand eine dreischiffige Basilika. Aus einem Vertrag zwischen dem Guardian der Franziskaner und den Zimmerermeistern Juan Grajales und Francisco de Juara geht hervor, dass sie den Dachstuhl der dreischiffigen Kirche mit Holzplatten abdecken sollten.[16] Wie viele Gebäude im Vizekönigreich gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte die frühe Kirche einen einfachen, provisorischen Charakter.[17] Ein Vertrag aus dem Jahr 1574 dokumentiert den Baufortschritt des Kreuzgangs. In ihm wird festgelegt, dass die Maurer Francisco Beltrán de Escate und Alonso de Morales drei Kreuzgangsgalerien nach dem Vorbild der schon stehenden Galerie, welche an der Kirche anliegt, errichten sollen.[18] Nach dem Jahr 1574 muss also ein einstöckiger Kreuzgang bestanden haben und ab diesem Zeitpunkt hätten die Wandmalereien angebracht werden können. Die zweite Bauphase erstreckt sich in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. In die Kirche wurde in den Jahren 1613 und 1620 ein Querhaus eingezogen, sodass der Grundriss einem Doppelkreuz glich.[19] Bereits in dieser Zeit warnte der Architekt Fray Miguel de Huerta davor, keine Grablegen in die Arkaden des Querhauses oder Chores einzulassen, da die Mauern nicht ausreichend fundamentiert seien.[20] Der Kreuzgang wurde ebenfalls im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts modifiziert. Cobo beschreibt den Zustand des Klosters in seiner Geschichte zur Gründung Limas:

> „(…) der Hauptkreuzgang des Klosters ist sehr groß und der älteste dieser Stadt, wie es sein Mauerwerk zeigt, welches, obwohl es robust ist, nicht die Schönheit und Meisterhaftigkeit dessen besitzt, das man jetzt baut; abgesehen von diesem gibt es zwei oder drei Innenhöfe, ein großes Noviziat und eine Krankenstation, die gut angelegt ist mit einem Innenhof und umliegenden Räumen.“[21]

---

14 Für die detaillierte Geschichte siehe Gento Sanz 1945, S. 96–107.

15 Ich übernehme die Bauphasen von San Cristóbal Sebastián, wenngleich ich die vierte Bauphase auslasse, da sie für die Gründervita nicht relevant ist. San Cristóbal Sebastián 2006, S. 14–15.

16 Emilio Harth-Terré, in: Gento Sanz 1945, S. VI; San Cristóbal Sebastián 2006, S. 123–134.

17 San Cristóbal Sebastián 2006, S. 124.

18 Harth-Terré hat den Vertrag gefunden, vollständig transkribiert ist er von San Cristóbal Sebastián. Harth-Terré in: Gento Sanz 1945, S. VIII; San Cristóbal Sebastián 2006, S. 51–65.

19 San Cristóbal Sebastián 2006, S. 123–134.

20 Gento Sanz 1945, S. 119.

21 Für das spanische Original siehe Cobo 1882 [1639], S. 264.

Der Bau des Klosters war in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts weit fortgeschritten und offensichtlich entschlossen sich die Franziskaner, den Kreuzgang zu erneuern. Der Architekturhistoriker Antonio San Cristóbal Sebastián hat einen Vertrag aus dem Jahr 1633 gefunden, der den Umbau des Kreuzgangs bestätigt. Zwei Steinmetze (Diego de Ávila und Diego Félix) wurden beauftragt, Steine und Ziegel für drei Seiten des Kreuzgangs zu schneiden.[22] San Cristóbal Sebastián vermutet daher, dass der alte Kreuzgang abgerissen wurde, zumindest die zum Innenhof hin liegenden Arkaden und die Überdachung. Wenn sich zu dieser Zeit bereits Malereien auf den äußeren Wänden des Kreuzgangs befunden haben, die an die anderen Gebäudeteile (Kirche/ Refektorium/ Kapitelsaal/ De Profundis) angrenzen, dann wären diese vom Umbau nicht betroffen gewesen.[23] Allerdings erwähnt Cobo mit keinem Wort Malereien im Kreuzgang der Franziskaner, wohingegen er bei der Beschreibung des Kreuzgangs der Dominikaner die Gemälde zur Vita des Ordensgründers nennt.[24]

Die zweite Bauphase endete im Jahr 1656, als plötzlich Kirchenteile einstürzten. Grund dafür waren maßgebliche Veränderungen an der Baussubstanz und die dafür nicht ausgelegte Fundamentierung der Kirchenmauern in Chor und Querhaus. In seinem „Tagebuch Limas“ berichtet José de Mugaburu von dem Unglück:

> „Der Chor von San Francisco ist eingestürzt, am Freitag, den 4. Februar, im Jahr 1656, halb zwölf Uhr mittags; und es ist Unserem Herrn zu danken, dass niemand verletzt wurde, weil die Kirche geschlossen war und die Mönche gerade dabei waren zur Kirche zu gehen, um nach dem Mahl zu danken. Es zerbrach eine Säule der Kanzel und es fiel alles herunter, mit mehr als der Hälfte der Kapelle der Unbefleckten Empfängnis und einem großen Stück des Daches über der Tür, die zum Kreuzgang führt.“[25]

Inwiefern nun die Wand zwischen Kirche und Kreuzgang betroffen war, ist nicht überliefert. Fakt ist, dass im Jahr 1974, als die über den Wandmalereien hängenden Gemälde zur Restaurierung abgenommen wurden, nur an drei Kreuzgangswänden Malereien „al secco“ vorhanden waren und eben nicht an der Wand, die sich Kreuzgang und Kirche

---

[22] Der Vertrag ist abgedruckt in: San Cristóbal Sebastián 2006, S. 64–65.

[23] San Cristóbal Sebastián 2006, S. 51–56.

[24] Cobo 1882 [1639], S. 261.

[25] Mugaburu/Mugaburu 1917 [1640–1694]: S. 24 :„Cayóse la capilla mayor de San Francisco, viernes cuatro de febrero año de [1]656, a las once y media del día; y fué N. S. servido no cogiese a nadie porque estaba la iglesia cerrada, y los religiosos estaban para salir a la iglesia a dar gracias después de comer. Faltó el pilar del púlpito y cayó toda, con más la mitad de la capilla de la Limpia Concepción y otro gran pedazo del techo sobre la puerta que sale al claustro.“ Gento Sanz 1945, S. 124–125.

teilen. Nun gibt es mehrere Möglichkeiten, die Unvollständigkeit des Zyklus zu erklären: Entweder die an die Kirche angrenzende Wand musste erneuert werden, aufgrund der durch den Einsturz verursachten Bauschäden oder wegen des Abrisses der alten Kirche, oder die Wandmalereien wurden nie zu Ende geführt.[26]

Die Entdeckung der Wandmalereien in den 1970er-Jahren führte jedenfalls zu einem viel diskutierten Rätsel der peruanischen Kunstgeschichtsschreibung, da weder das Datum noch die Künstler dieser ursprünglichen bzw. ersten Bildervita bekannt waren. Die bisher rekonstruierte Baugeschichte des Kreuzgangs lässt einen Entstehungszeitraum zwischen 1574 und 1656 für die Datierung zu. Nach dem zeitgenössischen Bericht des Jesuiten Cobo müssten die Wandmalereien erst nach dem Jahr 1629 entstanden sein. Einige stilistische Merkmale weisen ebenfalls auf eine Spätdatierung hin (Kap. III.2.3). Für den oder die ausführenden Künstler der Wandmalereien gibt es unterschiedliche Zuschreibungsvorschläge. Das Problem ist, dass aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zwar zahlreiche Verträge über Kapellenausmalungen bekannt sind, in denen Künstler auch namentlich genannt werden, sich jedoch die Kunstwerke für einen Vergleich und eine überzeugende Zuschreibung an den Künstler der franziskanischen Wandmalereien im Kreuzgang nicht erhalten haben.[27]

Blicken wir zurück ins Jahr 1656: Das Entsetzen nach dem Einsturz war groß. Der Generalbeauftragte (*comisario general*) des Ordens in Lima, Francisco de Borja, beschloss, eine neue Kirche müsse gebaut und die alte abgerissen werden, wobei der Grundriss beibehalten werden sollte.[28] Die nun einsetzende dritte Bauphase war die entscheidendste von allen. Als Förderer der wichtigen Bau- und Dekorationsprojekte zeichnet der *Comisario General* der Franziskaner, Luis Cervela, verantwortlich. Der Chronist Miguel Suárez de Figueroa hielt Cervelas Bemühungen im Hinblick auf den

[26] Freilich mag durch den Abriss der maroden Kirche eben auch die Wand zum Kreuzgang mit abgetragen worden sein. Vom Einsturz gehen aus: Estabridis 1982 und Gisbert 1983. Benavides deutet an, dass die Wandmalereien begonnen aber nicht fertiggestellt wurden. Juan de Benavides in Suárez de Figueroa 1675, o. S. Ich danke Mariazza Foy, der seinen unpublizierten Vortrag über die Wandbilder mit mir teilte; Siehe ebenso Kap. IV.1.2.

[27] Vorgeschlagen wurden: Pérez de Alesio, Juan Bautista Planeta und Anonio Dovela. Stastny schreibt einige Wandbilder Leonardo Jaramillo zu. Auch in der Franziskanerkirche wurden zwei Kapellen in dieser Zeit ausgemalt. Mateo Sanchez malte 1639 die Kapelle der hl. Katharina aus und 1650 die Kapelle der Madonna von Aranzazu. Siehe San Cristóbal Sebastián 1985, S. 144–148.

[28] Die Organisation der Franziskaner in Lima wurde durch die spanische Krone und den Ordensgeneral der Franziskaner bestimmt. Ernannt wurden ein *Comisario general de las Indias* mit Residenz in Madrid, sowie zwei *Comisario generales* für Peru und Mexiko.

Neubau der Kirche für die Nachwelt fest: „Die große Kirche unseres Patriarchen des hl Franziskus der Provinz der Zwölf Apostel von Peru in der Ciudad de los Reyes [Lima] zerstört, restauriert und vergrößert von der göttlichen Vorsehung“.[29] Eine Beschreibung der Visite des Juan de Benavides, der Mitglied der Inquisition und Hauptsakristan des franziskanischen Klosters war, ist ebenfalls darin abgedruckt. Das Besondere an diesem panegyrischen Werk ist, dass vier in Lima hergestellte Drucke beigefügt wurden, sodass wir auch heute noch einen Eindruck vom damaligen Ausmaß des peruanischen Franziskanerklosters bekommen.[30] Am rechten Bildrand des ersten Drucks ist ein Mönch zu sehen, der in der Hand einen Papagei oder einen anderen Vogel hält (Abb. 34). Das Spruchband im Schnabel des Vogels nennt Juan de Benavides als Urheber des Kupferstichs.[31] Der Mönch soll den *Comisario general de las Indias* der Franziskaner, Antonio de Somoza, darstellen, wie es das Medaillon darunter erklärt. Dem franziskanischen „Indienbeauftragten“ ist die Chronik zum Bau von Kirche und Kloster in Lima gewidmet.[32] Im Text am unteren Bildrand werden die Architekten, Don Constantino de Vasconcellos und Manuel Escobar, genannt, sowie Luis Cervela, der für den Bau verantwortlich war. Der Bischof Manuel de Mollinedo y Angulo weihte die Kirche am 22. Januar 1673, als er auf der Durchreise nach Cusco war. Die imposante Kirche ist im Vordergrund prominent präsentiert. Dahinter erstreckt sich das riesige Kloster mit durchnummerierten Gebäuden, die in einer Bildlegende am Seitenrand identifiziert werden. Diese ungewöhnliche Dokumentation soll über den eigentlichen Bauskandal hinwegtäuschen, Rechenschaft vor der Ordensleitung in Europa ablegen und zuletzt die Bruderschaften und Stifter von der neuen Größe (und Stabilität) überzeugen (Kap.

[29] Suárez de Figueroa 1675: *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Aposteles de el Peru en la Ciudad de los Reyes arruinado, restaurado y engrandecido de la providencia Divina*. Auf die Beschreibung des Klosters wird später eingegangen (Kap. V.1.2).

[30] Drei Drucke stammen von Pedro Nolasco und einer ist von Fr. Juan de Benavides gestochen. Estabridis Cárdenas 2002, S. 284–287.

[31] Auf dem Spruchband ist in Spiegelschrift „F. Juan de Benavides“ zu lesen und dann wieder in normaler Schrift „esculpsit Limae“. Siehe auch Kap. IV.4.

[32] Im Medaillon ist zu lesen: „R.^{mo} P.N.° F. Ant.^{o} De Somoza Lector Iub^{o} Qualificatori Inq.^{o} sanctae, Ordinis Seraphici P. & Com^{o} Generali Indiarum D.C.“ Um das Medaillon steht: „Vera effigies authoris anno aetatis suae 51 religionis avtem 33.“

V.3.1).[33] Auf dem zweiten Druck sehen wir den neuen Hauptkreuzgang, der nun wieder mit der Vita des Ordensgründers ausgeschmückt war (Abb. 35).[34]

Bei der zweiten Ausmalung entschieden sich die Minderbrüder für Gemälde, was angesichts der Erfahrungen und vermutlich auch im Hinblick auf die erdbebengefährdete Region sowie die instabile Eigenschaft des Putzes, auf dem die Wandmalereien angebracht wurden, nachvollziehbar war (Abb. 36–37). Am Ende eifern die Franziskaner vielleicht doch auch den Dominikanern nach. Schließlich hatten diese Gemälde und Fliesen aus Sevilla einschiffen lassen und besaßen laut dem Chronisten Cobo den „schönsten Kreuzgang“ (Kap. II.1.1).[35] Jedenfalls entschieden sich der Guardian Cervela und sein Komitee, ihren Kreuzgang auch mit Fliesen auszustatten – ein Teil davon kam aus Sevilla, der andere wurde bereits in Lima produziert.[36] Für den Gemäldezyklus ließen sie dann, nach Aussage des Benavides, einen Wettkampf ausrufen, um die besten Künstler zu finden.[37] Ob der Wettkampf nun Topos oder Tatsache ist, wird in einem anderen Kapitel erörtert (Kap. IV.4.3). Zumindest offenbart ein überlieferter Vertrag aus dem Jahr 1671 die unbestreitbaren Fakten. Den Vertrag unterzeichnen drei Meister (Francisco Escobar, Diego Aguilera und Andrés de Liébana) und für den Maler-Sklaven Pedro Fernández de Noriega sein Herr.[38] Die sozialgeschichtlichen Aspekte eines malenden Sklaven sind wieder Thema eines anderen Kapitels (Kap. IV.4.3). Jeder der vier Meister sollte eine Kreuzgangsgalerie mit Gemälden ausstatten. Insgesamt umfasst die Franziskusvita in Lima 36 Gemälde, sie wurden über die Wandmalereien gehängt.

3.2 Die wiederholten Anläufe

Die Franziskaner zogen innerhalb von fünfzehn Jahren zweimal um, bis sie sich mit der Gründung ihres dritten Klosters endgültig niederlassen konnten. Zwei Stadtchronisten und ein Ordenschronist überliefern die Anfänge des Ordens in Cusco. Zunächst erhielten die Franziskaner ein Grundstück außerhalb der Stadt auf einer Anhöhe im heutigen

[33] In der alten Kirche investierten die Stifter und Bruderschaften Geld in die Ausmalung ihrer Kapellen mit Gold und kostbaren Farben und konnten vor Abriss nur das bewegliche Inventar retten.

[34] Hinter den Arkaden sind schematisch die Bilder des zweiten Zyklus gerade noch zu sehen, ohne dass ihr Inhalt dargestellt ist.

[35] Cobo 1882 [1639], S. 264.

[36] San Cristóbal Sebastián 2006, S. 81–98.

[37] Juan de Benavides, in: Suárez de Figueroa 1675, o.S.

[38] An dieser Stelle danke ich Alexander Villalobos, der mir eine Kopie des Vertrages gab. Der Vertrag ist ebenfalls transkribiert, in: Richter Fernández Prada 1995, S. 100–103.

Viertel San Blas, wo der Mönch Pedro Portugués im Jahr 1534 das erste Kloster gegründet haben soll.[39] Das zweite Kloster installierten sie dann in den Räumlichkeiten eines ehemaligen Inkapalasts, *Casana* genannt, der sich an der nordwestlichen Ecke des zentralen Hauptplatzes (heute *Plaza de Armas*) befand.[40] Der Chronist Inca Garcilaso de la Vega beschreibt in seinen Kommentaren zum Inkareich (1609) die Größe des Palastes, die provisorische Errichtung des Klosters und schließlich auch wie die Franziskaner an dieses Grundstück gelangten:

> „Das andere Königshaus (…) hieß Cassana, das bedeutet soviel wie ein Ding, vor dem man zu Eis erstarrt. Sie hatten ihm diesen Namen zum Zeichen ihrer Bewunderung gegeben, um dergestalt anzuzeigen, daß es ein so großes, schönes Bauwerk war, daß es denjenigen, der es aufmerksam betrachtete, zu Eis erstarren lassen und erdrücken mußte. (…) Zu meiner Zeit (...) sah ich von dem genannten Casana einen großen Teil der Wände, welche aus schönem Mauerwerk behauen waren und denen man ansah, daß sie königliche Gemächer bildeten, und einen wunderschönen Galpon, der zur Zeit der Inka an Regentagen als Stätte ihrer Festlichkeiten und Tänze diente. Er war so groß, daß darin sechzig Reiter weidlich Platz zum Lanzenstechen hatten. Ich habe diesen Galpon gesehen, als er das Kloster des heiligen Franziskus beherbergte, denn dieses war aus dem Viertel Tococachi, wo es von den Wohnsitzen der Spanier sehr weit entfernt gelegen hatte, dorthin umgezogen. In dem Galpon war ein großer Teil als Kirche abgetrennt worden, der vielen Menschen Platz bot; sodann kamen Zellen, Dormitorium, Refektorium und die übrigen Klosterräume, und wenn der Galpon nicht überdacht gewesen wäre, hätte man auch einen Kreuzgang anlegen können. Den Mönchen geschenkt worden waren der Galpon und jenes ganze Gelände von Juan de Pancorvo, einem Ersteroberer, dem jenes Königshaus bei der Hausverteilung, die man vorgenommen hatte, zugefallen war; viele andere Spanier waren daran beteiligt, Juan de Pancorvo indes hatte sie sämtlich gleich zu Beginn erworben, als sie kostenlos vergeben wurden.“[41]

Diego de Mendoza schreibt in seiner Ordenschronik (1665) hingegen, dass im Jahr 1538 der Franziskaner Portugués den Konquistador Pizarro darum gebeten habe, ihnen einen anderen Platz für Kloster und Kirche zuzuweisen, da der jetzige zu abgelegen sei, wo-

[39] Zur Zeit der Inka war die Gegend als *Tococachi* bekannt; Garcilaso de la Vega 1986 [1609], S. 245.

[40] Der Palast gehörte vermutlich Huayna Capac, Bauer 2004, S. 117.

[41] Garcilaso de la Vega 1986 [1609], S. 254–255: Bauer findet im ersten Buch des Gemeinderates, dass Juan de Pancorvo in dieser Gegend tatsächlich Grund zugewiesen wurde. Bauer 2004, S. 212, Fußnote 25. Galpon bezeichnet Festhalle.

raufhin sie den neuen Ort im Stadtzentrum bekommen haben sollen.[42] Die detaillierte und zeitnähere Beschreibung des Garcilaso de la Vega erscheint glaubwürdiger als die des später schreibenden Ordenschronisten, dem es wohl eher darum ging, eine direkte Verbindung der ersten Franziskaner zu dem Eroberer Pizarro und dessen Gunsterweisung ihnen gegenüber zu betonen. Über die Gründe für den dritten Umzug kann nur spekuliert werden. Garcilaso de la Vega bekennt, dass sie ihm nicht bekannt seien, wohingegen der Ordenschronist Mendoza und Vasco de Contreras y Valverde in seiner Stadtgeschichte Cuscos (1649) anführen, dass der zweite Ort zu wenig Platz geboten habe.[43] Angesichts der durch Garcilaso de la Vega beschriebenen Größe erscheint das von späteren Autoren vorgetragene Argument unglaubwürdig. Oder sollte eher Garcilaso de la Vegas Auskunft angezweifelt werden, der mit der Größe der Paläste seiner Inkavorfahren (mütterlicherseits) übertreibt? Die vorgegebenen Strukturen des Inkapalastes mögen hinderlich für den Ausbau des Klosters gewesen sein. Nach dem Auszug der Franziskaner wurde die große Festhalle (Galpon) jedenfalls niedergerissen und in den anderen Gebäuden wurden Geschäfte für Händler und Handwerker untergebracht.[44]

Das neue Grundstück kauften die Franziskaner im Jahr 1549 Juan Rodriguez de Villalobos für 22.200 Dukaten ab. Garcilaso de la Vega beschreibt, wie sie die hohe Summe auf wundersame Weise durch Almosen von den Bürgern erhalten hätten.[45] Auf diesem Grundstück befand sich ehemals das Krankenhaus *Hospital de San Lazaro* mit Kirche, deren verliehener Ablass nach Mendoza auf die Franziskanerkirche übergingen.[46] Un-

---

[42] Mendoza 1665, S. 42: „... el año mil y quinientos y treinta y ocho pareciendole al Padre Fray Pedro Portuguès (...) que les seria mas importante a los Fieles, vivir mas dentro de la ciudad, pidiò al Marques don Francisco Pizarro, sitio para nueva fundacion, y aviendose le concedido, fundò nuevo Convento, ò se trasladò, junto al tambo, ò venta, que llaman de Sillerico ..."

[43] Garcilaso de la Vega 1976 [1609], S. 255; Contreras y Valverde 1982 [1649], S. 176; Mendoza 1665, S. 42.

[44] Garcilaso de la Vega 1986 [1609], S. 255.

[45] Den Preis überliefert nur Garcilaso de la Vega. Er berichtet, wie unter seinem Vater, der damals als einer der Konquistadoren als Vorsitzender des Stadtrates fungierte, die Mönche das Geld brachten. Da sich die Anwesenden wunderten, wie sie zu so einem Vermögen gekommen waren, berichtet der Mönch Juan Gallegos von dem innerhalb von nur zwei Tagen zusammengetragenen Spenden. Garcilaso de la Vega 1976 [1609], S. 255. Mendoza hingegen überliefert, dass die Mönche Pedro de los Algarves und Fernando de Hinojosa einen Teil kauften und der andere einen Teil (Hospital und Kirche) an Villalobos stiftete. Mendoza 1665, S. 42.

[46] Mendoza 1665, S. 42: „... hizose esta tercera fundacion el año de mil y quinientos y quarenta y nueve, comprando los Religiosos la plaçuela, que oy tiene, a los interessados, que es de media quadra de ancho, y una de largo; era antes Hospital de San Lazaro la Iglesia, que oy es nuestra; y asi quedò con las Indulgencias antiguamente concedidas a San Juan de Letran, las mismas que goza la Iglesia Lateranense en Roma."

klar ist, ob die Franziskaner die Kirche des *San Lazaro* übernommen oder eine eigene gebaut haben.[47] Spätestens im Jahr 1645 entschieden sie sich dann, die alte Kirche abzureißen, da sie baufällig war, und durch eine neue dreischiffige Kirche zu ersetzen. Nach Mendoza bezeichneten die Architekten es als Wunder, dass sie überhaupt noch stehen würde.[48] Der heutige Hauptkreuzgang stammt vermutlich noch aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Harold Wethey und Enrique Marco Dorta erkennen in der gedrungenen klaren Bauweise und den Säulenkapitellen einen spanischen „Renaissancetyp" (Kap. V.1.1, Abb. 38–40).[49] Im katastrophalen Erdbeben des Jahres 1650 stürzte die gerade erst im Bau befindliche Kirche ein. Der Wiederaufbau war im Jahr 1652 beendet. Mendoza erwähnt allerdings keine Schäden am Kreuzgang, sodass anzunehmen ist, dass sich tatsächlich seine ursprüngliche Gestalt erhalten hat und nach Wethey eines der wenigen erhaltenen Gebäude des 16. Jahrhunderts darstellt.[50]

Der Ordenschronist Diego Mendoza beschreibt das Aussehen, den Nutzen und die Ausschmückung des Kreuzgangs. Das Kloster hat demnach „zwei aufeinanderfolgende Kreuzgänge, bestehend aus zwei Stockwerken, mit Arkaden und Säulen aus Stein, Säulenbasen und Brüstungen."[51] Im unteren ersten Kreuzgang befindet sich in jeder Ecke ein „Tabernakel aus vergoldetem Holz, mit einem Ölgemälde, für die Prozessionen des Heiligsten Sakraments, das jeden dritten Sonntag im Monat gefeiert wird, und an den restlichen Festtagen dieses Klosters; diese Prozessionen verlaufen durch die unteren Kreuzgänge, mit großer Feierlichkeit, und aufgrund der durchgehenden hölzernen

47 Zumindest deutet es Mendoza im Text an, siehe vorhergehendes Zitat. Covarrubias Pozo gibt in seiner Geschichte der kolonialen Gebäude an, dass die franziskanische Kirche im Jahr 1574 fertiggestellt wurde, durch die Unterstützung von Don Toribio de Bustamante, allerdings ohne bibliografische Hinweise. Covarrubias Pozo 1958, S. 71–72. Der Ordenschronist Mendoz schreibt, dass dieser Bustamante den Reformorden der Franziskaner (Rekollekten) den Bau des Klosters im Jahr 1599 stiftete. Siehe Mendoza 1665, S. 55 und Vargas 1983, Bd. II, S. 502–505.

48 Mendoza 1665, S. 44: „La iglesia se derribò el año de mil y seiscientos y quarenta y cinco, por ser antigua, y estar tan maltratada, que (segun vieron los Artifices) milagrosamente avia permanecido hasta entonces (...) ."

49 Wethey 1949, S. 49. Angulo Iñiguez/Marco Dorta 1955, Bd. I, S. 669–670.

50 Wethey 1949, S. 49. Mendoza beschreibt die Schäden der anderen Klöster genau. Er erwähnt, dass zwei Kreuzganggalerien bei den Augustinern eingestürzt sind, während bei den Dominikanern alles zerstört war. Mendoza 1665, S. 133–134. Der Stadtchronist Esquivel y Navia berichtet, dass ein Teil des ersten Kreuzgangs betroffen war. Allerdings schreibt er in der Mitte des 18. Jahrhunderts und benutzt als Quelle Diego de Mendoza. Entweder handelt es sich um einen „Abschreibfehler" oder Esquivel y Navia benutzt doch andere Quellen, als er angibt. Vgl. Esquivel y Navia 1980 [ca. 1749], Bd. II, S. 93–94. Aufgrund seiner Beschreibung nehmen die Historiker an, dass der Kreuzgang des Klosters beschädigt war. Covarrubias Pozo 1958, S. 72; Hilares Letona 2003, S. 10–11.

51 Mendoza 1665, S. 43: „... con dos claustros consecutivos, baxos, y altos, de arqueria, y columnas de piedra, vasas, y bancos pretiles."

Überdachung im Schatten."[52] Obwohl Mendoza bei der Beschreibung des Klosters sämtliche Gemälde und Altäre nennt, die zur Ausschmückung der einzelnen Gebäudeteile dienen, wird eine gemalte Vita des Franziskus nicht erwähnt. Damit ließe sich der vorhandene Gemäldezyklus post quem nach dem Jahr 1665, bzw. nach dem Jahr 1663 datieren.[53] Ein Datum ante quem liegt ebenfalls vor, denn im letzten Gemälde des Zyklus wird der Besuch des Vizekönigs von Peru, Fernandez de Castro, Graf von Lemos, am 5. November des Jahres 1668 memoriert. Im Gemälde steht vermerkt, dass er die vollendete Vita des hl. Franziskus gesehen und deren Vortrefflichkeit bewundert hat (Kap. V.3.3).

Die gründerväterliche Bildervita im Franziskanerkloster von Cusco ist also vermutlich zwischen den Jahren 1663 und 1668 entstanden. Zwei weitere in den Archiven erhaltene Verträge geben Auskunft über die Anzahl der Gemälde und die Autorenschaft – zumindest von einem Künstler. Am 22. April 1667 beauftragten die Franziskaner den Meister und Kunstschreiner Lorenzo Muñoz, innerhalb von zehn Monaten an die sechzig Bilderrahmen für die Gemälde der Vita des hl. Franziskus nach dem bereits gefertigten Modell zu schaffen, welche in die beiden Kreuzgänge gehängt werden sollten.[54] Von Anfang an planten die Franziskaner also, beide zusammenhängenden Kreuzgänge mit der Bildervita des Ordensgründers zu schmücken. Von der Serie haben sich insgesamt 47 Gemälde erhalten, sodass entweder von den geplanten sechzig nicht alle Gemälde ausgeführt wurden oder eben welche über die Jahre verloren gingen. Der Vertrag vom 31. Oktober 1667 mit Don Juan Basilio de Santa Cruz legt fest, dass er vier Gemälde für je 52 *pesos* für die Vita des hl. Franziskus innerhalb von drei Monaten malen sollte. Da sich seine Unterschrift im Gemälde von Franziskus' Sterbestunde befindet, nehmen die meisten KunsthistorikerInnen konsequenterweise an, dass er den Zyklus beendet hat.[55] Wer die restlichen Gemälde malte, ist nicht bekannt.

---

[52] Mendoza 1665, S. 43: „... un Tabernaculo de madera dorado, con su lienço de pintura al olio, para las processiones del Santissimo Sacramento, que celebra todos los terceros Domingos del mes, y demas festividades de aquel Convento, cuyas processiones se hazen por los claustros baxos, con mucha solemnidad, debaxo de sombra, por estar cubiertos de madera, y continuos."

[53] Mendoza unterschreibt seine Widmung zu Beginn der Chronik am 15. Mai 1663. Danach folgen sämtliche Druckgenehmigungen von franziskanischen Ordensobersten und anderen ranghohen Geistlichen, wovon die letzte am 11. Februar 1665 datiert ist. Es ist denkbar, dass Mendoza seine Chronik im Jahr 1663 beendet hat und diese erst nach der letzten Durchsicht im Jahr 1665 gedruckt wurde.

[54] Cornejo Bouroncle 1960, S. 110.

[55] Basilio de Santa Cruz ist ein Indigener Künstler, wie der Zusatz „ladino en la lengua española" verrät. Mesa/Gisbert 1982, S. 162.

III. Tradierung und Transmission der Gründerviten

Der einleitende zweite Teil zeigte, wie die Missionsorden sich im Vizekönigreich etablierten und ihre Klöster sowie den Hauptkreuzgang errichteten. Eine erste Datierung und räumliche Vorstellung von den Bilderviten in den Kreuzgängen wurden vermittelt. Im Folgenden möchte ich am Beispiel der ersten Lebensszenen der hllg. Dominikus, Franziskus und Nolascus die Tradierung und Transmission ihrer Viten analysieren. Die Ordensgelehrten ergänzten und erneuerten die gründerväterlichen Viten über die Jahrhunderte und pflegten dadurch das Andenken ihrer Gründer. Der Vorgang gleicht dem Schmieden und Erweitern einer Ordenskette. Die einzelnen Glieder der Kette wurden einmal festgelegt und an die Ordenssitze verteilt (Normierung; Kap. I.2). Die Ordenskette war für die Gemeinschaft von besonderem Wert, sie schuf ein Gemeinschaftsgefühl und eine Identifizierung. Im Laufe der Zeit konnte die Kette erneuert werden, einzelne Glieder wurden ausgetauscht, besondere Kleinode eingefügt und an eine neue Position gesetzt. Die Kette konnte verschickt werden (Mobilisierung) oder auch von den anderen Ordensmitgliedern kopiert und mit den eigenen Materialien hergestellt werden (Kontextualisierung). Es handelt sich um einen durch viele Stimmen beeinflussten Prozess, der durch einzelne Akteure gesteuert wurde und aus der politischen Ordensstruktur resultierte. Nur zum Teil orientieren sich die religiösen Orden in ihrer Organisation an nationalen oder herrschaftlichen Grenzziehungen. Die Orden sind in Provinzen organisiert und verfügen über ein weltweites Netzwerk, welches unterschiedliche Ressourcen für die Produktion der Bilderviten und gleichzeitig Wege für deren Verbreitung bereitstellt. Bildliche Direktiven oder kanonische Vorlagen können von oben (Ordensleitung) kommen, sich aber ebenso von unten (Provinzen oder Klöster) durch besondere ästhetische oder marktstrategische Erfolge durchsetzen.

Diese vielfältigen Prozesse der Tradierung und Transmission für die gesamte Kette bzw. Lebensgeschichte der drei Ordensgründer zu analysieren, würde etliche Hundert Seiten benötigen, daher habe ich als gleichen Betrachtungspunkt den Lebensbeginn ausgewählt. Besonders die Darstellung der und Berichterstattung über die Geburt aber auch die Jugendjahre unterlagen im Laufe der Zeit einem starken Wandel. Zwei in diesem Zusammenhang immer wieder fallende Begrifflichkeiten, der „Geburtsheilige“ und der „Konversionsheilige“ seien vorab erklärt. Die mittelalterlichen Legenden lassen sich bei der Begründung der Heiligkeit in zwei prinzipiell unterschiedliche, biografische Model-

le einordnen. Ein Geburtsheiliger war von Geburt an frei von Sünden. Seine Heiligkeit und sein Auserwähltsein offenbarten sich durch göttliche Prophezeiungen oder Visionen an die Verwandten oder Mitmenschen des Heiligen vor oder nach dessen Geburt. Außerdem konnte der Heilige bereits als Kind durch asketische oder karitative Taten auf seine „angeborene" Heiligkeit verweisen. Dem Geburtsheiligen stand in der Legendenschreibung der Konversionsheilige gegenüber. Dieser lebte zunächst ein sündhaftes Leben und wandelte sich erst aufgrund bestimmter Ereignisse zum Heiligen. Der Ausdruck „Geburtsheiliger" verweist auf eine bestimmte Identität des Heiligen, welche ihm der Hagiograf in der Legende zuschrieb. Natürlich haben die Forschenden erst im Nachhinein die Legenden klassifiziert und ein biografisches Geburts- und Konversionsmodell festgelegt. Der Begriff des „Geburtsheiligen" ist noch jung und wurde von den AutorInnen, die ihn bisher verwendeten, noch nicht vollständig abgegrenzt.[1] So ist der Geburtsheilige nicht zu verwechseln mit einem Schutzheiligen der Gebärenden. Zu unterscheiden ist also zwischen der frommen Schutzfunktion, für die er von Gläubigen aufgerufen wird, und der ihm in den Legenden zugeschriebenen Charakterisierung.

Die Tradierung der Gründerviten unterliegt bei den hier untersuchten Orden unterschiedlichen (zeitlichen) Dynamiken, auch wenn vergleichbare Prozesse bzw. Phasen festgestellt werden können. Einschneidende zeitgeschichtliche Ereignisse, wie die Reformation und das Konzil von Trient, lösen diese Prozesse für alle Orden aus. Die nachfolgenden ersten Kapitel (III.1, III.2 und III.3) fassen die bereits gut untersuchte hagiografische und bildliche Entwicklung der Gründerviten zusammen, nennen die wichtigsten Meilensteine bzw. Personen der hagiografischen Überlieferung und die Bildpolitik der Orden vor dem Konzil von Trient, die für das Verständnis der darauffolgenden Unterkapitel essenziell sind. Der oder die KennerIn der Gründerviten mag gleich mit den ersten Unterkapiteln zu lesen beginnen. Die Unterkapitel analysieren die Dominikus-, Franziskus- und Nolascusviten in Peru und Spanien und blicken immer dann auf die Überlieferungsgeschichte, wenn es für das Verständnis der Bildinhalte wichtig ist. Auch die frühneuzeitlichen Ordenshistoriografen erforschen die eigene Geschichte und besonders die Anfangszeit. Den Kompilatoren der gründerväterlichen Bilderviten stehen druckgrafischen Serien aus sämtlichen europäischen Druckzentren und ein umfangreiches hagiografisches Schrifttum zu Verfügung. Sie sind entscheidend für die hagiografische und bildliche Wissensgenerierung.

[1] Münkler 2013, S. 378–380. Standke 2017, S. 141–143.

1. Die Dominikusvita

> „Auch sagte er vor seinem Tod zuversichtlich zu den Brüdern, dass er nach seinem Tod für sie nützlicher sein werde als zu Lebzeiten.“[1]

Mit diesen „letzten Worten“ verabschiedete sich Dominikus von seinen Mitbrüdern am 6. August 1221 im Kloster von Bologna. Zumindest überliefert Jordan von Sachsen, der erste Hagiograf des Dominikus und sein Nachfolger als Generalmeister des Ordens, der Nachwelt diesen bedeutungsschweren Satz. Die Translation von Dominikus' sterblichen Überresten fand am 24. Mai 1233 statt. Kurz darauf beginnt ein offizielles Verfahren mit Zeugenbefragung (dokumentiert in den sog. *Kanonisationsakten*) und Papst Gregor IX. nimmt Dominikus im Juli 1234 in das Heiligenverzeichnis auf. Der Historiker Luigi Canetti bezeichnete die „letzten Worte“ als hagiografisches Konstrukt.[2] Schon in der Antike waren die *ultima verba* ein beliebter literarischer Topos, der Charakter und Haltung des Sterbenden erläuterte.[3] Dalarun formulierte prägnant, dass der Tod des Ordensgründers viel mehr als nur der Tod eines Heiligen ist, da er in den letzten Momenten davor und danach ebenso die Ideale eines Ordens begründet.[4] Die Ordensmitglieder werden sein Andenken in den Schriften und Bildern festhalten.

Im 13. Jahrhundert publizierten die Ordensgeneräle und gelehrten Predigerbrüder zügig Dominikuslegenden und schufen die Grundlagen für die Liturgie und Kultförderung. Jordan von Sachsens *Libellus*, *das Büchlein von den Anfängen des Predigerordens*, ist die älteste bekannte Hagiografie oder Quelle zum Leben des hl. Dominikus und zur Ge-

---

1 Jordan von Sachsen, Nr. 69, Sachsen/Hoyer 2003, S. 76.

2 Die hagiografische Forschung vor Canetti erkannte in der letzten Sterbestunde einen authentischen Bericht, weil zwei Zeugen (Ventura und Rudolf) in den Kanonisationsakten die Erzählung Jordans von Sachen zu bestätigen scheinen. Eigentlich hegte bereits Berthold Altaner in seiner Dominikusbiografie aus dem Jahr 1922 ein Misstrauen gegenüber dem historischen Wert der Kanonisationsakten. Die Berichte der Klosterbrüder aus Bologna sind in der Beschreibung der Sterbestunde sehr ähnlich, weshalb Altaner eine Absprache vermutete. Altaners kritische Anmerkungen übernahmen die folgenden Dominikus-Biografen nicht (Heribert Christian Scheeben und Marie-Humbert Vicaire), im Gegenteil, sie verstanden die Kanonisationsakten als authentische Berichte ohne Darstellungsabsicht. Achim Wesjohann erkennt in den Kanonisationsakten eine Tendenz zur hagiografischen Darstellung. Umso erstaunlicher ist es, dass er die letzten Worte aufgrund ihrer mehrfachen Überlieferung dennoch als reale Selbstaussage des Dominikus auffasst. Canetti 1996, S. 196–198 und S. 270–274; Act. Can. Bon. Nr. 8¸ Walz 1935, S. 129; Act. Can. Bon. Nr. 33¸ Walz 1935, S. 151; Altaner 1922, S. 23–24; Scheeben 1927, S. 389; Vicaire 1963, S. 259–260; Wesjohann 2012, S. S. 249–250, S. 368, S. 355 und S. 484–485.

3 Engelhofer 2002; Pratsch 2005, S. 322–328.

4 Dalarun 1991, S. 193–194.

schichte des Predigerordens (zwischen den Jahren 1221–1233). Die Frage, wann genau und mit welchem konkreten Ziel Jordan den *Libellus* geschrieben hat, ist in der Forschung ausgiebig diskutiert worden.[5] Schon der Titel deutet auf die Intention Jordans, eine Geschichte des Ordens zu verfassen. Das erste Kapitel beginnt mit der Beschreibung von Diego, dem Bischof von Osma. Im Anschluss folgt der Bericht über Dominikus' tugendhafte Jugend, für die Jordan einen „puer-senex"-Topos anlegt:

> „Du hättest geglaubt, in ihm zugleich einen Jüngling und einen Greis zu sehen: Zum einen war er ja nach Lebensjahren noch jung, zum anderen hatte er die Reife und den festen Lebenswandel eines alten Mannes. Er verachtete die Reize einer lüsternen Welt und ging den rechten Weg."[6]

Erst nach dem Tod des Diego fällt Dominikus die Hauptrolle in der Erzählung des *Libellus* zu, um in dieser dann stellenweise durch die Charakterisierungen und Anekdoten von Jordans Mitbrüdern abgelöst zu werden. Auffällig ist die autobiografische Prägung der Schrift durch Jordans Berichte über die Ereignisse oder Personen des Ordens, die er persönlich erlebt und kennengelernt hat. Eine Erklärung für die inhaltlichen Unstimmigkeiten formuliert Tugwell, indem er zwischen dem Abfassungszeitraum und der Veröffentlichung des *Libellus* unterscheidet: mit dem Fortschreiten der Zeit habe sich auch die Intention des Verfassers verändert. Kurz vor der Translation benötigte die Ordensgemeinschaft dringend eine Vita ihres Gründers, weshalb Jordan als Generalmeister seinen Text noch mit einigen historischen Aktualisierungen und hagiografischen Informationen anreicherte, das heißt einige Abschnitte hinzufügte und ein neues Vorwort verfasste.[7]

Im Vergleich mit der frühen Vitenproduktion zu Franziskus fällt auf, dass der *Libellus* keine Widmung enthält und kein Auftragswerk des Papstes war (Kap. III.2).[8] Der *Libellus* blieb sozusagen in den Händen oder der Verantwortung des Ordens mit Jordan in seiner Doppelrolle als Generalmeister und Ordenshistoriograf. Der Dominikanerorden

---

[5] Altaner 1922, S. 8–11; Vicaire 1963, S. 254. Canetti 1996, S. 158–173; Tugwell 1998, S. 6 und 18; Brooke 1967, S. 26–27.

[6] Jordan 7, in Sachsen/Hoyer 2003, S. 32–33. Zum "puer-senex"-Topos: Curtius 1969, S.108–112; Carp 1980, S. 736–739; Goodich 1973, S. 287–288. Auch in der Kanonisationsbulle von Gregor IX. steht, Dominikus habe in seiner Jugend ein greises Herz gehabt („a puerita cor senile"), siehe Tugwell 2008, S. 572. Wesjohann sieht keinen vollen „puer-senex"-Topos in der Vita ausgebildet, weil die späteren Autoren den Ausdruck nicht verwendeten. Wesjohann 2012, S. 440–441. Allerdings griffen Ferrandi („In illa sua perili etat cor ei senile") und auch Humbert diesen Topos auf („In illa sua perili etate cor ei senile"). Ferrandus 4, in: Tugwell 2015, S. 270–271 und Humbert 4, in: Tugwell 2008, S. 454–455.

[7] Tugwell 1998, 5-33.

[8] Brooke 1967, S. 26; Schenkluhn 1993, S. 309–310.

war, um es noch einmal pointierter zu formulieren, in der (guten) Lage, seine Gründungsgeschichte selbst verfassen zu können. Da der *Libellus* nur bedingt eine Heiligenlegende ist, tritt die Person des Dominikus bloß schwach hervor, während auch andere Ordensmitglieder eine Kurzcharakterisierung erfahren.[9] Dies wird sich nach Dominikus' Heiligsprechung ändern.

Der Schwerpunkt der Kultförderung lag zunächst auf der Ausformung eines hagiografischen Schrifttums, damit Legenden für die Liturgie am Festtag des nun heiligen Gründers und für die Lesungen im Kloster zur Verfügung standen. Die Ordensleitung griff in diesen Formierungsprozess ein und normierte die Dominikusvita. Jedenfalls verfasste Petrus Ferrandi kurz nach Jordan, in den Jahren 1235 bis 1242, einen reinen Legendentext (*Legenda Sancti Dominici*).[10] Unklar ist, ob Ferrandi im Auftrag des Ordens schrieb, obgleich eine nachträgliche Bestätigung auf dem Generalkapitel erfolgte.[11] Entscheidend für die Datierung von Ferrandis Legende ist die Anordnung des Generalkapitels (1242), den Schlussteil von Dominikus' letzter Beichte zu streichen, in dem dieser gesteht, nicht vollkommen zu sein, da ihn Gespräche mit jungen Mädchen mehr berührt hätten als solche mit alten Frauen. Letztlich zeigt das Eingreifen der Ordensleitung die Bemühung, für die Nachwelt ein perfektes Bild des Gründers zu hinterlassen.[12] Inhaltlich übernahm Ferrandi einerseits große Teile des *Libellus* und fügte andererseits wesentliche Wunderepisoden hinzu.[13] Bedeutend ist, dass Ferrandi diejenigen Episoden des *Libellus*, welche nicht im direkten Zusammenhang mit Dominikus stehen, strich. Ferrandi schuf eine Musterlegende für den Ordensgründer, an der sich die kommenden Dominikus-Hagiografen orientierten. Für Dominikus' Geburt und Jugendjahre legte Petrus Ferrandi die entscheidende erzählerische Reihenfolge fest, die als hagiografische Mustererzählung unter den Vorzeichen eines „Geburtsheiligen" von allen weiteren Hagiografen übernommen werden sollte.[14]

---

[9] Für eine genaue Analyse siehe Brooke 1967. Wesjohann spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „Hagiographie der Gruppe", siehe Wesjohann 2012, S. 381.

[10] Für die Geschichte der Wiederentdeckung von Ferrandis verloren geglaubter Legende sowie eine kritische Kommentierung der Exemplare siehe Tugwell 2015, S. 1–15 und S. 17–48.

[11] Barth 1984, S. 88 und S. 97–98; Wesjohann 2012, S. 387–388; Tugwell 2015, S. 229.

[12] Ferrandi 42, Tugwell 2015, S. 346–347. Diejenigen Manuskripte, welche sich in der Obhut des Ordens befanden, weisen die Streichungen auf. Tugwell 2015, S. 17–48.

[13] Altaner 1922, S. 49–51 und S. 79. Tugwell 2015, S. 72–79.

[14] Altaner 1922, S. 50–51.

Nach Ferrandis Dominikuslegende schrieb Konstantin von Orvieto die *Legenda sancti Dominici* und nimmt deutlich mehr Wunderepisoden auf; sie gehört zu den „offiziellen" Heiligenlegenden (zwischen 1244–1247). Aus dem Widmungsschreiben an den Generalmagister Johannes von Wildeshausen geht hervor, dass Konstantin im Auftrag des Ordens geschrieben hat und dass ihm neues Wundermaterial zur Verfügung gestellt wurde.[15] Konstantins Legende entstand vermutlich im Zusammenhang mit der auf dem Generalkapitel in Köln (1245) ausgesprochenen Aufforderung der Ordensleitung an die Predigerbrüder, bis zum nächsten Kapitel Berichte über Wunder des hl. Dominikus und des ersten Generalmeisters Jordan von Sachsen einzureichen.[16]

Die dritte Legende des Humbert von Romans existiert in zwei Fassungen und enthält keine wesentlichen inhaltlichen Änderungen gegenüber den Dominikuslegenden von Petrus Ferrandi und Konstantin von Orvieto. Vielmehr handelt es sich um eine Kompilation der vorhergehenden Legenden.[17] Humberts Legende ist im Zuge der Reform und Vereinheitlichungen des Offiziums, der Ordensliturgie, entstanden. Das Lektionar ist ein Bestandteil des Ordensoffiziums und fasst für die liturgische Feier die Viten der Heiligen zusammen, darunter befindet sich auch die Legende des hl. Dominikus. Eine erste Fassung (1246–1248) des Ordensoffiziums wurde bald einer Revision unterzogen, die unter der Ägide von Humbert im Jahr 1256 abgeschlossen wurde. In den folgenden Jahren ergingen Anordnungen an die Prioren, dafür Sorge zu tragen, dass in ihren Klöstern die neue Version in Abschriften vorhanden war. Humbert erklärte auf dem Generalkapitel von 1260 die alleinige Gültigkeit seiner für den Chordienst verfassten Dominikuslegende, ohne jedoch – wie das bei den Franziskanern geschehen ist – die Vernichtung der anderen Legenden anzuordnen (Kap. III.2).[18] Die erneuten Aufrufe zum Sammeln von Wunderberichten über den hl. Dominikus und den hl. Petrus Martyr, den zweiten Ordensheiligen, sowie über sonstige im Orden vorkommende Mirakel auf den Generalkapiteln in Mailand (1255) und Paris (1256) führten zu neuem Material, das mit

---

15 Altaner 1922, S. 74; Scheeben/Orvieto 1935 [1246], Konstantin 2, S. 286. Für den Zuwachs an Wundern siehe Altaner 1922, S. 58–79.

16 Altaner spricht sich hingegen die Vermutung aus, dass ein Zusammenhang zwischen dem Aufruf des Generalkapitels und dem von Konstantin genannten Wundermaterial besteht. Die Historiker nach ihm befürworten dies. Altaner 1922, S. 76–77; Barth 1984, S. 96–97. und Wesjohann 2012, S. 391. Für den Kapitelbeschluss siehe Reichert 1898, S. 33.

17 Altaner 1922, S. 100–106; Barth 1984, S. 90–97. Tugwell 2008.

18 Der Orden versuchte seit 1244 ein einheitliches Offizium für den Chorgebrauch herzustellen. Altaner 1922, S. 108–114. Barth 1984; Tugwell editiert Humberts Legenden und bezeichnet als *Legenda prima* die erste Fassung und als *Legenda maior* die zweite Fassung. Tugwell 2008; Wesjohann 2012, S. 392–398.

aller Wahrscheinlichkeit in die Sammelhagiografie des Gerard Frachet einfloss (*Vitae Fratrum*, ca. 1260–1264).[19]

Im Rückblick stehen die legislativen Kapitelsbeschlüsse und die überlieferten Legenden für die ordensinternen Bemühungen, die eigene Geschichte zu gestalten und im kollektiven Gedächtnis zu bewahren.[20] Ab dem Jahr 1260 ist der Normierungsprozess abgeschlossen und Humbert fixiert den Kanon der Heiligenlegende. Später publizierte Dominikuslegenden wie die des Spaniers Rodrigo Cerrato (1270–1284) werden erst im konfessionellen Zeitalter von Ordenshistoriografen entdeckt (Kap. III.1). Weitere Hagiografien, welche die Dominikusvita mit neuen Wunderepisoden auffüllten, sind die Legendarien. Erwähnenswert ist diese Textgattung, weil ihre Verwendung über den ordensinternen Einsatz hinausging und sie eine Breitenwirkung erfuhr. Die Legendarien bestehen aus einer Sammlung verkürzter Heiligenlegenden für die Predigt. Zu den ersten Autoren dieser Textart gehören Dominikaner wie Bartholomäus von Trient (*Liber epilogorum in gesta sanctorum*, 1245–1251) oder – als der berühmteste – Jacobus de Voragine (*Legenda aurea*, 1263–1267). Sie fügen, wie gezeigt wird, der Dominikusvita auch neue Elemente hinzu, welche die Ordenshistoriografen erst bei späteren Nachforschungen entdeckten (Kap. III.1.2).

Während der Reformationszeit kommt die dominikanische Historiografie in den meisten Ländern zum Erliegen, in Spanien wird sie weitergeführt. In den Jahren 1522, 1531 und 1567 publizieren die Gelehrten eine Provinz- und zwei Gesamtordenschroniken.[21] Juan de la Cruz berichtet in seiner Ordenschronik (*Coronica de la Orden de Predicadores*, 1567) vermutlich erstmals von der noblen Abstammung des hl. Dominikus (Kap. III.1.1). Ab den 1570er-Jahren und mit Ende des Konzils von Trient übertrifft der Predigerorden alle bisherigen Versuche, die eigene Geschichte zu ergründen. Den Anfang macht das Provinzkapitel in Spanien (1571), die Ordensleitung ruft die Prioren der Klöster dazu auf, Quellenmaterial (Bullen, Privilegien und andere Schriften) zu sammeln und im Kloster *San Esteban* (Salamanca) einzureichen. Hernando del Castillo wird in seiner Ordensgeschichte (*Primera parte de la Historia general de Sancto*

[19] Altaner 1922, S. 127–128.

[20] Wesjohann 2012, S. 120.

[21] Huijbers 2018, S. 353. Baltasar Sorió verfasst seine Chronik berühmter Männer der Provinz von Aragon (*De viris illustribus Provinciae Aragoniae*) im Jahr 1522 und orientiert sich an dem Italiener Leandro Albertis und seinem Werk *De viris illustribus* aus dem Jahr 1517. Eine Gesamtordenschronik schreibt Sebastián de Olmeda, die im Jahr 1531 in Rom gedruckt wird.

Domingo, y de su orden de Predicadores, 1584) viele Informationen verwerten. Nach dem Aufruf des spanischen Provinzkapitels fordert auch die Ordensleitung auf den Generalkapiteln (1583, 1589, 1600) die Provinziale bzw. Prioren dazu auf, Quellenmaterial zu sammeln. Ausgewählte Ordensbrüder sollen die Klöster ablaufen und nach folgenden Kriterien Material zusammentragen: Privilegien der Klöster einschließlich Papstbullen sowie die Namen und Geschichten der dortigen Heiligen und berühmten PredigerInnen, der Bischöfe, Kardinäle und Inquisitoren.[22] Das verstärkte „wissenschaftliche" Interesse ist nicht an heutigen Maßstäben zu messen. Auf der einen Seite wurden Urkunden und weitere wichtige Dokumente abgedruckt, auf der anderen Seite schafften es Legenden aufs Papier, die zuvor nur mündlich kursierten. Das Ergebnis war die Vermischung von historiografischem Wissen und archäologischen Funden mit hagiografischen Schriften und frommen Heiligtümern. Eine bedeutende Neuerung ist, dass viele Historiografen die Ordensgeschichten nun auch in der Landessprache verfassten, die den Novizen, Laienbrüdern, weltlichen Personen und nicht zuletzt den Ordensbrüdern in Abya Yala eine Lektüre ermöglichten.[23] Dieser neue Schwung an Ordenshistoriografien mit der aktualisierten Eigengeschichte bilden die Grundlage dafür, dass neue Inhalte und Bilderzyklen entstehen.

Die Kultförderung des hl. Dominikus mithilfe der Darstellung seines Bildnisses oder seiner Bildervita verfolgte der Predigerorden, wie es scheint, anfangs gar nicht bzw. nicht mit der gleichen Intensität wie die Förderung seines hagiografischen Schrifttums. Das lag mitunter an der Ausrichtung der Bildpolitik an den Zisterziensern. Joanna Cannon veranschaulicht mittels einer vergleichenden Analyse der ordensinternen Gesetzgebung, wie der Predigerorden zunächst ähnlich den Zisterziensern dem Ideal der Einfachheit in den Kirchen und Klöstern (keine luxuriösen Ausstattungen) folgte sowie eine anikonische Einstellung hatte.[24] Während des Generalats von Humbert von Romans (1254–1263) scheinen die Dominikaner eine gemäßigtere Haltung eingenommen zu haben. Beim Generalkapitel von 1250 forderte die Ordensleitung auf, neue Kirchen dem hl. Dominikus zu widmen. Schließlich hielt die Ordensleitung auf den Generalkapiteln der Jahre 1254 und 1256 die Prioren der Klöster dazu an, die Feste des hl. Domi-

[22] Für einen Überblick mit genaueren Zusammenhängen siehe Beltrán de Heredia 1965, S. 203–209.

[23] Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts entstanden auch in allen Provinzen wieder Ordensgeschichten wie die eines Antonius von Siena (1575), Serafino Razzi (1588), Konrad Zittarus (1606) usw. Für einen Überblick aller Autoren siehe Jacques Quétif und Jacques Echard: Scriptores Ordinis Praedicatorum: Recensiti, Notisque Historicis Et Criticis Illustrati, 2 Bde., Paris 1719–1721.

[24] Cannon 1980, S. 76–96.

nikus und des hl. Petrus Martyr angemessen zu feiern, ihre Bilder an einem passenden Ort aufzuhängen und ihre Namen in die liturgischen Kalender einzutragen.[25] Wie Cannon resümierend feststellt, gibt es aber nur wenige Belege dafür, dass die Forderungen der Generalkapitelbeschlüsse eingehalten wurden. Insgesamt haben sich aus dem 13. Jahrhundert nur drei Holztafeln mit dem hl. Dominikus erhalten.[26] Entweder sind zahllose weitere Bildzeugnisse verloren gegangen oder die Predigerbrüder standen der neuen Kultpraxis weiterhin zögerlich gegenüber. Erst aus dem 14. Jahrhundert existieren Vitentafeln des hl. Dominikus. Ganz anders verhielt es sich mit dem internen Bildgebrauch der Mönche. Im 13. Jahrhundert existiert in den dominikanischen Chorbüchern eine Vielzahl kostbarer Miniaturen. Offenbar unterschieden die Predigerbrüder beim Bildgebrauch in der Kirche zwischen dem Laien- und dem Mönchsbereich.[27]

In der Forschung wird angenommen, dass der überaus große Erfolg, mit dem die Franziskaner den Kult ihres Ordensgründers propagierten, ein Bewusstsein für die Effizienz der Kultbilder schuf und auch die Dominikaner zu einem Umdenken bewegte. Wie Cannon anmerkt, ist möglicherweise weniger die langsamere Ausformung von Bildern zum hl. Dominikus und zu seinem Leben die Ausnahme, sondern eher der frühe, bereits im Duecento beginnende und ausufernde Bildkult der Franziskaner.[28] Klaus Krüger führte die Vielzahl von Vitenretabeln zum Leben des hl. Franziskus auf deren Funktion als Beweisbilder zurück, welche die radikale Neuheit der Stigmata rechtfertigen sollten (Kap. III.2).[29] Jedenfalls unterscheiden sich die beiden Bettelorden in der Anfangszeit in ihrer Bildpolitik.

Das Grabmal des Dominikus in Bologna ist ein gutes Beispiel dafür, dass die Predigerbrüder der Wirkkraft der Bilder einen größeren Stellenwert einräumten. Nach den Berichten war Dominikus nach seinem Tod in einem einfachen Holzsarg beerdigt worden. Das zweite Grabmal war ein einfacher bilderloser Marmorsarkophag, in den Dominikus' Gebeine am 24. Mai 1233 während der Translation gelegt wurden.[30] Das dritte Grabmal war ein Hochgrab (1264–1267), das der Bildhauer Nicola Pisano mit seiner

[25] Nach 1300 gab es kaum mehr Beschlüsse zur Kunst und Architektur auf den Ordenskapiteln, Cannon 1980, S. 93–95; Reichert 1898, S. 70 und S. 81.

[26] Ortolani 1948; Garrison 1949; Bologna 1969; Cannon 2013.

[27] Cannon 2013, S. 130–135; Iturgáiz Ciriza 1993; Iturgáiz Ciriza 1994.

[28] Cannon 2013, S. S. 95–96.

[29] Krüger 1992, S. 74–78.

[30] Michele Piò berichtet von der Translation. Piò 1620, Sp. 117–125. Cannon 1980, S. 170–177.

Werkstatt schuf.[31] An den Seiten war ein Figurenrelief angebracht, auf dem zum ersten Mal Lebensszenen des Dominikus dargestellt waren. Um eine Bildervita im strengen Sinn handelt es sich bei dem Sarkophagschmuck nicht, dafür fehlen die determinierenden Momente von Geburt und Tod des Heiligen. Diese ließen die Predigerbrüder erst im 16. Jahrhundert hinzufügen. Der heutige Zustand der *Arca di San Domenico* ist das Ergebnis mehrerer Umbauten. Zwischen den Jahren 1469 und 1494 erhielt der Sarg eine besondere Bekrönung mit einem erweiterten Skulpturenprogramm. Im Jahr 1532 vervollständigten die Predigerbrüder das Bildprogamm. Alfonso Lombardi ergänzte in der Sockelzone die Geburt und den Tod des hl. Dominikus. Links ist die Geburt des Dominikus, seine Askese als Kind (Kap. III.1.2) und seine Nächstenliebe als Student dargestellt. Im Mittelrelief ist mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige eine Christuskonformität bildhaft gemacht.[32] Im rechten Relief sind der Tod des Dominikus und die Vision der Himmelsleiter visualisiert. Die heutige Dominikus-Kapelle wurde in den Jahren 1597–1623 gebaut. Im Jahr 1605 transferierten die Predigerbrüder das Grabmal ein letztes Mal. Die Altarfront aus dem Jahr 1768 zeigt die Bestattung bzw. Grablegung des hl. Dominikus und verweist damit als krönender Abschluss des Skulpturenprogrammes auf das Grabmonument zurück. Der heutige Zustand der *Arca di San Domenico* ist demnach ein Konglomerat an Bildwerken und Architekturelementen unterschiedlicher Jahrhunderte und ein Zeugnis dafür, wie die Predigerbrüder das Andenken an ihren Ordensgründer pflegten und ideologisch ausbauten.[33] Einen Versuch, das Grabmal des Ordensgründers drucktechnisch zu verbreiten, hat erst Theodor Galle Anfang des 17. Jahrhunderts unternommen (Abb. 41). Im Kupferstich werden allerdings weder das Skulpturenprogramm noch sonstige ikonografische Besonderheiten von Dominikus' Leben hervorgehoben, sondern allein – durch die Darstellung hilfesuchender Pilger – die Wunderkraft des Ordensgründers.

Der Kult um den Ordensgründer war mit der mehrfach inszenierten Translation seiner sterblichen Überreste und dem besonderen Grabmonument noch lokal auf Bologna beschränkt. Der hl. Dominikus wirkte, nach Etappen in Spanien und Südfrankreich, erst in

[31] Ein Vertrag für die Ausführung des Sarkophags ist nicht erhalten. Die Zuschreibung basiert auf dem Nekrologium von Santa Caterina in Pisa. Später schreibt Vasari das Grabmal Pisano zu, was seitdem keiner mehr angezweifelt hat. Siehe Moskowitz 1994, S. 8 und Ferretti 2000, S. 218.

[32] Lombardi setzte prominent seine Unterschrift auf die Stirnseite des Podestes, welches Maria als erhöhte Sitzposition dient.

[33] Bòttari 1964. Borghi 2012, S. 108–123.

den letzten Lebensjahren verstärkt in Oberitalien.[34] Sein Wirkungsbereich war geografisch gesehen groß, allerdings handelte es sich um einzelne unzusammenhängende Gebiete. Im 14. Jahrhundert entstanden auf der iberischen Halbinsel erste Bilderviten des hl. Dominikus. Aufgrund der ähnlichen Bildinhalte und einer ähnlichen Szenenwahl der ersten Tafelbilder in Neapel und Barcelona vermutet Mále Miranda, dass illuminierte Handschriften der Dominikusvita von Bologna und Süditalien bis ins Festland von Aragon gelangten. Diese Vermutung bleibt aufgrund der spärlichen Überlieferungslage notgedrungen hypothetisch. Vor dem zeitgenössischen politischen Hintergrund sind solche Wanderungen durchaus vorstellbar.[35] Selbst wenn es sich nicht nachweisen lässt, dass Handschriften der Dominikusvita seine Ikonografie verbreiteten, ist es sicher, dass jede Ordensprovinz das annähernd gleiche Schriftgut besaß. Es überrascht, dass (Kunst-)HistorikerInnen, wie bei den Franziskanern, hypothetisch gemeinsame Vorlagen annehmen, selbst wenn der Stil, die Form und die Motive sehr unterschiedlich sind, und gleichzeitig die gemeinsamen zugrundeliegenden hagiografischen Texte außer Acht lassen, die in der Liturgie verwendet wurden. Die gleichen liturgischen Bücher führen zu ähnlichen Bildern und Inhalten. Erst das Format der Druckgrafikserie aus Antwerpen wird Bedingungen schaffen, welche die Bildervita des hl. Dominikus vereinheitlicht, doch selbst dann wählen die Kompilatoren in einer kreativen Eigenregie die Szenen aus und verknüpfen sie zu neuen Lesarten (Kap. III.1.2 und Kap. III.3).

Vor den 1430er-Jahren haben sich kaum einheitliche und zusammenhängende Ausstattungsprogramme in einem Kreuzgang der Dominikanerklöster erhalten. In den Kreuzgängen von Prato, Pistoia, Siena sind individuelle Heilige dargestellt. Im Kreuzgang der Dominikanerklöster von Erfurt und Konstanz befanden sich einst Märtyrerdarstellungen. Unbekannt ist, was in den frühen Kreuzgängen der Klöster von *San Domenico* in Bologna oder in Orvieto, in *Santa Sabina* in Rom oder *Santa Caterina* in Pisa darge-

[34] Für eine ausführliche Besprechung der letzten Lebensjahre des Dominikus samt Reiserouten und Klostergründungen siehe Tugwell 1996.

[35] Am Ende des 13. Jahrhunderts gelangten das sizilianische Herrschaftsgebiet und später auch das Königreich Neapel unter die Krone von Aragon. Zu der Zeit, als die Vitentafel aus Barcelona angefertigt wurde, gehört das Königreich Neapel noch dem Königsgeschlecht der Anjou in Frankreich, das enge Kontakte mit der Krone von Aragon pflegte. Die Wanderung illuminierter Handschriften von Italien auf die iberische Halbinsel ist prinzipiell nachweisbar. Allerdings fehlt der handfeste Beweis einer illuminierten Handschrift mit einer Dominikusvita aus Italien, die sich in dieser Zeit in Spanien befand. Malé Miranda 2008, S. 44–45 und Malé Miranda 2012, S. 246–250. Iturgáiz Ciriza zählt ein paar Klöster in Spanien auf, in denen liturgische Schriften samt Miniaturen produziert wurden. Iturgáiz Ciriza 1993, S. 335 und S. 340. Für einen Überblick der Miniaturen siehe Iturgáiz Ciriza 1993 und Iturgáiz Ciriza 1994.

stellt war.[36] Die aus dem 15. Jahrhundert erhalten gebliebenen ausgeschmückten Kreuzgänge in Dominikanerklöstern befinden sich in Florenz (*Santa Maria Novella* und *San Marco*) und in Rom (*Santa Maria sopra Minerva*). In keinem der drei Kreuzgänge befindet sich eine Dominikusvita, die Predigerbrüder bevorzugten alternative Dekorationen. Die Spannbreite an religiösen und devotionalen Bildthemen aus dem Alten und Neuen Testament ist vielfältig, als ihre einzige Gemeinsamkeit steht eben nicht ihr Ordensgründer im Mittelpunkt. Nach dem Bestand der erhaltenen Ausmalungen ihrer Kreuzgänge zu urteilen, verwendeten die Predigerbrüder kein einheitliches Dekorationsschema im 15. Jahrhundert. Nicht auszuschließen ist der Zufall der Überlieferung, dass sich nicht alle ursprünglichen Ausmalungen erhalten haben. Doch gerade am erhaltenen Bestand der großen Klöster in Florenz und Rom wird deutlich, dass die Predigerbrüder auf Dekorationsschemata setzten, die nicht weniger innovativ waren, aber eben nicht die Gründerfigur zeigten.

Erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts und nach dem Konzil von Trient schwammen die Dominikaner in der Trendwelle visualisierter gründerväterlicher Bilderviten im Kreuzgang als dem Herzen des Klosters mit. In dieser Zeit erfährt die Dominikusvita wesentliche neue Impulse an zwei unterschiedlichen Orten. In Antwerpen veröffentlichten der Dominikaner Joannes Nys und der Kupferstecher Theodor Galle im Jahr 1611 die erste druckgrafische Serie zu Dominikus' Leben. Eine grundlegende Neukonzeption der Dominikusvita erfolgte mit den genealogischen Nachforschungen der Ordenshistoriografen in Spanien. Sie werden den Ordensgründer fest in der Geschichte des eigenen Landes verankern und neue Legenden um seinen Geburtsort kreieren. In den folgenden Unterkapiteln wird am Beispiel der Geburt und Jugend des Dominikus die Transformation, Mobilisierung und Kontextualisierung der gründerväterlichen Bildervita gezeigt. Es geht um die Frage, welches Bild des hl. Dominikus nach Abya Yala gesandt wurde und wie die Künstler die ikonografischen Vorlagen umsetzten bzw. welche ideologischen Änderungen oder Anpassungen die Kompilatoren im Vizekönigreich Peru vornahmen.

[36] Hood 1993, S. 124.

1.1 Der Guzman-Stammbaum und die „heilige Blutslinie“

Das erste Gemälde im Kreuzgang des Dominikanerklosters von Lima zeigt eine besondere spanische Variante des Ordensstammbaums (Kat. DL 1). Der sogenannte Guzman-Stammbaum ist ein hybrider Baum, der die geistlichen Nachkommen des Ordensgründers auf der linken Seite mit den weltlichen genealogischen Nachkommen der Guzmans auf der rechten Seite vereint. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unternehmen die Ordenshistoriografen genealogische Nachforschungen in Spanien und nehmen die Guzmans als altes spanisches Adelsgeschlecht für den hl. Dominikus in Anspruch, um ihn in letzter Konsequenz als Vorfahre der spanischen Könige zu postulieren. Die Ordensgelehrten veröffentlichen die Ergebnisse ihrer Nachforschungen in den Ordenschroniken, sodass sie weltweit allen Predigerbrüdern und Interressierten zur Verfügung stehen. In diesem Unterkapitel werden zunächst die komplexen ordenshistoriografischen Bemühungen vorgestellt, deren Ergebnisse in der Antwerpener Druckgrafik des Guzman-Stammbaums zusammengefasst und veröffentlicht werden. Die Druckgrafik dient schließlich als Vorlage für das erste Gemälde der Dominikusvita in Sevilla bzw. Lima und Cusco (Kat. DL 1 und Kat. DC 1). Von besonderem Interesse sind die Änderungen und Anpassungen, welche die Kompilatoren im Vizekönigreich Peru vornehmen.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wiesen die Ordenshistoriografen nach, dass der hl. Dominikus väterlicherseits von einem altansässigen Adelsgeschlecht Kastiliens, den Guzmans, abstammt und legten zwei grundlegende historische Beweisketten an. Sie stützen sich zum einen auf die genealogischen Untersuchungen über das Adelsgeschlecht der Guzmans. Zum anderen zogen sie die Gründungsakten (1266–1272) heran, die sie im Dominikanerinnenkloster von Caleruega, der Geburtsstätte des hl. Dominikus, ausfindig machen konnten.

Einen ersten Anlauf, eine Heiligentopografie, also einen Wohn- und wahren Geburtsort des hl. Dominikus zu etablieren, unternahm bereits der spanische Ordensbruder Rodrigo Cerrato in seiner Dominikuslegende (*Vita beati Dominici*) aus den Jahren 1270 bis 1284. Allerdings wird seine Legende von den folgenden Ordensgeschichten nicht aufgenommen und bleibt zunächst unbekannt. Cerrato berichtet, dass Mames, der leibliche Bruder von Dominikus, nach dessen Heiligsprechung (1234) nach Caleruega gegangen wäre und dort am Geburtsort den Bau einer Kapelle veranlasst hätte. Die genaue Stelle

im Haus der Eltern wäre durch ein Wunder offenbart worden.[37] Die Legende von der Auffindung des Geburtsortes verbindet Cerrato dann mit der realen Gründung des Dominikanerinnenklosters, der er vermutlich beiwohnte.[38]

In der erhaltenen Schenkungsurkunde Alfons X. des Weisen an die Nonnen von San Esteban de Gormaz aus dem Jahr 1266 und in einem Privileg aus dem Jahr 1270 wird angeführt, dass die Gründung an dem Ort stattfindet, wo der hl. Dominikus geboren worden ist. Die Schenkungsurkunde sowie weitere Stiftungen bzw. Übertragungen von Lehensrechten an die Nonnen haben sich erhalten und dreizehn Herren adliger Familien haben sie unterschrieben; darunter befinden sich die Laras, die Guzmans, die Azas von Villamayor, die Roas, die Sarmientos und der Orden von Ucles (Santiagoorden).[39] Diese Schenkungsurkunden sind das Fundament der Abstammungstheorie – sowohl vonseiten der Ordenshistoriografen des 16. Jahrhunderts, die sie wieder entdeckten, als auch der HistorikerInnen des 20. Jahrhunderts.

Juan de la Cruz versucht in seiner Ordensgeschichte (1567) erstmals, die Abstammung des Dominikus von den Guzmans in einem gedruckten Werk zu belegen.[40] Hernando del Castillo folgt in seiner Ordenschronik (1586) den Grundzügen seines Vorgängers und füllt die Beweisketten weiter auf. Im zweiten Kapitel nennt er als Geburtsort des hl. Dominikus das von Alfons X. gebaute Kloster in Caleruega, welches das heilige Taufbecken besitzt (Kap. III.1.3). Daraufhin folgt eine sechsseitige Aufzählung der adligen Ahnen beider Eltern des Ordensgründers, Johanna von Aza und Felix Guzman.[41] Bisher waren nur die Vornamen der Eltern bekannt, die zum ersten Mal Petrus Ferrandi in seiner Dominikuslegende (1235–1242) überliefert hat.[42]

Als Beweis für die adlige Abstammung führt Del Castillo unter anderem Pedro Barrantes Maldonados Abhandlung zur Familie Guzman an (*Ilustraciones de la Casa de Nieb-*

---

[37] Als das ganze Haus vom Regen überflutet gewesen wäre, sei nur eine Stelle trocken geblieben. Selbst als man Wasser aus einer Quelle darüber geschüttet habe, sei die Stelle trocken geblieben, die daraufhin mit einem Stein markiert worden wäre. Mit der Erde von diesem Ort seien viele Kranke geheilt worden. Cerrato [1270–1284], in Carro 1973, Nr. 50, S. 798. Bereits Jordan nennt den Bruder Mames, schreibt aber nichts über ihn. Jordan von Sachsen, Nr. 40, Sachsen/Hoyer 2003, S. 57.

[38] Am 26. März 1272 befand sich Cerrato unter den Zeugen, welche eine weitere Schenkung an das Kloster unterzeichneten. Gómez García 1994, S. 162. Martínez, n. 244, S. 324–325.

[39] Vicaire 1962, S. 27–29; Carro 1973, S. 183–216; Martínez Díez 1994, S. 175–210.

[40] La Cruz 1567, fol. 2r–3r. Zuvor tritt der Name Guzman in einem Dominikanerbrevier 1552 oder 1555 auf. Cupero 1733 (AA.SS. Augusti), S. 385; Gretino 1932, S. 796; Vicaire 1962, S. 358.

[41] Del Castillo 1584, fol. 5v.–8v.

[42] Ferrandi 4, Tugwell 2015, S. 270–271.

la, 1541).[43] Barrantes Maldonado ist Historiker und Soldat, er schreibt im Auftrag des sechsten Herzogs von Medina-Sidonia (Juan Alonso Pérez de Guzmán) über dessen Familiengeschichte. Nach dem Prolog fügt er einen einfachen Stammbaum ein, der in den skizzierten Blasen die Namen der Familienmitglieder samt Wappen visualisiert. Im fünften Kapitel erwähnt Barrantes Maldonado die Eltern des hl. Dominikus mit vollem Namen und bezeichnet sie als Herren von Caleruega – er habe dies aus „alten Aufzeichnungen und Schriften des Hauses de Niebla".[44] Del Castillo stützt sich auf genealogische Abhandlungen, die – finanziert vom Herzog von Medina-Sidonia – den hl. Dominikus in ihrem Stammbaum aufführen, und auf die Schenkungsurkunden von Caleruega. Er zählt die Namen der Adligen auf, welche Stiftungen an das Kloster gemacht haben und druckt die wichtigsten Schenkungsurkunden ab.[45] Die einzelnen Stifter bestätigen, dem Kloster die Schenkungen aufgrund ihrer Frömmigkeit und „naturaleza" zu machen, was Del Castillo, wie schon Juan de la Cruz, als Argument für die Familienzugehörigkeit interpretiert.[46]

Der Hofchronist Ambrosio Morales sanktionierte die adlige Abstammung des hl. Dominikus und ging noch einen Schritt weiter, indem er die Blutslinie der Guzmans bis zum aktuellen König verfolgte. Der Mönch aus dem Hieronymiten-Orden war seit dem Jahr 1563 der Hofchronist Philipps II. Im Auftrag des Königs bereiste er Gebiete, welche vor der Reconquista nicht unter islamischer Herrschaft gestanden hatten, um die christliche Tradition des Landes zu erforschen.[47] Morales führte das Projekt seines Vorgängers fort, eine Landesgeschichte Spaniens zu schreiben (*Crónica general de España*, 1574,

[43] Das Manuskript befindet sich digitalisiert in der *Real Academia de Historia*. Barrantes Maldonado [1541]. Im Jahr 1857 ist die Abhandlung publiziert worden. Barrantes Maldonado 1857 [1541].

[44] Barrantes Maldonado 1857 [1541], S. 26–27.

[45] Del Castillo 1584, fol. 8r–9r. Das 68. Kapitel des 2. Buches handelt von der Gründung des Klosters und druckt die wichtigsten Urkunden ab, während das 69. Kapitel die Urkunde zur Übergabe an die Nonnen aus Esteban de Gormaz kopiert, siehe fol. 357r–361v. Juan de la Cruz druckte bereits das königliche Privileg aus dem Jahr 1270 ab. González González 1993, S. 72.

[46] Del Castillo 1584, S. 8v–9r.: "Y un hermano deste cavallero [...] haziendo à las monjas donacion de ciertos vasallos, devisas y rentas, que le pertenecian en Caleruega. Dize que la haze por naturaleza que tiene con Sancto Domingo, que quiere dezir por el parentesco. Y eso mesmo se halla en otras escrituras y donaciones de aquel tiempo, de muchos cavalleros Guzmanes de Caleruega."

[47] Morales untersuchte die antik-christlichen und westgotischen Denkmäler. In den Kirchen konsultierte er die Manuskripte für die historiografische Aufnahme der Königsgräber sowie der Heiligen, Märtyrer und ihrer Reliquien. Sein Manuskript blieb bis zum Jahr 1765 unveröffentlicht, war aber wegweisend für seine später erschienenen Chroniken. Siehe Édouard 2005.

1577, 1586).[48] Als Abschluss des dritten Bandes fügt er seine Untersuchung über die wahre Abstammung des hl. Dominikus ein, er fixiert damit die Ahnenreihe des hl. Dominikus in der Geschichtsschreibung des Landes.[49] Seine Abhandlung über die leiblichen Vorfahrinnen und Vorfahren des hl. Dominikus gehört bis heute zu den umfangreichsten und an ihr beginnt die Kritik der Bollandisten.

In der Einleitung des *Discurso* schreibt Morales, dass er schon immer den Wunsch gehegt habe, über die Abstammung und Nachkommenschaft des hl. Dominikus zu berichten. Der dominikanische Provinzial von Kastilien, Pedro Hernandez, sei darüber hocherfreut gewesen, habe ihn sogar darum gebeten und ihm Materialien zukommen lassen. Morales erwähnt außerdem, dass bereits Hernando del Castillo in seiner Dominikusvita über die noble Abstammung des hl. Dominikus geschrieben habe, aber eben nur kurz darauf eingegangen sei. Er als Chronist werde nun die Beweislage erweitern und neues Material hinzufügen.[50] Sein wichtigstes neues Beweisstück ist die Reisebeschreibung des Pedro Tafur.[51] Dieser bereiste in den Jahren 1435 bis 1439 die damalige bekannte Welt und verfasste um die Mitte des 15. Jahrhunderts seine Reisebeschreibung. Unter seinen Reisestationen befand sich Bologna, wo Tafur das Grabmal des hl. Dominikus besuchte, das mit gemalten und steinernen Wappen der Guzmans geschmückt sei. Tafur benennt damit als Erster in einem schriftlichen Dokument die adlige Abstammung des hl. Dominikus. Weiter berichtet er, dass die Wappen im Auftrag von Don Luys de Guzman, dem Hochmeister des Ritterordens von Calatrava durch seinen Majordomus Pedro de Guzman angebracht worden seien. Durch die Umbauten am Grab des hl. Dominikus in Bologna lässt sich dies nicht mehr überprüfen (Kap. III.1). Allein die Erwähnung der Nachnamen von Dominikus' Eltern in Tafurs Reisebeschreibungen war für Ambrosio Morales sowie einige AutorInnen des 20. Jahrhunderts ein weiteres Glied

[48] Florián de Ocampa war Hofchronist unter Karl V. Er begann die Chronik Spaniens (1543/1553). Trunk 2019. Auf ihn hat sich schon Juan de la Cruz bezogen. La Cruz 1567, fol. 1r.

[49] „Discurso de la verdadera descendencia del glorioso Doctor Santo Domingo, y como tuvo su origen de la Illustrissima casa de Guzman", Morales 1586, fol. 332r–351v.

[50] Morales 1586, fol. 332r–332v. Bereits Del Castillo nennt Ambrosio Morales als Hofchronisten, es ist sehr wahrscheinlich, dass die beiden sich aus den intellektuellen Kreisen des Hofes oder der Universität von Alcalá kannten. Del Castillo 1584, fol. 7v.

[51] Morales 1586, fol. 332v–333r und fol. 340v. Die Reisebeschreibung „Adanzas e viajes de Pedro Tafur por diversas partes del mundo" hat sich nicht im Original erhalten. Die Abschrift aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts befindet sich in der Bibliothek des „Colegio mayor de S. Bartolomé de Cuenca" in Salamanca, sie wurde erst im Jahr 1874 als Druckschrift veröffentlicht.

in der Beweiskette.[52] Andere HistorikerInnen schließen eine Erfindung vonseiten der Guzmans bzw. der Medina-Sidonia nicht aus.[53]

Morales' Neuerungen bestehen darin, dass er den Stammbaum des hl. Dominikus in beide Richtungen erweiterte. Zu Beginn seiner Abhandlung sucht er nach den Wurzeln der Guzmans in Spanien und stützt sich dabei auf die bisherigen Studien der Genealogen über die spanischen Adelsgeschlechter. Der erste Guzman sei zur Zeit des Königs Ramiro von Leon (931–951) nach Hispanien gekommen, um für die Christen gegen die Fremdherrschaft zu kämpfen. Er sei ein Bruder des Herzogs aus der „Bretaña" gewesen und als „Guter Mann" bezeichnet worden, wovon sich Guzman ableite. Dies erkläre, warum sich das Hermelin im Wappen der Guzmans befinde, da es als Wappentier eigentlich in der Normandie und in Britannien beheimatet sei.[54] Morales berichtet dann von den bereits durch Del Castillo genannten Vorfahren des hl. Dominikus väterlicherseits und nennt als Quelle ebenfalls Barrantes Maldonado. Gleichzeitig betont er die Reihenfolge der Abstammung: So geht nicht der hl. Dominikus aus dem Haus der Medina-Sidonia hervor, sondern die Herzöge stammen von ihm ab.[55]

Der zweite Teil von Morales' Abhandlung konzentriert sich auf die Legitimation des gemeinsamen Stammbaums des hl. Dominikus und des spanischen Königshauses. Morales erläutert, inwiefern die Nachkommen des Onkels des hl. Dominikus mit dem Königsgeschlecht in Verbindung stehen. Am Ende seiner Erörterung listet Morales in einer Kurzzusammenfassung die Verwandtschaftsgrade auf und ermittelt für den aktuellen König, Philipp II., den sechzehnten Grad zum Stammvater Rodrigo Nuñez de Guzman, dem Großvater des hl. Dominikus.[56] König Philipp II. konnte so auf seine persönliche christliche Herkunft aus dem Stammbaum eines Heiligen zurückschauen. Juan de Marieta kopiert in seiner Legendensammlung aus dem Jahr 1596 die Auflistung der Verwandtschaftsgrade und nimmt sie in die Ordensgeschichtsschreibung auf.[57]

Die Verbindung der Predigerbrüder mit der spanischen Krone war kein Zufall. Schon zur Zeit der Katholischen Könige dienten die gebildeten Predigermönche als Erzieher,

[52] Morales 1586, fol. 332v–333r. Vicaire 1962, S. 241–242; Martínez Díez 1994, S. 214–216.

[53] Vicaire 1962, S. 359–360, Anmerkung 15; Martínez Díez 1994, S. 216; Lappin 1997, S. 19. Tafur widmet seine Reisebeschreibung Don Fernando de Guzman, dem General des Calatrava-Ordens.

[54] Morales 1586, fol. 333r–338v.

[55] Morales 1586, fol. 347v.

[56] Morales 1586, fol. 349v –350r.

[57] Marieta 1596, fol. 2r.

Beichtväter, Berater und Gesandte am spanischen Hof.[58] Im 17. Jahrhundert genießen die Dominikaner in ihrer Rolle als königliche Beichtväter eine besondere Stellung. Die Predigerbrüder behielten dieses Amt von Philipp III. bis zu Carlos II. Als enge Vertraute des Königs hatten sie in einem Zeitraum von 103 Jahren (1597–1700) erheblichen Einfluss auf die Politik. Belohnt wurden einige der Beichtväter mit hohen Kirchenämtern sowie der Orden insgesamt mit der königlichen Patronage seiner Klöster. Erst in der Dynastie der Bourbonen verdrängen die Jesuiten die Dominikaner aus ihrer führenden Rolle als königliche Seelsorger.[59]

Ersten Gegenwind erhielt die adlige Abstammungsthese im Hinblick auf den hl. Dominikus durch den Bollandisten Guilielmo Cupero. In der *Acta-Sanctorum*-Ausgabe vom August des Jahres 1733 argumentiert Cupero, dass die ältesten Historiografen nur den Vornamen der Eltern nennen und erst Ambrosius Morales und spätere Autoren die adlige Herkunft behaupten, ohne sie ganz beweisen zu können.[60] Seitdem wurde über das Für und Wider der adligen Abstammung des hl. Dominikus dsikutiert – bei der Suche nach neuen authentischen Dokumenten und der Auslegung der bisher bekannten. Noch im 20. Jahrhundert war die Meinung geteilt.[61] Das Wort „*naturaleza*“ aus dem 13. Jahrhundert deuteten nicht nur die HistorikerInnen des 16., sondern auch noch die des 20. Jahrhunderts als Verwandtschaftsbezeichnung, wohingegen zuletzt Anthony Lappin im Jahr 1997 nachwies, dass es wohl eher eine soziale Obligation umschreibt.[62] Außerdem ist es auffällig, dass der hl. Dominikus in keinem der Schenkungsdokumente mit dem Familiennamen, sondern nur mit dem Herkunftsnamen als „Dominikus von Caleruega“ bezeichnet wird.[63] Lappin hat die frühesten Dokumente sprachgeschichtlich untersucht und manche Auslegungen als Fehlinterpretationen, andere als spätere Fälschungen entlarvt, mit dem Ergebnis, dass die ersten Informationen aus dem 15. Jahrhundert stammen. Aus seiner Sicht ist es durchaus möglich, dass die Guzmans den

[58] Für diesen entscheidenden Hinweis danke ich Antonino Tranchina. Nieva Ocampo 2013; Nieva Ocampo 2016.

[59] Einige Predigerbrüder waren gleichzeitig Beichtväter des Ersten Ministers. Für die Dominikaner als königliche Beichtväter siehe Reinhardt 2016, S. VII–VIII; López Arandia 2010, S. 2–13.

[60] Cupero 1733 (AA. SS. Augusti), S. 384–387. Martínez Díez fasst die Autoren, welche über die Abstammung des Dominikus schreiben, aus dem 16. und 17. Jahrhundert zusammen, jedoch nennt er Del Castillo als den ersten Autor und nicht Juan de la Cruz. Martínez Díez 1994, S. 210–212.

[61] Gegen die adlige Abstammung ist Altaner 1922, S. 174. Dafür sind: Scheeben 1927, S.2–3; Vicaire 1962, S. 359–360, Anmerkung 15; Carro 1973, S. 49–250. Martínez Díez stellt eine Lösung vor, indem er die Eltern des Dominikus eine Generation später verortet. Martínez Díez 1994, S. 220–221.

[62] Für die etymologische Erörterung siehe Lappin 1997, S. 16–19.

[63] Martínez Díez 1994, S. 174.

hl. Dominikus als ihren Vorfahren konstruieren wollten.[64] Es ist ein historiografisches Relikt, wenn noch im 21. Jahrhundert die (Kunst-)HistorikerInnen aus Spanien und Südamerika vom hl. Dominikus von Guzman schreiben, während in der deutschen und italienischen Geschichtsforschung der Name Dominikus von Caleruega bevorzugt wird.

Die Ergebnisse der genealogischen Nachforschungen werden schließlich in der Antwerpener Druckgrafik zusammengefasst und propagiert (Abb. 42). Damit erfährt die „heilige Blutslinie" – von den Guzmans über den hl. Dominikus bis hin zum spanischen Königshaus – eine weite Verbreitung abseits der Chroniken und Ordensschriften. Der traditionelle bzw. rein mit geistlichen Personen besetzte Ordensstammbaum wird im spanischen und habsburgerischen Einflussgebiet vom sogenannten Guzman-Stammbaum abgelöst.[65] In Antwerpen entwarf der Dominikaner Michael Ophovius den Kupferstich und Philipp Galle führte ihn in den Jahren 1600 bis 1608 aus.[66] In der Bildlegende gibt Ophovius als schriftliche Quelle den Hofchronisten Ambrosio Morales an, der für König Philipp den 16. Verwandtschaftsgrad mit Dominikus ermittelt habe. Ophovius fügt hinzu, dass die Blutsverwandtschaft auch für die Familienmitglieder der österreichischen Linie gelte und auch Kaiser Rudolf mit dem hl. Dominikus den 16. Verwandtschaftsgrad teile.[67] Ophovius erweitert damit den Guzman-Stammbaum um den royalen

---

64 Lappin 1997. Tugwell hält es für richtig, nicht weiter über die Abstammung zu disktuieren, da die frühesten Biografen zur Abstammung des Dominikus schweigen und sich bisher keine Dokumente vor Anfang des 15. Jahrhunderts datieren lassen. Tugwell 1998, S. 59.

65 Zwei frühere Ordensstammbäume finden sich in Florenz und Rom. Im *chiostro verde* von *Santa Maria Novella* befindet sich auf der Nordwand ein Stammbaum oder Lebensbaum. Er wird auf das Ende des 14. Jahrhunderts datiert und dem Giovanni di Tano Fei zugeschrieben. Ravalli 2015; Hood 1993, S. 137–145; McAlister 2003. Im Dominikanerkloster *Santa Maria sopra Minerva* befand sich einst ein Stammbaum im Kreuzgang. Die ursprünglichen Wandmalereien sind verloren gegangen, dafür hat sich das Programm von Juan de Torquemada erhalten. Dieser beauftragte Ulrich Han, die Kreuzgangsdekoration zu drucken. Bourgeois 2009; Röll 1994; Zirnbauer 1968.

66 Almerindo Ojeda ist der Entdecker dieser spannenden Druckgrafik, er stellte bereits fest, dass sie Vorbild für einen Stammbaum im Kloster von Cusco ist. PESSCA 4600A/4600B.

67 Unterhalb des Stammbaums steht: „Exhibetur hoc schemate illustris gloria quam S. DOMINICUS ord. Praedicatorum fundator ex carnali ac spirituali nobilitate est consecutus. Natus [est] enim ex nobilissima Guzmannorum familia (qua pr[a]ecipui Hispaniarum principes gloriantur) ad Austriacam quoque domum cognationem suam protendit ut sinistro huius arboris ramo ostenditur, qui per parentum prolium qu[e] seriem a S. Dominici avo ad Invictiss [Invictis?]. Imperatorem Rodolphum . Hispaniarum regem Philippum & [que?] cognationem deducit, ita ut in 16. gradu per lineam transversam B. Dominico sanguine sint conjuncti: teste inter cœteros Ambrosio Morales Cordu Chronista regio. Gloriam hanc anget spirituale Sanctorum germen quod ex eodem BB. Patre ut vite prodi[j]t; cuius ne minimam partem ob loci angustiam dextro ramo comproehendeve licuit." Abschließend ist vermerkt, dass der Stammbaum vom Kanoniker und Zensor Silvester Pardo gesehen und geprüft wurde: „Vidit et approbavit Silvester Pardo S Theologia liccentiatus. Cathedr. Ecclesia Antuerp. Canonicus librumque censor."

Familienzweig der österreichischen Habsburger, was vermutlich auf den spezifischen Entstehungskontext des Kupferstichs und auf die politische Intention der letzten Sprösslinge des Guzman-Stammbaums zurückgeht. Doch zunächst soll der Grundaufbau des Stammbaums erklärt werden.

Der dicht bevölkerte Guzman-Stammbaum ist beinahe symmetrisch aufgebaut und überlässt der geistlichen Familie mit 39 Predigerbrüdern mehr Bildraum als den 28 weltlichen Verwandten. Der Stammbaum ist hybrid und besteht aus zwei Pflanzenarten, die ideologisch ihren Sprösslingen entsprechen. Die geistliche Seite entspringt dem Weinstock nach der Tradition der früheren dominikanischen Ordensstammbäume.[68] Der profane Stamm ist vermutlich ein Lorbeerbaum, dessen Blätter seit jeher als Würdigung weltlicher Leistung dienen. Alle Personen sind als Brustporträt abgebildet und können anhand der darunter befindlichen Namenszüge identifiziert werden.

Der Stammvater Rodriguez Nuñez Guzman liegt mit gefalteten Händen auf der Erde. Er trägt als adliger Herr eine Rüstung und ein Hermelinfell, welches nach Morales in das Guzman-Wappen aufgenommen wurde. Am untersten Ast des Lorbeerbaums ist links der Vater des hl. Dominikus, Felix Guzman, dargestellt: Er weist auf den hl. Dominikus, aus dessen Brust der Weinstock der geistlichen Ordensfamilie entspringt. Der weltliche Familienzweig beginnt rechts unten am Stamm mit dem Onkel des hl. Dominikus, Alvaro Rodríguez Guzman. Die beiden unteren Äste beherbergen die ersten sechs Guzmans, welche als adlige Nachfahren noch nicht dem Königsgeschlecht angehörten (Abb. 43). Sie besitzen keine Kronen, sondern haben die unterschiedlichsten Hüte auf. Zwei Guzmans tragen eine Rüstung und einen Feldherrnstab, sie haben sich in der Reconquista als Ritter verdient gemacht.[69] Bevor der Ast in die nächste Biegung geht, besetzt eine Frau den Platz, Leonor Guzman.

Leonor ist keine Königin und trägt eine konisch zusammenlaufende Kopfbedeckung mit Schleier (Hennin). Sie hatte eine außereheliche Beziehung mit König Alfons XI. von Kastilien, der neben Leonor auf einer Art Wolke schwebt, ohne Verbindung mit dem Ast des Stammbaumes zu haben. Ihr gemeinsamer Griff zu Krone und Zepter ist vielsagend, denn es ist ihr Sohn Heinrich II., welcher der nächste König von Kastilien wird

[68] Frühe Visualisierungen des Ordensstammbaums sind Weinreben. Siehe Cárdenas 2016, S. 327–329.

[69] Siehe auch Morales 1586 und Marieta 1596, fol. 2r. Die unterschiedliche Schreibweise der Namen in der Druckgrafik gegenüber den spanischen Autoren basiert auf der Latinisierung des Ophovius. Hier wird die spanische oder deutsche Schreibweise der Namen benutzt.

und nicht sein Stiefbruder aus der legitimen Königsehe (Abb. 44).[70] Auf Heinrich II. folgt sein Sohn Johann I. und mit dessen Nachkommen verzweigt sich der Stammbaum ein erstes Mal. Johanns erster Sohn wird König von Kastilien (Heinrich III.) und sein zweiter Sohn König von Aragon (Ferdinand I.). In der übernächsten Generation treffen sich die Äste wieder, da durch die Ehe der Katholischen Könige (Ferdinand II. und Isabella I.) die beiden Königshäuser Aragon und Kastilien wieder vereint werden.

Als nächster Knotenpunkt des weltlichen Stammbaums ist Johanna, die Tochter der Katholischen Könige, dargestellt (Abb. 45). Sie heiratet Philipp I. aus dem Hause Habsburg, der keinen Platz im Stammbaum erhält, da er nicht mit den Guzmans verwandt ist. Ab hier beginnt die Habsburger Ära der Königshäuser, die das obere Drittel des Stammbaums einnehmen. Der äußere Ast fängt mit Karl V. an, dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und König von Spanien. Sein Sohn Philipp II. wird König von Spanien und der nächste Nachfolger, Philipp III., ist der aktuelle, zur Zeit der Entstehung des Drucks regierende König. Bis zu diesem Punkt führte Morales – und ihm folgend Marieta – die gemeinsame Blutslinie des hl. Dominikus mit dem Königshaus aus. Ophovius fügt in der Ecke des Drucks noch die Tochter König Philipps II. hinzu, Isabella als Herzogin von Brabant, auf ihre Sonderrolle wird gleich noch eingegangen. Der andere Ast, der von Johanna I. von Kastilien abzweigt, führt zur österreichischen Habsburgerlinie mit Ferdinand I. Er wird nach dem Tod seines Bruders Karl V. als Kaiser das Heilige Römische Reich regieren und begründet die österreichische Habsburgerlinie. Ihm folgt Kaiser Maximilian II., dessen vier Söhne besetzen die letzten Plätze des weltlichen Guzman-Stammbaums. Bedeutend sind Albert VII., Erzherzog von Österreich und Herzog von Brabant, und sein Bruder Rudolph, der amtierende Kaiser des Heiligen Römischen Reichs zur Zeit der Anfertigung des Kupferstichs. Ihm reicht das Jesuskind Zepter und Krone. Auch König Philipp III. und Herzog Albert VII. greifen nach den Herrschaftsinsignien.

Albert VII. ist zu der Zeit, als Ophovius in Antwerpen die Druckgrafik konzipiert, Statthalter der Spanischen Niederlande – zusammen mit seiner Frau Isabella, die in der Ecke des Druckes dargestellt ist. Ihre prominente Position zwischen den Königen ist kein Zufall. Unter der Herrschaft von Albert und Isabella waren die Spanischen Niederlande ein souveräner Staat und sollten nur bei Kinderlosigkeit an die Spanische Krone

[70] Ein Aspekt, über den Morales und auch die folgenden Ordenshistoriografen schweigen; siehe Morales 1586, fol. 348v; Marieta 1596, fol. 2r.

zurückfallen.[71] Alberts Griff zur Krone mag daher vielleicht Hoffnungen auf mehr als ein Herzogtum ausgedrückt haben. Haben sie den Guzman-Stammbaum in Auftrag gegeben? Albert, der am spanischen Königshof aufwuchs, und Isabella, die ihre Zeit bis zur Hochzeit dort verbrachte, waren sicherlich über die Abstammung des hl. Dominikus und seine Verbindung zum Königshaus informiert. Aus der Widmung wird nur ersichtlich, dass Ophovius sein Werk an Pater Inacus de Brizuela richtet. In der Kartusche links unten steht, dass Inacus Generalvikar der belgischen Dominikanerprovinz und Beichtvater Alberts VII. ist.[72] Damit führt Albert die Tradition der spanischen Könige fort, einen dominikanischen Beichtvater und Berater zu wählen.

Die zweite Möglichkeit ist, dass die Dominikaner Inacus oder Ophovius die Idee hatten, den Ordensstammbaum erstmals zu visualisieren. Schließlich ließen sich dadurch gleich mehrere bedeutende Herrscherhäuser mit ihrem Ordensgründer verbinden und eine verstärkte Patronage antizipieren (Kap. V.3.3). Dies entspräche auch der finalen Ikonografie des Druckes. In letzter Konsequenz gründet das Herrschertum auf Gottes Gnade. Am oberen Ende des Stammbaumes verteilt das Jesuskind die Kronen an die aktuellen Herrscher und weltlichen Nachfahren der Guzmans. Maria reicht unterdessen den Rosenkranz an die geistlichen Nachkommen des hl. Dominikus. Das Wappen der Dominikaner oberhalb der Teilung des Stammbaums in den weltlichen und geistlichen Ast vervollständigt die Bildsymbolik. Es ist das Mantelwappen mit einer schwarzen und weißen Spitze, in der Mitte befindet sich als Schildtier das Sinnbild des Hundes mit der brennenden Fackel (Kap. III.1.2).[73]

Die politische Ikonografie und das Sendungsbewusstsein des in Antwerpen konzipierten Guzman-Stammbaums werden durch seine Verbreitung deutlich. Die Gemälde, welche den Kupferstich als Vorlage nutzen, sind überwiegend in den Gebieten nachweisbar, die den Habsburgern unterstanden. Seine hauptsächliche Nutzung durch die Dominikaner verrät, dass sie an der bildlichen Propaganda am meisten interessiert waren. Angelus Walz hat Galles Kupferstich noch nicht gekannt, allerdings seine Existenz vermutet, da er in Österreich drei Bilder des Guzman-Stammbaums aus dem späteren 17. Jahrhundert

71 Baetens/Hamann 1988, S. 168–169.

72 In der Widmung steht: „Admodum Reverendo Patri Magistro P. Inaco de Brizuela Alberti Archiducis Austria Ducis Brabantiae & c. Confessario ac per Belgium Frat. Praedicatorum Vicario generali. F.M. Ophouius S.T.L. Dom Antuerp. D.D.“

73 Schmid 1955.

analysierte, die aufgrund ihrer Ähnlichkeit auf eine druckgrafische Vorlage verwiesen.[74] Interessanterweise haben auch die Herzöge von Medina-Sidonia den Kupferstich samt Guzman-Stammbaum für ihre Zwecke genutzt.[75]

Die früheste erhaltene Kopie der Druckgrafik ist der Guzman-Stammbaum in Lima (Kat. DLG 1).[76] Er wurde im Jahr 1608 in Sevilla für das Dominikanerkloster Limas in Auftrag gegeben (Kap. II.1.1). Der Kunsthistoriker Francisco Stastny Mosberg schreibt das Gemälde dem Maler Domingo Carro zu.[77] Der Guzman-Stammbaum, wie er heute im Kreuzgang von Lima hängt, wurde nachträglich verändert. Im linken und im unteren Teil des Gemäldes sind die Ausbesserungen und Risse noch sichtbar. Von den geistlichen Nachkommen des Predigerordens sind lediglich fünf dargestellt. Ob das Gemälde ursprünglich die doppelte Größe besaß und alle Predigerbrüder wie auf dem Kupferstich dargestellt waren oder der Stammbaum auf zwei Gemälde aufgeteilt war und das Pendant verloren ging, lässt sich heute nicht sicher beantworten.[78] Allerdings stimmt die Größe des Gemäldes mit den anderen der Dominikusvita überein. Wenn das Gemälde in dieser Größe und mit reduzierter Personenanzahl geplant war, bevorzugten es die Dominikaner in Sevilla, die weltliche Nachkommenschaft anstelle ihrer geistlichen Schwestern und Brüder darzustellen.

Im rechten Teil des Gemäldes wird deutlich, dass Domingo Carro den Kupferstich von Galle als Vorlage nutzte. Alle leiblichen Nachkommen des Stammvaters Rodriguez Nuñez Guzman stimmen mit den Personen der Druckgrafik überein und dies nicht nur in ihrer Kleidung, sondern auch in ihrer Gestik und Körperhaltung. Die unterschiedliche Verteilung auf den Ästen kommt durch das Querformat zustande. Die einzige zusätzliche Figur ist Philipp IV., er ist als letzter König Spaniens in der Reihe ergänzt worden. Diego Aguilera hat den Zyklus in den 1660er-Jahren in Lima restauriert und vermutlich

---

74 Walz 1964, Abb. 8 und 9. und S. 262–266. Walz 1965, S. 256–257.

75 Cruz Isidoro 2005, S. 428–432. Cruz Isidoro 2018, S. 106–108.

76 Ob sich im dominikanischen Kloster San Pablo in Sevilla ein Stammbaum befand, ist heute nicht mehr zu ermitteln. Wir wissen aus den Beschreibungen der Stadt Sevillas und ihrer Kunstwerke von González de León, dass im Jahr 1844 Wandmalereien im Kreuzgang vorhanden waren und es ist gut möglich, dass sie die Lebensgeschichte des hl. Dominikus samt seiner noblen Abstammung thematisiert haben. González de León 1973 [1844], S. 433–434.

77 Stastny Mosberg 2013, S. 191.

78 Da Galles Kupferstich Stastny Mosberg nicht bekannt war, ist dies nicht aufgefallen. Oftmals hingen die großen Stammbäume in den Treppenaufgängen, wie bei den Franziskanern in Cusco. Dies würde bedeuten, dass der Stammbaum erst nachträglich auf die Größe des Zyklus angepasst wurde. Spätestens im Jahr 1681 befand er sich im Kreuzgang, wie Meléndez berichtet.

im Zuge dessen wurde auch der aktuelle spanische König mit in den Stammbaum aufgenommen (Kap. II. 1.1).[79] Außerdem sind wohl die Lettern im Gemälde erneuert worden, denn unterhalb der goldgelben Schrift befinden sich noch Reste von weißen Lettern.[80] Es stellt sich die Frage, ob die Dominikaner weitere Änderungen vornehmen ließen oder gar das Gemälde zu einer späteren Zeit Schaden nahm, da die wichtigste Person, der Ordensgründer, fehlt. Seine ursprüngliche Position kann vermutet werden, da sein Vater Felix Guzman wie in dem Stich von Galle genau auf ihn weist. Der Riss im linken Bildrand verläuft deutlich sichtbar durch seine Hand und der Ast des Baumes windet sich durch ein dunkles Nichts, wo ursprünglich der Ordensgründer abgebildet war. Haben die Dominikaner in Lima ihren Ordensgründer anstelle des liegenden Stammvaters Rodrigo Nuñez Guzman eingesetzt? Das Gemälde ist im unteren Teil beschädigt, vielleicht auch neu angestückelt. Jedenfalls scheint der Stammvater mit einer braunen Kapuze wie ein Mönch dargestellt zu sein, während hingegen sein linkes Bein eindeutige Glanzlichter aufweist, die von der Ritterrüstung herrühren, wie sie der Stammvater im Kupferstich von Galle trägt. Juan Meléndez erkennt jedenfalls den Stammvater des Guzman-Stammbaums, so steht es in seiner Chronik des Jahres 1681:

> „[...] den erfreulichen Anfang [der Dominikusvita] macht das Bild, welches die königliche Abstammung von seinem äußerst noblen Großvater Don Rodrigo de Guzman zeigt, der ein adliger Mann aus Kastilien ist. [Der Stammbaum] wird fortgesetzt von der Señora Doña Leonor de Guzman, Mutter von König Heinrich II, bis zu unserem katholischen Monarchen Karl II., den Gott bewahre, der König von Spanien und Kaiser von Indien ist.“[81]

An der Beschreibung lässt sich feststellen, dass die politische Botschaft des Guzman-Stammbaums auf der anderen Seite des Atlantiks verstanden wurde. Meléndez erkennt in dem Gemälde und sicher auch in den ordensinternen Schriften, was die spanischen Mitbrüder während des 16. Jahrhunderts zusammengetragen und ausgearbeitet haben: die adlige Abstammung des hl. Dominikus und seine gemeinsame „heilige Blutslinie“ mit dem spanischen Königshaus. Eine Sache fällt allerdings auf: Im Gemälde endet der Stammbaum mit dem nachträglich von Diego Aguilera hinzugefügten Philipp IV., wohingegen Meléndez berichtet, dass er mit dem aktuellen König Spaniens (Karl II.) ende.

---

[79] Kat. Ausst. Lima 1998, S. 67 (Stastny Mosberg).

[80] Möglicherweise wurden auch sie in der Restaurierungskampagne erneuert. Im Vergleich mit der Druckgrafik sind bei Rudolph II. die Lettern falsch, er wird ebenso als „Albertus Dux Bratie“ bezeichnet wie der unter ihm befindliche Albert; Vergleiche Kat. DLG.1 und Abb. 39.

[81] Für die Transkription siehe Kap. II.1.1; Meléndez 1681, S. 60.

Entweder hat Meléndez Karl II. zum Stammbaum hinzugefügt, um den aktuellen König in seiner Chronik zu nennen, oder er ging davon aus, dass auch dieser später hinzugefügt würde, wie es die Predigerbrüder mit seinem Vorgänger handhabten.

Zwei weitere Umgestaltungen des Gemäldes gegenüber der Druckgrafik verweisen auf den neuen Kontext. So verteilt Maria neben dem Rosenkranz auch das Habit an einen Dominikaner. Hierbei handelt es sich um Reginald von Orleans, einen der ersten Predigerbrüder unter Dominikus, der auf dem Kupferstich fehlt. Für die Mönche im Kloster war dieses Detail bedeutsam, denn der Wechsel von den weltlichen in den geistlichen Stand war ein Übergang, der sich äußerlich mit dem Wechsel des Gewandes vollzog. Im speziellen Fall von Reginald trägt die Übergabe des Ordenskleides durch Maria den Charakter einer himmlischen Berufung (Kat DL 9).

Übernommen hat Domingo Carro auch das Wappen der Dominikaner mit dem Sinnbild des Hundes. Im rechten unteren Eck ist zusätzlich ein herrschaftliches Wappen angebracht. Die heraldischen Zeichen stimmen in etwa mit dem Wappen der Herzöge von Medina-Sidonia überein, wie der Vergleich mit Barrante Maldonados Zeichnung zeigt (Abb. 46). Das Band, welches um das zentrale Feld läuft, stellt abwechselnd eine Burg und einen Löwen dar, die für Kastilien und León stehen. In der Mitte ist das Wappen viergeteilt. In den zwei horizontalen schwarzen Feldern ist der rot-gold gemusterte Korb dargestellt.[82] Die zwei vertikalen Felder zeigen das Hermelinfell, das durch den ersten Guzman in das Wappen aufgenommen worden sei (Abb. 47). Die Dominikaner in Sevilla waren jedenfalls bemüht, ihren Ordensbrüdern in Lima die adlige Abstammung des hl. Dominikus vor Augen zu führen und gleichzeitig zu zeigen, dass der Ordensgründer mit ihrem obersten Souverän die gleiche „heilige Blutslinie“ teilte. Das Königtum von Gottes Gnaden, welches die iberische Halbinsel als „Wiege“ der dominikanischen Heiligen und der Herrscherhäuser propagiert, galt es bis nach Abya Yala zu vermitteln. Schließlich war der spanische König auch Souverän der Vizekönigreiche von Neuspanien und Peru. Lima ist kein Einzelfall, andere Prioren, etwa in Oaxaca (Mexi-

[82] Eigentlich schauen aus dem Korb zu jeder Seite sieben Schlangenköpfe raus, was auf dem kleinen Format kaum erkennbar ist. Für eine Darstellung der Guzman Wappen, siehe Barrantes Maldonado 1541, o.S.; Argote de Molina 1588, fol. 168r–170r. Piferrer 1857, S. 18–19 und Lamina II.

ko) und Cusco, haben den Guzman-Stammbaum auch als politische Ikonografie in ihre Kirche gehängt.[83]

In Cusco entschieden sich die Kompilatoren ebenfalls für den Guzman-Stammbaum als erstes Gemälde der Dominikusvita (Kat. DC 1.). Dessen Darstellung basiert eindeutig auf dem Kupferstich, den Michael Ophovius in Antwerpen in Auftrag gegeben hat.[84] Das Hochformat passten die Künstler der Werkstatt Espinoza de los Monteros an ein Querformat an. Maria verteilt neben dem Rosenkranz zusätzlich das Habit, wie es für die Ordensikonografie üblich ist. Genauso wie beim Guzman-Stammbaum von Lima ergänzten die Kompilatoren in Cusco als letzten König des „Guzman-Geschlechts" den Monarchen Philipp IV. Sein Nachfolger, König Carlos II., der den spanischen Thron im Jahr 1665 bestieg, befindet sich nicht auf dem Gemälde. Für die Datierung des Zyklus bedeutet dies, dass er vermutlich noch vor dem Jahr 1665 begonnen wurde.

In der weltlichen Hälfte des Stammbaums befindet sich eine weitere zusätzliche Person, sie ist in der rechten oberen Ecke als Soldat in Rüstung und mit roter Schärpe dargestellt. Der Soldat ist durch einen Ast mit Kaiser Karl V. verbunden. Es handelt sich vermutlich um seinen illegitimen Sohn Don Juan de Austria, der unter Philipp II. zum Befehlshaber der spanischen Flotte wurde. Gegenüber der druckgrafischen Vorlage ist der weltliche Teil des Stammbaums um zwei Personen angewachsen, während auf der geistlichen Seite zwei Heilige weniger dargestellt sind, vielleicht aus Platzgründen. Als Wappen ist nur dasjenige des Dominikanerordens vorhanden. Die Dominikaner entschieden sich offenbar dagegen, im Guzman-Stammbaum eine weltliche Heraldik einzufügen, erst im dritten Gemälde der Taufe findet sich das Wappen (Kap. III.1.3). Oder das Wappen ist von den zwei Texttafeln in den beiden unteren Ecken des Gemäldes verdeckt worden, die erst später hinzugefügt worden sind (Kap. II.1.2).

Der Guzman-Stammbaum als Einstiegsbild der Dominkusvita ist eine politische Ikonografie, da der König Spaniens auch oberster Souverän der Vizekönigreiche Amerikas war. Interessanterweise übernahmen auch die anderen Orden als Einstiegsbild den Stammbaum. Die Mercedarier (Kap. III.3.2) und auch die Augustiner folgten der dominikanischen Bildlösung und zeigen die weltliche und geistliche Genealogie des hl. Pet-

[83] Für Neuspanien (Mexiko) siehe beispielsweise das Stuckwerk in der Kirche Santo Domingo in Oaxaca; Pérez Morera 1996, S. 121–123.

[84] Dies hat Almerindo Ojeda bereits festgestellt. PESSCA 4600A/4600B.

rus Nolascus und des hl. Augustinus am Anfang von deren Bildervita.[85] Die Abstammung dürfte in der Kolonie, in der die Herkunft über den Platz in der Gesellschaft und den Werdegang bestimmte („limpieza de sangre", Kap. I.3 und V.2), einen hohen Stellenwert besessen haben. Schließlich kann der Stammbaum den Fokus mehr auf die Gemeinschaft eines Ordens legen, in dem die geistigen Sprösslinge des Gründers für den erfolgreichen Fortbestand des Ordens stehen. Nur die Franziskaner wählten ein anderes Einstiegsbild, allerdings war die adlige Abstammung weder in den ersten Legenden übermittelt, noch passte es zur Ordensphilosophie der Minderbrüder (Kap. III.2.1).

1.2 Bienen, Hunde und andere Zeichen der Heiligkeit

Nach dem Guzman-Stammbaum beginnt die eigentliche Lebensgeschichte des hl. Dominikus. Die Kompilatoren in Sevilla und Cusco kombinierten unterschiedliche prä- und postnatale Wunderszenen aus dem hagiografischen Schrifttum, um Dominikus als Geburtsheiligen zu charakterisieren. Der erste Teil der Dominikusvita entsteht in Sevilla (1608) fast sechzig Jahre vor der Dominikusvita in Cusco (vor 1665 oder 1679). Während die Kompilatoren in Sevilla nach Bildlösungen suchen mussten, konnten die Künstler in Lima und in Cusco bereits die druckgrafische Serie aus Antwerpen (1611) als Vorlage nutzen. Zunächst wird das zweite Gemälde des Zyklus aus Sevilla (Kat. DL 2) analysiert und gezeigt, welche Wunder oder Zeichen die Predigerbrüder auswählten und welche hagiografischen Informationen ihnen zur Verfügung standen. Im weiteren Verlauf dieses Unterkapitels wird das Gemälde mit anderen Bildlösungen aus Italien, Antwerpen und Cusco (Kat. DC 2) verglichen, um die lokalen Besonderheiten, Neuschöpfungen und Transferleistungen herauszukristallisieren.

Das zweite Gemälde der Dominikusvita (Kat. DL 2) schreibt Stastny Mosberg dem Maler Miguel Güelles zu, es vereint das Stern- und Bienenwunder sowie die frühe Askese des Dominikus. Die optisch sich nach hinten verjüngenden Fliesen suggerieren eine ausgedehnte Raumtiefe, die es ermöglicht, die Szenen auf der Bildfläche zu verteilen. Im Vordergrund liegt der neugeborene Dominikus in seiner Wiege, er ist umringt von vier Frauen, die gebannt auf ihn blicken und mit erhobenen Händen ihr Erstaunen ausdrücken. Die Frauen dienen als Zeuginnen der gerade stattfindenden Wunder und gleichzeitig als Assistenzfiguren, da sie die Aufmerksamkeit der Bildbetrachtenden auf

[85] Für die Augustiner siehe MacCormack 2010.

das Ereignis lenken. Johanna von Aza kniet links neben der Wiege, sie ist als adlige Dame mit prächtigen Gewändern, Perlenketten und einem weißen Schleier gekleidet. Im Hintergrund betritt der Vater, Felix Guzman, gerade das Zimmer, er ist gemäß der spanischen Mode des 17. Jahrhunderts gekleidet (Kap. IV.1.1).[86] Ein Bote läuft Felix entgegen, der ihm vermutlich von den Wundern berichtet, die sich gerade ereignen. Bei der vordersten Frau rechts von der Wiege dürfte es sich um Dominikus' Taufpatin handeln, die eigentlich während der Taufe einen leuchtenden Stern auf seiner Stirn erblickt (Kap. III.1.3).[87] In der europäischen Bildtradition wird die Vision vom Stern oftmals in die Kinderstube des Dominikus versetzt und mit anderen Szenen verknüpft, doch dazu später. Die (frühneuzeitlichen) Hagiografen deuten den Stern als Zeichen Gottes, mit der er die Heiligkeit des Neugeborenen ankündigt. Das Kind werde wie ein Stern in der dunklen Nacht leuchten und den Seelen den Weg zu Gott zeigen.[88]

Johanna und die Taufpatin werden Zeuginnen eines zweiten Wunders. Ein Schwarm Bienen fliegt auf den Kopf des Dominikus zu. Das sogenannte Bienenwunder ist ein hagiografisches Ereignis, über das Bartholomäus von Trient in seinem *Liber epilogorum in gesta sanctorum* (1245–1251) zuerst berichtet hat. Der Legende nach flog ein Bienenschwarm über dem Mund des Kleinkindes, der auf die zukünftige süße Predigergabe des Dominikus hinweist.[89] Tatsächlich handelt es sich um einen Topos aus der Antike. In den Lebensbeschreibungen des Ambrosius von Mailand findet sich ein Bericht, nach dem jener als Kind in der Wiege schlief und ein Schwarm Bienen in seinen Mund hinein- und aus diesem wieder herausflog. Die Eltern betrachteten erstaunt das Wunder und da die Bienen dem Kind nichts zuleide taten, wussten sie, dass aus ihm etwas Großes werden würde: ein berühmter Prediger und Rhetoriker mit honigsüßer Sprache.[90] Bereits für die Lebensgeschichte des Ambrosius hatten sich die frühchristlichen Hagiografen an antiken Geschichten orientiert. Der Dichter Pindar sei als Jüngling eingeschlafen

---

86 Colomer/Descalzo 2014

87 In dem frühesten erhaltenen Manuskript des *Libellus* berichtet Jordan von Sachsen, die Mutter habe auf der Stirn ihres Knaben eine Mondsichel gesehen. Die späteren Handschriften des *Libellus* fügen dann die Vision der Mutter vom fackeltragenden Hund ein. Vermutlich infolge der zweiten, pränatalen Vision wurde die ursprüngliche, postnatale Vision abgewandelt. Fortan war es bei allen Hagiografen die Taufpatin, die bei der Taufe einen Stern statt einem Mond auf der Stirn sah. Für den lateinischen Text siehe Sachsen/Scheeben 1935, S. 30, Fußnote „e" und „c" und S. 9–12 und S. 14–19; Tugwell 2015, S. 74, 71–80; Sachsen/Hoyer 2003, S. 30, Fußnote 6 und Standke 2017, S. 143.

88 Die Hagiografen verknüpfen die Leuchtkraft des Sternes mit der Vision vom fackeltragenden Hund. Del Castillo 1584, S. 9r–9v und Marieta 1596, II, S. 1v. Siehe ebenfalls die vorhergehende Fußnote.

89 Altaner 1922, S.88. Wesjohann 2012, S. 404.

90 Nahmer 1994, S. 145.

und herbeigeflogene Bienen hätten Wachs auf seinen Lippen gebildet; so habe er die Gabe des Gesangs erlangt.[91] Cicero berichtete in seinem Werk *Über die Wahrsagung*, dass Platon als Säugling in der Wiege eingeschlafen sei und Bienen sich auf seine Lippen gesetzt hätten, was ein Zeichen für die zukünftige Süße seiner Rede gewesen sei.[92]

Der Topos von der süßen Rede und der zukünftigen Predigergabe im Sinnbild der Honig produzierenden Bienen am Mund des Heiligen wanderte von den antiken über die frühchristlichen Legenden und erschien für den Gründervater des Predigerordens im 13. Jahrhundert passend. Interessanterweise wurde diese Legende meines Wissens weder vor dem 17. Jahrhundert dargestellt, noch befindet sie sich in den großen, offiziellen Ordensgeschichten dieser Zeit. De la Cruz, Del Castillo und auch Marieta erörtern zwar, dass Gott viele Zeichen der zukünftigen Heiligkeit entsendet habe und sie zählen darunter das Bienenwunder des Ambrosius auf, allerdings erwähnen sie nicht, dass es auch Dominikus zuteil wurde.[93] Möglicherweise entnahmen die Kompilatoren aus Sevilla das Bienenwunder der populären Sammlung von Heiligenleben, die der Jesuit Alfonso de Villegas (*Flos Sanctorum*) im späten 16. Jahrhundert verfasste und die zahlreiche Neuauflagen erfuhr.[94] Darin schreibt De Villegas, dass dem hl. Dominikus das gleiche Wunder wie dem hl. Ambrosius zuteil geworden wäre. Nur kurze Zeit später wählte auch Joannes Nys das Bienenwunder für die druckgrafische Dominikusvita (1611) aus; darauf wird gleich noch eingegangen. Die Mercedarier haben das Sinnbild der Bienen in abgewandelter Form auch für ihren Gründervater übernommen (Kap. III.3.2).

Das dritte Zeichen der Heiligkeit, die frühe Askese des Dominikus, rückten die Kompilatoren ins rechte, hintere Bildfeld (Kat. DL 2). Dort befindet sich ein Raum, der die Szenen trennt und ein Verstreichen der Zeit suggeriert (Kap. IV.1.2). Der Legende zufolge hat sich Dominikus schon früh in Askese geübt und lieber auf dem Boden geschlafen als im weichen Bett.[95] Dominikus' Verzicht auf Bequemlichkeit vom frühen Kindesalter an war schon früh im Kanon seiner Lebensbeschreibungen aufgenommen

91 Nahmer 1994, S. 145 und Günter 1910, S. 51.

92 Dörrie 1990, S. 148–149 und S. 400–404.

93 La Cruz 1567, S. 3v.; Del Castillo 1584, S. 9v.; Marieta 1596, II, S. 1v.

94 De Villegas 1591, S. 261r.

95 Ferrandi fügte zuerst Erzählungen in die Dominikusvita ein. Ferrandi 4, Tugwell 2015, S. 270–271; Voragine/Häuptli 2014 [1263–1267], S. 1401; Del Castillo 1584, S. 10r.; Marieta 1596, II, S. 1v.

worden, allerdings haben die Predigerbrüder diese Szenen selten als Bildthema gewählt.[96]

Ein erstes Resümee ziehend kann festgehalten werden, dass die Dominikaner in Sevilla neue Wunderszenen auswählten. Diese Zeichen göttlichen Ursprungs werden mithilfe der Gesten des Bildpersonals vermittelt und nicht mithilfe übernatürlicher Lichtquellen, was beim Bildbetrachtenden eine realistische Wahrnehmung hinterlässt. Das Ambiente des Gemäldes ist mit weiteren genrehaften Elementen versehen und mit einer Tiersymbolik aufgeladen, die erst auf den zweiten Blick ihre theologische Bedeutung offenbart. Oberhalb des Kamins sitzt eine Schwalbe am Fenster, die mit ihrem weiß-schwarzen Federkleid eine Präfiguration des Dominikanerhabits darstellt.[97] Ein genrehaftes Element ist auch die Begegnung der Tiere vor dem Kamin. Ein Hund setzt mit angespannter Körperhaltung zum Sprung in Richtung einer bunt gefleckten Katze an, die mit einem Buckel auf die bedrohliche Situation reagiert. Der Hund ist nach der Vision vom fackeltragenden Hund das Sinnbild der Predigerbrüder, wenngleich seine reale Erscheinung nichts mehr mit dem mütterlichen Traum oder der Vision gemeinsam hat. Der Angriff auf die Katze, welche für das Böse stehen könnte, wäre dann als Kampf der Predigerbrüder gegen die Häresie zu deuten.[98] Es ist möglich, dass die Traumvision Johannas auf einem der verlorenen Gemälde des Zyklus dargestellt war (Kap. II.1.1). Wenn dies nicht der Fall ist, dann verzichteten die Predigerbrüder bewusst auf die Vision und bevorzugten die handfesten, in Erscheinung tretenden Zeichen. Ein Umstand, der ungewöhnlich ist, wie die folgenden Vergleiche zeigen, da der fackeltragende Hund eigentlich zum Standardrepertoire der Dominikusvita zählt.

Die früheste nachtridentinische Dominikusvita befindet sich in Florenz. Die Predigerbrüder von *Santa Maria Novella* ließen ihren zweiten Kreuzgang (*chiostro grande*) ab den 1580er-Jahren mit 52 Lünettenfresken ausmalen, von denen 26 die Dominikusvita visualisieren. Die anderen Fresken zeigen Szenen aus dem Leben Christi und bedeuten-

[96] Meines Wissens wurde die Askese des jungen Dominikus vor dem 17. Jahrhundert zwei Mal dargestellt. Die Askese ist im „Ungarisch-Angevinischen Legendar“ (1330–1345) visualisiert, das sich an der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine orientiert. Die ungewöhnliche Darstellung erklärt sich vermutlich durch den devotionalen Charakter des Legendars. Für eine Abbildung: Szakács 2016, S 131. In Valencia gibt es ein weiteres Bild aus dem Hochaltarretabel der Dominikanerkirche. Ein Predellenbild (vor 1403) zeigt die Vision Johannas und neben ihrem Bett liegt Dominikus auf dem Boden anstatt in der Wiege. Für eine Abbildung: Iturgáiz Ciriza 2003, S. 365.

[97] Die Schwalbe ist ein Mariensymbol und tritt in der Verkündigung auf. Dittrich/Dittrich 2004, S. 471. Doch scheint in diesem Gemälde die farbliche Assoziation auf das dominikanische Habit hinzudeuten.

[98] Die Katze kann als das teuflisch Böse interpretiert werden. Dittrich/Dittrich 2004, S. 254.

der DominikanerInnen. Als letzte Heilige wird die hl. Rosa von Lima im 18. Jahrhundert hinzugefügt, sie wurde im Jahr 1671 als erste Person der „Neuen Welt“ heiliggesprochen (Kap. V.3.2). Die Ausmalung der Lünetten stifteten Florentiner Bürger. Dank der Klosterchronik des Fra Modesto Biliotti haben wir heute einen guten Einblick in die Entstehung des Zyklus. Bekannt ist, wer die einzelnen Fresken stiftete, welcher Künstler sie malte und welches Thema dargestellt ist.[99]

Als Stifter der „Geburt des hl. Dominikus“ nennt Biliotti in seiner Klosterchronik die „spanische Nation“ (Abb. 48). Vielleicht haben die in Florenz wohnenden Spanier das Wandbild gestiftet, da Dominikus in Spanien geboren worden war (Kap. III.1.1).[100] Bernardino Poccetti ist der ausführende Künstler. Drei Szenen bilden einen Erzählstrang. Die beiden groß angelegten Szenen im Bildvordergrund stellen Ereignisse vor und nach der Geburt dar, die im Hintergrund mit dem Schlafgemach angedeutet wird. Vorn links stehen sich zwei Frauen gegenüber, die das Bildmuster der Heimsuchung Mariens zitieren, den Moment, in dem sich die beiden Schwangeren Maria und Elisabeth begegnen. Die Frau mit dem roten Kleid blickt den Bildbetrachtenden an, reicht der anderen Frau die Hand und zeigt auf ihren gewölbten Bauch. Bei der zweiten Frau handelt es sich um Johanna, die später im Himmelbett liegt. Die Übernahme des Motivs der Heimsuchung ist eine Parallelisierung mit dem Leben Christi. Schließlich beginnt der Freskenzyklus mit der Geburt Christi, gefolgt von der Apostelmission und als drittes Bild wird die Geburt des hl. Dominikus dargestellt. Der Ordensgründer wird auch als Apostelnachfolger stilisiert (Kap. IV.3.3). Die Gegenüberstellung der Geburtsszenen und das Heimsuchungszitat können als implizite Typologie gedeutet werden, dass Dominikus bereits im Mutterbauch als Heiliger erkannt worden sei, entsprechend der biblischen Geschichte.

Im Hintergrund sitzt Johanna im Bett und unterhält sich mit anderen Damen. Nach den frühesten und auch zeitgenössischen hagiografischen Quellen hat die Mutter eigentlich eine Traumvision erfahren. Während der Schwangerschaft habe Johanna geträumt, dass sie einen Hund in ihrem Schoß trage, der, sobald er auf die Welt käme, diese erleuchten und entzünden bzw. erwärmen werde, was die Hagiografen als ein Zeichen von Domi-

[99] Für eine Auflistung der Stifte und, der zeitgenössischen Kommentare siehe Assmann 1997, S. 142–255.

[100] Sechs weitere Fresken stifteten spanische Kaufleute. Die Unterstützung liegt noch weiter zurück: So erhielten sie in den 1560er-Jahren die Patronatsrechte der nach ihnen benannten „spanischen Kapelle“ im Kapitelsaal des Klosters. Assmann 1997, S. 142–156 und Stein-Kecks 2004, S. 256–257.

nikus' Predigergabe deuteten.[101] Wie Scheeben bemerkt, wurde diese Vision in veränderter Form aus der Vita des hl. Bernhard von Clairvaux übernommen. Schon Bernhards Mutter soll von einem bellenden Hund geträumt haben, was ein Mönch als Hinweis auf Bernhards Predigertätigkeit gedeutet habe.[102] Die Übernahme der Traumvision ist durchaus passend gewählt, denn die Predigertätigkeit ist fester Bestandteil von Dominikus' Wirken und Ordensprogramm schlechthin („Ordo fratrum Praedicatorum"). Die brennende Fackel diente im Sinne der Lichtsymbolik zur Verdeutlichung der Häresiebekämpfung – wie das brennende Buch im *Buchwunder* (Kap. IV.2.2). Der fackeltragende Hund wurde zum Symbol und Sinnbild des ganzen Ordens.[103]

Die Traumvision gehört zu den häufigsten Wunderszenen der Dominikusviten. Ein Blick ins benachbarte Pisa und Prato zeigt das übliche Schema der italienischen Malerei des Tre- und Quattrocento (Abb. 49 und 50). Francesco Traini malte in den Jahren 1344–1345 das Altarretabel als privates Auftragswerk für die Dominikanerkirche in Pisa.[104] Die seitlichen Tafelbilder zeigen mehrere Vitenszenen des hl. Dominikus. Das erste Bild verbindet die Traumvision mit dem Sternwunder. Im Hintergrund liegt Johanna schlafend in einem Kastenbett. Das Fell des Hundes nimmt die schwarz-weiße Farbe des Habits der Dominikaner vorweg. Der Hund sitzt übergroß auf dem Bett und seine Fackel reicht bis zur Holzdecke hinauf, ohne diese in Brand zu setzen – ein Hinweis für den Betrachtenden, dass es sich eben nur um ein Traumbild handelt. Im Bildvordergrund sitzen zwei Frauen. Die typische, ikonografische Waschszene eines Neugeborenen ist mit der Taufe zu einer Darstellung verschmolzen. Die Waschschüssel gleicht einem Taufbecken und die Taufpatin blickt gebannt auf die Stirn des Dominikus, wo sie den Stern sieht.[105] An dieser Kombination der beiden Visionen hielten die Künstler in Mittelitalien fest. Im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts malte ein unbekannter Künstler den Kapitelsaal des Dominikanerklosters von Prato mit Lebensszenen des Or-

[101] Die Vision vom Hund mit der Fackel befand sich vermutlich nicht im originalen Text des *Libellus*. Tugwell vermutet, dass Jordan den Traum später hinzufügte. Tugwell 1998, S. 31; Sachsen/Scheeben 1935, S. 12–15. Razzi 1588, S. 3–4; Del Castillo 1584, S. 9r.

[102] Scheeben 1927, S. 4; Eckert 1980. Für die Vita des Bernhard von Clairvaux siehe Dinzelbacher 1998, S. 3 und S. 371. Die Mutter des hl. Eligius von Noyon habe vor der Geburt von einem Adler geträumt. Die Mutter von Vinzenz Ferrer, der nach dem hl. Dominikus heiliggesprochen wurde, hört in ihrer Schwangerschaft einen Hund bellen. Baquero Martín 2012, S. 147–148.

[103] Eckert 1980, S. 36.

[104] Bacci 2000, S. 339 und S. 386; Cannon 2013, S. 262–268.

[105] Cannon 2013, S. 268.

densgründers aus (Abb. 50).[106] Die Vita beginnt mit Dominikus' Geburt. Der Hund mit der brennenden Fackel steht in einer Nische über dem Bett. Dabei wird der visionäre Charakter der Darstellung zugunsten einer realistischen Raumdarstellung zurückgenommen. Nur Johannas geschlossene Augen verweisen auf die Traumvision. Im Bildvordergrund ist noch die Amme bzw. Taufpatin zu erkennen, die auf die Stirn des Neugeborenen blickt. Wie schon Traini überblendete der Künstler die Wasch- und Taufszene und vereinte sie mit dem Traum der Mutter vom fackeltragenden Hund. Nach den Vergleichsbeispielen sollte deutlich geworden sein, dass Bernardino Poccetti oder die Predigerbrüder von *Santa Maria Novella* von der traditionellen Ikonografie und auch den hagiografischen Quellen abwichen. Johanna schläft nicht, was vielleicht damit zu erklären ist, dass sie von ihrem eben erlebten Traum berichtet. Das Traumbild des Hundes mit der brennenden Fackel ist in weite Ferne gerückt. Der Hund hat jeden Kontakt mit dem Boden verloren und schwebt oberhalb des Raumes an der Holzdecke, jedenfalls scheint er von keinem der im Bild Anwesenden wahrgenommen zu werden.

Die dritte Szene im rechten Vordergrund ist für eine Dominikusvita eher ungewöhnlich. Poccetti malt eine sitzende Amme, die dem neugeborenen Dominikus die Brust gibt. Sie blickt das Kind an; ob sie dabei einen Stern oder ein Leuchten auf Dominikus' Stirn erkennt, ist nicht erkennbar. Beinahe gewöhnlich oder auch alltäglich wirkt das Fresko der Geburt, es lässt traditionelle prä- und postnatale Wunder der Dominikusvita weg.[107] Wie schon Peter Assmann feststellt, hatten die Künstler keine direkten Vorlagen für das Leben des Dominikus.[108] Natürlich musste Poccetti die Komposition nicht ex nihilo schaffen, da er sich an den Kompositionen anderer Geburtsszenen orientieren konnte. Dies führte warscheinlich dazu, dass Bildmuster wie die Heimsuchung Mariens oder emotionale Figuren wie die stillende Amme, die zugleich an das Sinnbild der Caritas erinnert, übernommen wurden. Assmann bemerkte für den gesamten Zyklus von *Santa Maria Novella*, dass die Predigerbrüder auf die kleinen Wunderszenen verzichteten und stattdessen Geschichten mit Lokalkolorit, devotionale Episoden und auch gegenreformatorische Themen bevorzugten.[109]

---

[106] Hood 1993, S. 179. Stein-Kecks 2004, S. 305–309.

[107] Spinelli erkennt eher die Vorliebe fürs Alltägliche des Malers Poccetti. Spinelli 2017, S. 150.

[108] Assmann 1997, S. 74–75. Meines Wissens gab es nur den Kupferstich von Bernardino Passeri aus dem Jahr 1581. Das Heiligenblatt zeigt Dominikus in Anbetung des Kreuzes und 12 Seitenszenen. Der Traum der Mutter im unteren Bild ist weit entfernt von einer Geburtsszene. Johanna sitzt auf einem Stuhl und Dominikus ist bereits Mönch, er kniet und steckt mit einer Fackel die Erde in Brand.

[109] Assmann 1997, S. 67–75.

In Antwerpen publizierte Theodor Galle im Jahr 1611 die wichtigste, offizielle hagiografische Vita des hl. Dominikus (*Vita et miracula S. P. Dominici Prædicatorii Ordinis primi institutoris*). Insgesamt 32 nummerierte Kupferstiche erzählen über Dominikus' Leben von der Geburt bis zu seiner Beerdigung bzw. bis zu seinem letzten Ruheort. Es ist die bis dahin umfangreichste Bildervita des Ordensgründers. Auf dem letzten Kupferstich verewigt sich der Predigerbruder Joannes Nys als Entwerfer der Serie („invenit"). Außerdem werden folgende Künstler genannt: Peter de Jode schuf die Zeichnungen („figuravit") und Theodor Galle führte sie als Kupferstich aus („sculp. et execud.").[110] Das Titelkupfer besitzt eine Widmung an den Generalmeister des Ordens, Augustino Galamini. Im Vorwort steht, dass Laurentius Beyerlinck, ein gelehrter Theologe und Zensor der Kirche, in Antwerpen die Druckerlaubnis erteilt hat.[111] Die druckgrafische Dominikusvita ist damit von offizieller Seite geprüft und bestätigt worden. Bisher gibt es keine Einzelstudie zur Druckserie. Die Kupferstiche bestehen aus einer Überschrift, einem Bild und einem vierzeiligen Vers, allerdings nimmt der Bildteil den meisten Raum ein. Im bestmöglichen Fall können die Betrachtenden den lateinischen Text mit dem Bild kombinieren, um die Gesamtdeutung zu erfahren.

Der Titel des ersten Kupferstiches fasst das Bildgeschehen zusammen: „Über die Vision der Mutter des hl. Dominikus, über seine Geburt und über seine harte Liegestätte".[112] In einem herrschaftlichen Zimmer werden gleich vier prä- und postnatale Zeichen und Wunder platziert (Abb. 51). Im Hintergrund liegt Johanna in einem Himmelbett. Über ihr schwebt ein runder Lichtkegel, in deren Mitte der Hund mit der brennenden Fackel zu sehen ist. Johannas Augen sind geöffnet, sie sieht den Hund als Vision, was vermutlich einfacher darzustellen war als ein Traumbild.[113] Ganz vorn am rechten Bildrand befindet sich eine intime, auf Nahsicht konzipierte Wasch-Wunder-Szenerie. Die Amme und die Taufpatin blicken gebannt auf den Jungen und schauen sich zugleich gegenseitig an: als Versicherung, dass sie sowie die Bildbetrachtenden das helle Strahlen bemerken, welches vom Kopf des Neugeborenen ausgeht. Die Szene verweist auf das Wunder des Sterns auf Dominikus' Stirn, auch wenn dieses Ereignis einen eigenen Platz im zweiten Kupferstich der Taufe erhält (Kap. III.1.3). In der Mitte des Bildes liegt Dominikus neben der leeren Wiege auf dem Boden und übt sich früh in der Askese. Wäh-

[110] Auf dem 32. Blatt steht: „F. Joés Nys invenit. Pet. de Jode figuravit. Theodor. Galle sculp. et execud."

[111] Nys/Galle 1611, o.S.: „Approbatio. Vitam & Miracula haec B.P. Dominici vidi, & praelo digna censui, L. Beyrlinck S.T.L. Can. & Genf. Antuerp."

[112] Nys/Galle 1611, 1. Kupferstich, Titel: „Visio Matris S. Dominici, eiusque nativitas, et dura cubatio".

[113] Villeicht sind die Augen auch nach oben gerollt wie beim visionären Sehen. Stoichiţă 1997, S. 172.

renddessen fliegen Bienen auf seinen Mund zu. Nys oder Jode bzw. Galle legten die Askese und das Bienenwunder übereinander. Damit entschlossen sich fast zeitgleich die Predigerbrüder in Sevilla und in Antwerpen dazu, das Sinnbild der honigproduzierenden Bienen als Zeichen der Predigergabe in die gründerväterliche Bildervita einzufügen.

Nys gibt dem Sinnbild eine weitere Bedeutungstiefe. Die Bildlegende schildert die dargestellten Szenen und bettet die Geburt des Dominikus in eine heilsgeschichtliche Erzählung:

> „Die frommen Träume verkünden die Geburt des lichtbringenden Jungen.
> Das Kleinkind liegt mit dem Körper auf dem harten Boden.
> Siehe da, die Bienen haben einen neuen Platon gepriesen,
> zu dessen Mund sie herbeifliegen, und sogar ein neues Zeitalter.“[114]

Der Text beweist, dass Nys und den Predigerbrüdern durchaus bewusst war, dass das Bienenwunder bereits Platon zuteilwurde. Letzlich nutzten sie die Parallelisierung mit dem antiken Philosophen, um ihren Ordensgründer zu glorifizieren. Dominikus wird als „neuer Platon“ gepriesen, mit dem ein neues christliches, humanistisches Zeitalter beginnt, in dem das Christentum die Antike überwindet oder an sie anknüpft – diesbezüglich ist die Wertung offen.

Mit der Druckgrafikserie ist eine aktualisierte und erweiterte Vita des hl. Dominikus auf dem Markt erschienen, die auf eloquente und bildnerisch anspruchsvolle Weise das Leben des hl. Dominikus präsentiert. Der erste Kupferstich vereint mehr Wunder und Zeichen als alle Bildlösungen zuvor. Das Leben des Ordensgründers wird mithilfe einer klaren Komposition, der erzählerischen Gesten des Bildpersonals und einer starken Hell-Dunkel-Lichtführung veranschaulicht. Dabei verzichten Nys und Galle auf ein didaktisches Leitsystem, das mittels Buchstaben oder Zahlen die Textpassagen mit den einzelnen Szenen im Bild verband. Ein solches Buchstabenleitsystem hatten die Franziskaner zusammen mit Philippe Galle für die druckgrafische Serie ihres Ordensgründers 1587 verwendet (Kap. III.2.2). Dieses Leitsystem scheint im 17. Jahrhundert wieder aus der Mode gekommen zu sein und die Predigerbrüder haben prinzipiell eine andere didaktische Intention verfolgt (Kap. IV.1.3). Bildbetrachtende mit entsprechenden Lateinkenntnissen konnten die Verse für ein umfassenderes Verständnis ergänzend her-

[114] Nys/Galle 1611, 1. Stich, Legende: „Luciferi partum catuli pia somnia dictant./ Parvulus in duram membra reclinat humum./ Ecce novum tulerunt etiam nova saecla Platonem,/ Cuius ad os pueri convolitastis, apes.“

anziehen. Nys versucht die gesamte katholische Öffentlichkeit zu erreichen. Die Druckgrafikserie stellt den neuen Kanon der Dominikusvita dar, an dem sich spätere Vitenzyklen orientieren, wie wir noch sehen werden. Wenn je eine Vereinheitlichung der Bilder im Sinne einer Normierung stattgefunden hat, dann mit dieser druckgrafischen Serie, die in alle katholischen Länder verschickt werden konnte.

In Cusco lag den Planern des Zyklus und den Künstlern, José und Juan Espinoza de los Monteros, bereits die druckgrafische Serie für die Anfertigung der Dominikusvita vor. Intressant ist der Umgang der Kompilatoren mit der Vorlage, die eben nicht eins zu eins kopiert wird. Das zweite Gemälde des Zyklus zeigt den Traum Johannas vom fackeltragenden Hund und weit entfernt im Hintergrund die Askese des jungen Dominikus, vereint mit dem Bienenwunder (Kat. DC 2). Im Gegensatz zur Druckgrafik bevorzugten die Kompilatoren eindeutig die göttliche, übernatürliche Prophezeiung als zentrales Thema, die fast den gesamten Bildraum einnimmt. Die Mutter des hl. Dominikus liegt in einem majestätischen Himmelbett und hat die Augen zum Schlaf geschlossen, wie es die hagiografischen Quellen erzählen. Zwei neue Personen betreten die Bildfläche. Vor dem Bett steht eine Frau mit Schild, die als Assistenzfigur auf die schlafende Johanna weist und neben das Bett ist ein Engel getreten, der in den Himmel zeigt. Das Sinnbild des Hundes schwebt nicht im luftleeren Raum wie bei den frühneuzeitlichen Bildern, sondern liegt direkt auf der Bettdecke in Höhe von Johannas Bauch, wie es frühere Bildlösungen wählen (Abb. 49). Der schwarz-weiße Hund ist zu einer Größe geschrumpft, die dem Bauchumfang Johannas entspricht. Im weit entfernten Hintergrund ist gerade noch die Askese des jungen Dominikus zu erkennen, auf den Bienen zufliegen. Die Askese des Dominikus ist das einzige Motiv, das spiegelverkehrt von Galle übernommen wurde.

Der Kunsthistoriker Cossío del Pomar kritisierte dieses Gemälde, dessen Thematik kindisch sei und eine absurde Komposition mit fehlerhaften Proportionen sowie eine falsche Lichtführung besitze (Kap. II.1.2).[115] Die Kritik zur technischen Ausführung lässt sich nicht von der Hand weisen, wenn als Maßstab die europäischen Kriterien der Zentralperspektive und die sich daraus ergebenden Proportions- und Lichtverhältnisse angelegt werden (Kap. IV.1.2). Der Künstler hat den Fluchtpunkt nicht einheitlich fixiert, was sich vor allem an den Verkürzungen und Fluchtlinien des Bettes festmachen lässt, die nicht mit denjenigen des hinteren Raumes übereinstimmen. Inzwischen werden an-

[115] Cossío del Pomar 1928, S. 134.

dere Kriterien und Leistungen außereuropäischer Künstler anerkannt. Spätere Generationen von KunsthistorikerInnen fragen nach den konkreten ästhetischen Vorlieben, anstatt durch einen Vergleich die Defizite herauszuarbeiten. Ein wesentliches malerisches Kriterium in Cusco sind die Wertschätzung für Ornamente und die Ausstattung der Räume durch Muster, wie es die kunstvoll verzierten Stoffe des Bettes und der Teppich zeigen.[116] Die ablehnende Bemerkung von Cossío del Pomar über die Absurdität des Themas ist ahistorisch und entspringt einer aufklärerischen Geisteshaltung. Die göttlichen Prophezeiungen und Wunder zur Geburt sind typische hagiografische Stilmittel zur Charakterisierung des Heiligen. Die Wunder können nur im zeitgenössischen Kontext bewertet werden. Seit Jordan von Sachsen und verstärkt in der Zeit der Gegenreformation hat die Zahl der Wundermotive in der Hagiografie zugenommen und ist entsprechend in den Bildern mit immer neuen Varianten vertreten.

Im Gemälde von Cusco betonten die Kompilatoren die göttliche Vorhersage und fanden Wege, wie sie dem Betrachtenden didaktisch vermittelt werden kann. Gleich drei Assistenzfiguren erklären das Geschehen. Prominent im Bildmittelgrund steht ein Engel, der nach oben zeigt und damit vermittelt, dass alles nach Gottes Plan läuft und sich eben dieser Plan durch den Traum Johannas offenbart. Der Engel erinnert an die Verkündigungsszene, in welcher der Engel Gabriel Maria die Geburt Christi offenbart. Dadurch ist eine Christuskonformität angedeutet, wie sie auch die Franziskaner in ihrem Gemälde in Cusco visualisieren (Kat. FC 2). Hinzu kommt, dass Engel als himmlische Entitäten in den andinen Gebieten des Vizekönigreichs besonders beliebt waren, da sie an prähispanische Kulte anknüpfen konnten, wie es neue Studien nachweisen.[117] Der kleine Putto, welcher die Tafel hält, erklärt den Betrachtenden mit seiner Bildlegende zusätzlich das Geschehen:

> „Der Geburt unseres Vaters, des hl. Dominikus, gingen viele Zeichen am Himmel voran, sagt Palmerio; man sah drei Sonnen und drei Monde als Verkünder des Lichtes, welches geboren werden sollte, um die Schatten der Häresie und der Sünden aus der Welt zu entfernen = Seine heilige Mutter, Johanna Aza, verfiel in den Schlaf. Sie sah, dass sie in ihrem Bauch einen schwarz-weißen Hund trug, der eine flammende Fackel in seinem Maul hielt; dies prophezeite ihr, dass Dominikus der Hund der Kirche sein würde, der zu Höherem berufen die Dämonen vertreiben und die Häretiker vernichten würde = und nach der Sibylle Eritrea ist

[116] McHugh 2017. Diese ästhetische Vorliebe für Ornamentik ist auch in anderen Weltregionen zu beobachten.

[117] Lara 2016, S. 134–137.

> er ein Stern, der schönes Licht und herrlichen Glanz über die ganze Welt verbreiten würde.“ (Kat. DC 2)

Der Text der Tafel erwähnt zwar die Askese im Hintergrund nicht, dafür geht er über das reine Bildgeschehen weit hinaus bzw. ergänzt die Ikonografie. Der anonyme Schreiber, der vermutlich den Text zu einer späteren Zeit umschrieb, kompiliert zwei Kapitel der Dominikusvita von Serafín Tómas Miguel (1705) und übernimmt dessen prophetische Überhöhung.[118] Miguel zitiert seinerseits das *Chronicon*, das eine Sammlung jahrhundertealter, historischer Ereignisse ist und auch astrologische Himmelsvorgänge überliefert. Der von Miguel und in der Texttafel erwähnte „Palmerio“ (Matteo Palmieri oder Mattheo Palmerio) ist der letzte in der Autorenreihe des *Chronicon*, das in den Jahren 1483 und 1512 veröffentlicht wurde.[119] In beiden Ausgaben steht tatsächlich vermerkt, dass es im Jahr 1169 gleichzeitig drei Sonnen und im Jahr 1170 drei Monde am Himmel gegeben habe.[120] Das „wissenschaftliche“ Interesse des Miguel und seine Suche nach besonderen Himmelszeichen im Geburtsjahr des hl. Dominikus sind durchaus ernst zu nehmen, da er ältere und aus seiner Sicht authentische Quellen heranzieht.

Im Gemälde sind in dem kleinen Fensterausschnitt drei Sonnen zu sehen (Kat. DC 2). Welches Interesse könnten die Kompilatoren gehabt haben, das Himmelsphänomen der drei Sonnen und Monde am Geburtstag des Dominikus in das Bildergeschehen einzufügen? Vielleicht ist es der Versuch der Kompilatoren, an die Glaubenswelt präkolumbischer, kosmischer Ordnungen anzuschließen.[121] Schließlich befindet sich ihr eigenes Kloster samt der Dominikusvita auf dem ehemaligen Tempelhof *Coricancha*, wo einst der Tempel der Sonne, des Mondes und der Sterne errichtet worden war (Kap. II.1.2). Gleichzeitig haben christliche Theologen wie Pablo José de Arriaga in ihren Abhandlungen (*Über die Ausrottung des Götzendienstes in Peru*, 1621) beschrieben, wie die Indigenen die Sonne, die Sterne und auch den Mond angebetet hätten (Kap. IV.4.2).[122] Dazu passt dann auch der in der Inschrift erwähnte Kampf gegen die Häresie, der sich so nicht in den Textpassagen der Dominikusvita von Miguel findet. Vor dem Hintergrund der Missionierung und der Auslöschung der Idolatrie durch die religiösen Orden

[118] Dabei handelt es sich um Textpassagen des 4. und 5. Kapitels, siehe Miguel 1705, S. 8 und S. 13.

[119] Mattia Palmiero Pisano (1423–1483) setzt sich an die Reihe eines Autorenkollektivs (Eusebius, Hieronymus, Proper), welche historische Ereignisse, aber eben auch Naturphänomene aufnehmen. Steiner 2008, S. 84–86.

[120] Santritter 1483, fol. 136v. und 137r.; Stephanus 1512, fol. 136v. und 137r.

[121] Lara beweist dies für die Franziskaner, siehe Lara 2016 und Kap. III.2.

[122] Arriaga 1992 [1621], S. 10–11.

in Peru besitzt der erwähnte Kampf gegen die Häresie für die Nachfolger des Dominikus einen zeitgenössischen Bezug. An dieser Stelle zeigt sich, dass obwohl die Dominikusvita in der Vergangenheit angesiedelt ist, eine Spiegelung in die Gegenwart hinein impliziert werden kann. Besser gesagt definieren die Kompilatoren des Zyklus die Aufgaben der realen, im Kloster wandelnden Mönche Cuscos, indem sie in einem gewissen exegetischen Rahmen Episoden und Ereignisse aus dem Leben des Gründervaters betonen oder hinzufügen. Die Predigerbrüder kamen aus Spanien oder traten als Novizen in Cusco in den Orden ein, wo sie eine Grundausbildung erhielten, bevor viele von ihnen in die Missionsgebiete gingen (Kap. V.2.2).

Das letzte Motiv im Gemälde der Geburt, das noch nicht besprochen wurde, ist die in der Inschrift erwähnte erythräische Sibylle. Als antike Figuren der Weissagung wurden Sibyllen von christlichen Exegeten als weibliche Propheten der Heilsgeschichte wiederbelebt und in unzähligen Fällen der vormodernen Kunst dargestellt.[123] Im Gemälde steht die Sibylle am rechten Bildrand und hält ein Schild in der Hand mit dem lateinischen Spruch: „Es wird ein Stern in Hispanien geboren werden, dessen Licht die Welt erleuchten wird“ (Kat. DC 2). Die Sibylle fungiert hier als Prophetin, welche die Geburt des Dominikus vorhergesehen hat – eine Rolle, die ihr bereits für die Geburt Christi zugewiesen worden war.[124] Die Sibylle von Erythrai wird aber auch mit der Apokalypse in Verbindung gebracht und soll nach dem Schrifttum der Bettelorden das Kommen von Dominikus und Franziskus vorhergesagt haben.[125] Als Vorlage kommen zahlreiche druckgrafische Serien aus den Niederlanden oder Deutschland infrage, in denen manche Sibyllen einen Turban mit opulenten Federn tragen.[126] Während die Franziskaner in Cusco eine eigene Ikonografie der Prophetie entwickelt haben, in der die Sibylle als vierte Person das Kommen des hl. Franziskus ankündigt (Kap. III.2.1; Kat. FC 1), fügen die Dominikaner die antike Seherin in die Geburtsikonografie ein. Jedenfalls erweitert sich dadurch die Bildaussage zu einer mehrfach verbürgten, wenn auch achronistischen Prophezeiung. Dreimal wird das Kommen des Dominikus verkündet: durch den Engel als Botschafter Gottes, die Sibylle als antike Weissagerin und die kosmischen Gestirne.

[123] Sebastián López 2007, S. 255–256; für die erythräische Sibylle siehe Augustyn 2019, S. 136–178.

[124] Augustyn 2019, S. 146–150.

[125] Saranyana/Zaballa 1992, S. 445–450. Lara 2016, S. 121–123.

[126] Augustyn 2019, S. 561–593. Zum Beispiel weisen die Sibyllen von Joachim Wichmann im dritten Band der Relationes curiosae des Eberhard Werner Happel besondere Ähnlichkeiten mit der erythräischen Sibylle auf. Augustyn 2019, S. 581, Abb. 420 und 421.

Das Unterkapitel zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die hier vorgestellten Bildlösungen zur Geburt des hl. Dominikus zwar alle das gleiche Ziel besitzen, den Ordensgründer als Geburtsheiligen zu stilisieren, aber dennoch sehr unterschiedlich in ihrer Charakterisierung und Motivwahl sind. In der frühesten Dominikusvita nach dem Konzil von Trient, in *Santa Maria Novella*, scheinen die Kompilatoren noch darauf bedacht gewesen zu sein, nicht allzu viele übernatürliche Zeichen einzufügen. Nur die Traumvision ist visualisiert worden, allerdings ist sie in den Hintergrund des Geschehens gerückt. Stattdessen bevorzugten die Kompilatoren eine Christuskonformität, die durch die Heimsuchungsgruppe angedeutet ist, aber so nicht in den hagiografischen Quellen steht. Außerdem fügten sie eine stillende Amme ein, die eigentlich keinen Mehrwert für das Zeugnis der Heiligkeit liefert, sondern vielmehr die menschliche Seite des Dominikus betont. Spätestens Anfang des 17. Jahrhunderts entschlossen sich die Predigerbrüder im gegenreformatorischen Impetus, die Heiligkeit des Dominikus zu propagieren und möglichst ausführlich über die Zeichen der Heiligkeit des noch unbescholtenen, neugeborenen Dominikus zu berichten. Die Kompilatoren in Sevilla und Antwerpen nahmen fast zeitgleich neue Wunderepisoden bzw. Zeichen in Dominikus' Lebensbeginn auf. Sie entdeckten das Bienenwunder wieder, das es zunächst nicht in den offiziellen Kanon geschafft hatte, und auch die Askese wird ein fester Bestandteil der Dominikusvita. Die Vision vom fackeltragenden Hund befindet sich nicht im Gemäldezyklus von Lima, doch es ist eher unwarscheinlich, dass die Kompilatoren in Sevilla auf diese Szene verzichtet haben, da sie fast in jeder Bildervita vorhanden ist. Vermutlich ist das Gemälde später verloren gegangen. In Antwerpen schafft Johannes Nys schließlich die bis dahin umfangreichste Zusammenstellung an prä- und postnatalen Wundern in einem einzigen Bild. Seine lateinischen Überschriften und Inschriften ergänzen das Dargestellte, um die Wissenstradierung sicherzustellen und verleihen der Dominikusvita eine zusätzliche Deutungsebene. So glorifizierte Nys den Ordensgründer sogar als neuen Platon, mit dem ein neues Zeitalter begonnen habe. Die Figur des Platons wurde nicht übernommen. Dafür fügten die Kompilatoren in Cusco Bildinschriften in die Gemälde ein, die neu auftretende Figuren wie die erythräische Sibylle identifizieren. Die antike Seherin betritt zusammen mit einem Engel das Bildgeschehen, um den Traum vom fackeltragenden Hund und damit die Ankunft des Dominikus in einen allumfassenden Plan Gottes zu stellen. Sogar die Himmelskörper sollen sich zur Zeit von Dominikus' Geburt in ungewöhnlicher Konstellation gezeigt haben. Vielleicht nahmen die Kompilatoren dieses Himmelsphänomen auf, um an ältere, andine Glaubensvorstel-

lungen anzuknüpfen. Der Gemäldezyklus in Cusco wird die vorhergehenden Dominikusviten in der Anzahl der postnatalen Wunder übertreffen, wie das nächste Unterkapitel verdeutlicht.

1.3 Taufe, Offenbarung und die Heiligentopografie

In Cusco weiteten die Kompilatoren die Erzählung über Dominikus als Geburtsheiligen aus. Nach dem *Guzman-Stammbaum* (Kat. DC 1) und den Prophezeihungen zur Geburt des Dominikus (Kat. DC 2) nahmen sie noch zwei weitere Gemälde auf: Dominikus' Taufe (Kat. DC 3) und ein neues Offenbarungswunder (Kat. DC 4). In der europäischen Bildtradition vor dem 17. Jahrhundert war die Taufe des Dominikus, wo sich laut den Hagiografen eigentlich das Sternwunder ereignet hatte, selten als eigenes Bildthema dargestellt worden, sondern oftmals mit der Traumvision in ein Bild zusammengefügt worden (Kap. III.1.2). Dass die Sakramentsspende wieder in den bildlichen Kanon der Dominikusvita rückt, mag nach dem Konzil von Trient nicht verwundern, hängt jedoch maßgeblich mit der postulierten Verwandtschaft mit dem spanischen Königshaus (Kap. III.1.1) zusammen und den daraus resultierenden realpolitischen Auswirkungen.

In Cusco entschieden sich die Kompilatoren dafür, die Taufe ohne Nebenszenen darzustellen (Kat. DC 3). Mehrere Personen, deren Größe fast die gesamte Höhe des Bildes ausfüllt, stehen im Hintergrund und sind Zeugen des Sternwunders. Der neugeborene Dominikus bildet das Zentrum der Komposition. Der Bischof von Osma hält ihn in den Händen, die Füße befinden sich leicht im Weihwasser des Taufbeckens. Ob die Taufe bereits vollzogen wurde, ist unklar, da ein Messdiener entweder gerade die Taufkanne holt oder sie wieder verräumt. Der Stern auf Dominikus' Stirn und das Strahlen um sein Haupt sind deutlich erkennbar. Die mit aufwendig gemustertem Gewand gekleidete Taufpatin erblickt den Stern und wirft als Zeichen ihres Erstaunens die Hände in die Höhe. Der Vater, Felix Guzman, sieht als Einziger aus dem Bild. Neben ihm steht die erythräische Sibylle am linken Bildrand, da sie die gleichen Gewänder wie in dem zweiten Gemälde der Prophezeiung trägt (Kat. DC 2). Dass hier ein anderer Künstler aus der Werkstatt von Espinoza de los Monteros das Gemälde ausführte, ist deutlich erkennbar am voluminöseren Körper der Prophetin. Die Sibylle hatte in der Originalversion auch ein Schild in der Hand gehalten, das mit dem Putto, der die Kartusche hält, übermalt wurde – erneut ein Hinweis darauf, dass die Texttafeln später hinzugefügt worden sind. Es ist allerdings auch möglich, dass das Gemälde erst im Laufe des 18. Jahrhunderts in

den Zyklus eingefügt wurde. Die Indizien, die dafürsprechen, sind sowohl der unterschiedliche Stil des Künstlers als auch die weiße Lockenperücke des Vaters. Diese Mode verbreitete sich im 18. Jahrhundert auch außerhalb des französischen Hofes. Die Inschrift der Kartusche stammt aus einer Passage der Dominikusvita des Miguel (1705):

> „Ein paar Tage nach der Geburt unseres hl. Vaters Dominikus brachten sie ihn in die Kirche von S. Sebastian in Caleruega, damit er in den kristallenen Quellen des Taufbeckens getauft würde (das heute den Königen von Spanien dient); das Sakrament spendete der Bischof von Osma und seine Taufpatin war eine tugendhafte und noble Frau mit den Namen Veneráda; sie gaben ihm den Namen Dominikus, was Wächter des Herrn bedeutet; dessen Herde er als edler Hund vor den höllischen Wölfen bewachen würde und vor der ansteckenden Häresie; die Albigenser versetzte er mit lautem Gebell in Angst und Schrecken und zwar von Beginn seiner Kindheit an bis zum Ende seines Lebens. Während all der Zeit verlor er nie die Gnade, mit der er im Bauch seiner Mutter gesegnet wurde.“ (Kat. DC 3)

In der Inschrift werden mehrere Aspekte benannt. Erstens wird die etymologische Erklärung von Dominikus' Taufname erläutert. Eine Herleitung des Namens hatten bereits die Legendarien ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts unternommen. Besonders ausführlich nahm der Dominikaner Jacobus de Voragine in seiner weit verbreiteten *Legenda aurea*, wo der Name des Dominikus als „Wächter des Herrn“ („domini custos“) oder „des vom Herrn Behüteten“ erklärt wird.[127] Ein zweiter interessanter Punkt ist, dass Dominikus sinnbildlich als Wächter des Glaubens charakterisiert wird: Dominikus als Hund schütze die Gläubigen bzw. die Schafsherde vor der Häresie bzw. vor den Wölfen. Über diese sinnbildhafte Erzählung schreiben Del Castillo und Miguel in ihren Ordensgeschichten und vereinzelt ist dies auch visualisiert worden.[128] Beispielsweise fügte Miguel Güelles eine symbolische, genrehafte Szene in das zweite Gemälde der Dominikusvita ein, in der ein Hund zum Sprung auf eine Katze ansetzt (Kat. DL 2; Kap. III.1.2). Außerdem konkretisiert die Bildinschrift, wer mit den Wölfen gemeint ist, nämlich die Albigenser, die Dominikus in Südfrankreich bekehrte. Die Pre-

[127] Voragine/Häuptli 2014 [1263–1267], S. 1398–1399.

[128] Del Castillo 1584, S. 9v. Das berühmteste Beispiel ist das Wandbild im Kapitelsaal von Santa Maria Novella, das Andrea Bonaiuti und seine Werkstatt bis zum Jahr 1368 ausführten. In der Ostwand ist im untersten Register visualisiert, wie ein Teil der schwarz-weißen Hunde die Schafe hütet, den anderen Teil hetzt Dominikus auf die Wölfe. Parallel dazu predigen zwei Predigerbrüder den Häretikern. Für das komplexe Bildprogramm des Kapitelsaals siehe Stein-Kecks 2004, S. 255–267, Cannon 2013, S. 168–198; Ravalli 2015, S. 208–229; Gardner 1979; Offner/Steinweg 1979; Dieck 1997. Bereits Giorgio Vasari hat in der Vita von Simone Martini die Dominikaner als Hunde und die Häretiker als Wölfe interpretiert. Loseries/Vasari 2013 [1568], S. 62.

digerbrüder in Cusco, welche die Inschriften im Kreuzgang lasen, mögen den Auftrag verstanden haben. Schließlich führten sie als Nachfolger des Dominikus den Kampf gegen den Irrglauben im Vizekönigreich Peru weiter. Die Kompilatoren könnten diese Textpassage als Exemplum für die Missionierung verstanden haben.

Ein dritter spannender Aspekt ist, dass die Dominikaner in Cusco darüber informiert waren, dass das Taufbecken, in dem ihr Ordensgründer getauft worden war, nun für die Sakramentsspende der spanischen Könige verwendet wird. Im 17. Jahrhundert waren die spanischen Könige von der „heiligen Blutslinie" überzeugt und ergriffen zwei realpolitische Maßnahmen. Ende des 16. Jahrhunderts unterstützten sie den Bau einer neuen und größeren Kirche am Geburtsort des Dominikus in Caleruega. Außerdem ließ Philipp III. das Taufbecken für die Taufe von Philipp IV. nach Madrid bringen, dies berichten die Ordenschroniken.[129] Die gemeinsame „heilige Blutslinie" zwischen Dominikus und den Königen Spaniens dürfte das Taufbecken zur wichtigen königlichen Reliquie erhoben haben. Der Thronfolger wird in der Dominikanerkirche *San Pablo* in Valladolid auf den Namen Philipp Dominikus Victor getauft. Nicolaus Janssenius deutet es in seiner Dominikusvita (1622) als ein „glückliches Zeichen", dass der Kronprinz den Namen Dominikus erhält.[130] Francisco Pinelo weiß in seiner Dominikusvita (1634) noch zu berichten, dass das Taufbecken nach der Taufe des Kronprinzen mit dem Hof nach Madrid umzog, wo es im Kloster *Santo Domingo el Real* ausschließlich für die Taufe der Könige aufbewahrt wird.[131] Bis heute dient es zur Taufe der Infantinnen und Infanten Spaniens. Doch zurück zum Gemälde in Cusco. Die Kompilatoren ließen ein Wappen am Fuß des gemalten Taufbeckens anbringen, das auf die genealogische Verbindung hinweist. Die Burgen und der Löwe stehen für die spanischen Könige („Castilla y León"). Der andere Teil des Wappens ist eine Kombination aus dem dominikanischen Lilienkreuz, das vier Felder unterteilt, und dem Wappen der Guzmans, das in den Feldern ein Hermelinfell und die goldenen Körbe besitzt (Kap. III.1.1). Das konstruierte Wappen zeigt, dass die Kompilatoren verstanden haben, warum das Taufbecken für die Könige von Bedeutung ist. Schließlich ist es durch die Taufe des hl. Dominikus zur heiligen Kontaktreliquie geworden, welche allein den spanischen Königen als Blutsverwandte vorbehalten war.

[129] Janssenius 1622, S. 5; Pinelo 1634, S. 584.
[130] Janssenius 1622, S. 5.
[131] Pinelo 1634, S. 584.

Die druckgrafische Dominikusvita aus Antwerpen (1611) hatte bereits der Taufe einen eigenen Kupferstich in der Serie eingeräumt (Abb. 52). Ein Vergleich zeigt deutlich, dass der Druck nicht als Vorlage für das Gemälde in Cusco diente. Die Szene der Sakramentspende nimmt nur die Hälfte des Bildraumes ein, darüber ist ein großer Kirchenraum angedeutet. Anstelle der frontalen Komposition gruppieren sich die Personen seitlich um das Taufbecken. Dominikus wird von seinem Vater gehalten, während ein Priester mit einer Taufschale Weihwasser aus dem Becken holt. Die Taufpatin steht teilnahmslos daneben und blickt zusammen mit den Zeugen auf das strahlende Antlitz des Dominikus. Die Bildlegende erläutert:

> „Schließlich wird er zur Taufe mit dem heiligen Wasser begossen.
> Er wird genannt Dominikus, ein passender Name.
> Früher die Fackel; doch nun schmückt der Stern den Neugeborenen.
> Zuletzt wird die Sonne die dunkle Erde erhellen.“[132]

Johannes Nys stellt den Bezug zwischen dem Wunder vor und nach der Geburt her, indem die Lichtmetaphorik der Fackel und des Sterns auf die Person des Heiligen übergeht, der die Erde erhellen wird. Ansonsten ist der Vers relativ neutral gehalten, in dem Sinn, dass Ortsnamen fehlen, die Namen der Eltern oder auf die Herleitung von Dominikus' Taufname verzichtet wird. Stattdessen schreibt Nys in dem Vierzeiler unterhalb der Taufszene, dass der Name passend sei. Die Neutralität oder der Verzicht auf Ortsangaben mag in der Absicht begründet liegen, dass die Druckserie für alle dominikanischen Provinzen bzw. für jedes katholische Land bestimmt war und Dominikus von einer Heiligentopografie losgelöst wird.[133] Dies bietet sich für einen mobilen, druckgrafischen Kanon eher an als für fest installierte Zyklen, wie die beiden weiteren Vergleichsbeispiele zeigen werden.

Im Kloster *San Pablo* in Valladolid hing einst ein Gemäldezyklus, den Bartolomé de Cárdenas ab dem Jahr 1610 malte – dies belegen der Vertrag und Schriftstücke des Klosters.[134] Der Zyklus bestand ursprünglich aus 23 Gemälden, die das Leben des hl. Dominikus visualisierten. Nur zwei Gemälde der Dominikusvita haben sich erhalten, das Buchwunder und die Taufe des hl. Dominikus, die heute im *Museo Nacional de Escultura* in Valladolid hängen. Im Gemälde der Taufe wird ein neues pränatales Wun-

[132] Nys/Galle 1611: „Abluitur tandem sacri baptismate fontis,/ Dicitur atque apto nomine, Dominicus./ Fax priùs; at natum decorat nunc stella puellum:/ Sol tandem obscuri lucidus orbis erit.“

[133] Nys kannte die Ordensgeschichte von Del Castillo oder Marietta, da er sie in der Einleitung der Druckserie als Quelle angibt. Nys/Galle 1611, Prolog der Kupferstichserie o. S.

[134] Für die Verträge siehe Paz y Espeso 1897; Urrea 1991, S. 31 und Urrea Fernández 2001, S. 129.

der aufgenommen (Abb. 53). Ein Pfeiler unterteilt das Bildgeschehen in zwei Szenen. Die noch gut lesbare kastilische Bildlegende am unteren Bildrand beschreibt beide Szenen:

> „Der hl. Dominikus von Silos offenbart Johanna von Aza die Geburt ihres Sohnes, des hl. Dominikus von Guzman, auf dessen Stirn während der Taufe ein Stern erscheint.“[135]

Die linke Seite zeigt die betende Johanna und wie ihr der hl. Dominikus von Silos aus einer Wolkenglorie erscheint, um ihr die Geburt ihres Sohnes zu offenbaren. Dominikus von Silos ist ein berühmter Benediktinerabt aus dem 11. Jahrhundert, der im gleichnamigen Kloster begraben liegt. Zum ersten Mal wird das „Offenbarungswunder“ visualisiert, das zur Namensgebung des Ordensgründers geführt haben soll und in der bildinternen Logik mit der Taufszene kombiniert wird.

Über das Offenbarungswunder schrieb erstmals Hernando del Castillo in seiner Ordensgeschichte (1584). Im ersten Kapitel zählt er die Heiligen des Landes, die „Schätze Spaniens“ („tesoros de España“), auf (Kap. II.1). An den Anfang stellt Del Castillo den Apostel Jakob, dessen Grab in Santiago de Compostela das wichtigste Pilgerheiligtum Spaniens ist. Den Abschluss der Aufzählung bilden die drei berühmten Heiligen, die alle den Namen Dominikus tragen: der hl. Dominikus von Silos, der hl. Dominikus de la Calzada und der hl. Dominikus, Gründer des Predigerordens.[136] Nach der Aufzählung der Adelsgeschlechter der Guzmans und Azas beginnt Del Castillo mit der Lebensgeschichte des Dominikus. Darin weiß er zu berichten, dass Johanna ins Kloster von *Santo Domingo de Silos* ging, um am Grab des Heiligen zu beten. Schließlich erschien ihr der hl. Dominikus von Silos und verkündete die Gnade Gottes. Johanna werde ein Sohn geschenkt, der Großes leisten werde: „Wegen dieser Offenbarung und guten Ankündigung wurde das Kind Dominikus genannt, nach seinem Patron und Fürsprecher, dem hl. Dominikus von Silos.“[137]

Del Castillo begründet in seiner Ordensgeschichte, warum Dominikus (geistige) Wurzeln in Spanien liegen. Der Namensgeber und Patron Dominikus von Silos lebte und wirkte in Hispanien und liegt dort begraben – selbst wenn Spanien nicht das Grab des

[135] Im Original heißt es: „Revela S. Domingo. de Silos a la Doña Iuana de Aza el nacimiento de su hijo S. Domingo de Guzman que en el Baptismo aparece con una estrelle en la frente.“

[136] Del Castillo 1584, fol. 1r–5r.

[137] Del Castillo 1584, fol. 9r: „La qual revelacion y buen anuncio, fue causa que despues se llamase el niño, Domingo, del nombre de su patron y abogado Sancto Domingo de Silos.“

Ordensgründers besaß, dann also zumindest dasjenige seines Namenspatrons. Der Ordenshistoriker Diego Carro sieht in seiner Dominikusbiografie (1973) einen wahren Kern der Legende. Schließlich wäre es nicht ungewöhnlich, wenn die Mutter des hl. Dominikus in das nahegelegene berühmte Kloster ginge, um zu beten.[138] Damit folgt Carro im Ansatz den Gedanken von Hernando del Castillo, der die topografische Nähe der beiden Orte (ca. 17 km) berücksichtigt und durch die Prophezeiung des einen Heiligen den Kult des anderen verstärkt. Besonders das einleitende Kapitel von den „Schätzen Spaniens“ lässt die Absicht Del Castillos erkennen, Dominikus in eine Heiligentopografie Spaniens einzubetten. Die Pilgerschaft Johannas verbindet die Lebensorte der Heiligen und die Vision führt zur Namensübertragung.

Ein weiteres Mal ist das Offenbarungswunder in Spanien visualisiert worden und das am signifikantesten Ort, nämlich in Caleruega, dem Geburtsort des hl. Dominikus, am Hauptaltar in der Kirche des dortigen Dominikanerinnenklosters. Die Gemälde des Hauptaltarretabels werden dem Maler Blas de Cervera zugeschrieben, dessen Schaffenszeit in den Jahren 1620–1647 liegt.[139] Das Retabel beherbergt drei großformatige Gemälde. Im Zentrum ist die Taufe des hl. Dominikus dargestellt (Abb. 54). Das gemalte Taufbecken des mittleren Gemäldes liegt genau in der Mittelachse des Altarretabels. Der Vater des hl. Dominikus besitzt individuelle Porträtzüge. Er hält den Säugling, während der Priester das Weihwasser über dessen Kopf gießt. Die Taufpatin im kostbaren Brokatkleid blickt auf den leuchtenden Stern. Es ist auffällig, dass die beiden spanischen Bildlösungen und auch die Druckgrafik aus Antwerpen den Vater als Helfer bei der Taufe visualisieren, während im Gemälde von Cusco der Bischof den neugeborenen Dominikus hält. Unter den Personen sticht eine Nonne im dominikanischen Habit hervor, die hinter der Taufpatin einen Segensgestus ausführt. Vielleicht handelt es sich um die Priorin und sie ist als Identifikationsfigur für die Nonnen des Klosters eingefügt worden. Der Hintergrund des Gemäldes zeigt zwei Szenen, die zeitlich vor der Taufe einzuordnen sind. Im linken Bildfeld ist das Offenbarungswunder und im rechten die Geburt des hl. Dominikus dargestellt. Die Wahl der drei im Zentrum des Altarretabels zusammengeführten Bildthemen ist ungewöhnlich und geht auf den heiligen Ort zurück. Laut den Ordenshistoriografien des 16. Jahrhunderts soll die Kirche über dem wahren Geburtsort errichtet worden sein (Kap. III.1.1). Außerdem hat das Kloster bis zum Jahr

[138] Carro 1973, fol. 266–269.

[139] Urrea nimmt an, dass Cevera in der Werkstatt oder im Umfeld von Cárdenas gelernt habe, da ihr Stil ähnlich ist und sie zeitgleich in Valladolid waren. Urrea Fernández 1987, S. 242–243.

1605 das Taufbecken besessen, in dem der hl. Dominikus getauft wurde, bis es Philipp III. aus eben diesem Kloster für die Taufe seines Sohnes abholen ließ.

Abschließend wird noch das vierte Gemälde der Dominikusvita in Cusco analysiert, das eine neue Interpretation des Offenbarungswunders zeigt (Kat. DC 4). In der Kartusche steht, dass Johanna kurz nach der Geburt des Dominikus das Grab ihres Patrons, des hl. Dominikus von Silos, besuchte. Dort bat sie den Abt um eine Dankesmesse. Nach dem Grußwort an die Gemeinde richtete der Abt folgende Worte an Dominikus: „ECCE REFORMATOR ECCLESIAE“ („Dies ist der Erneuerer der Kirche“).[140] Die gesprochenen Worte des Priesters werden im Gemälde mithilfe eines Spruchbands visualisiert, das aus seinem Mund kommt. Insgesamt ist es nun die vierte Prophezeiung innerhalb des Gemäldezyklus in Cusco, die dem Betrachtenden die Größe des Dominikus ankündigt. Johanna kniet vor dem Priester und hält Dominikus auf dem Arm. Ein paar der Personen der Kirchengemeinde ähneln den Zeugen aus dem Gemälde der Taufe (Kat. DC 3). Ein Dominikanermönch ist als kniende Rückenfigur und in Gebetshaltung zu erkennen, er dient als Identifikationsfigur für die Mönche des Klosters. Der Kunsthistoriker Cossío del Pomar erkennt in der Ikonografie die Präsentation des Dominikus im Tempel.[141] Die Christusförmigkeit mag sicherlich beabsichtigt gewesen sein, genauso wie die Verknüpfung mit Dominikus’ Namenspatron. Im Vergleich wählten die spanischen Bildlösungen jedoch das Offenbarungswunder, in dem der Namenspatron als Vision die Größe des Dominikus verkündet und nicht der Priester in der Kirche. Auch der Inhalt und die Zielsetzung der Prohezeiungen sind unterschiedlich. Während die eine Prophezeiung zur Namensgebung führt, definiert die Weissagung im Gemälde von Cusco den Ordensgründer als Erneuerer der Kirche, wie es bisher allein die Ikonografie von der einstürzenden Laterankirche veranschaulicht hat (Kap. IV.3.1). Der Anspruch auf Erneuerung wird durch den Altar im Hintergrund genauer definiert. Dort stehen die Apostel Petrus und Paulus als Heiligenbilder links- und rechtsseitig von Maria und verweisen auf das Urchristentum (Kap. IV.3.3). Als Bild-im-Bild und in Verbindung mit der Prophezeiung kommt dem Gemälde eine zweifache Deutung zu: Seit der frühesten Vitenschreibung wird Dominikus als Apostelnachfolger stilisiert und ist dazu berufen, die Kirche zum Urchristentum zurückzuführen – eine nachtridentinische Forderung. Als

[140] Kat DC 4; Es handelt sich um eine Textpassage aus der Dominikusvita des Miguel. Eine frühere hagiografische Quelle ist mir nicht bekannt. Miguel 1705, S. 17.

[141] Cossío del Pomar 1928, S. 134.

Ort der Prophezeiung wird die Kirche des Namenspatrons, des hl. Dominikus von Silos, gewählt.

Alles in allem gehören die Jugendszenen des hl. Dominikus in Cusco zum ausführlichsten Teil der Bildervita des Ordensgründers. Der Gemäldezyklus beweist, dass eine ungebrochene Tradierung des hagiografischen und ikonografischen Erzählguts bis ins Vizekönigreich von Peru erfolgte. Die Dominikusbiografen nehmen alte und neue (Bild-) Erzählungen auf und stellen sie durch Druckgrafiken oder Viten zur Verfügung. Die Kompilatoren im Vizekönigreich Peru, seien es ein Juan Meléndez oder die Prioren und Künstler in Cusco, kopieren das Überlieferte nicht einfach, sondern gelangen zu kreativen eigenen Bildlösungen, die sie dem lokalen Kontext anpassen. Die Dominikusvita propagiert die Normen und Ziele des Predigerordens für alle sichtbar im Kreuzgang. Als visualisiertes Gründungsepos verweilt die Bildervita nicht starr in der Vergangenheit, sondern eröffnet den Kompilatoren die Möglichkeit, die Gegenwart anachronistisch in die Vergangenheit zu projizieren (Kap. IV.2.2).

2. Die Franziskusvita

Nur ein Jahr und neun Monate nachdem Franziskus von Assisi (3. Oktober 1226) gestorben war, sprach Papst Gregor IX. ihn heilig (16. Juli 1228).[1] Die schnelle Aufnahme in den Heiligenhimmel ist bemerkenswert, selbst wenn nicht alle Umstände des Kanonisationsprozesses bekannt sind.[2] Hugolino von Ostia, wie Gregor IX. vor seiner Papstwahl (19. März 1227) hieß, förderte bekanntermaßen schon als Kardinal die Bettelorden. Allerdings musste der hl. Dominikus dreizehn Jahre warten, bis Gregor IX. auch ihn in den Kanon der Heiligen aufnahm. Die Bittsteller für die Kanonisation des Dominikus stammen jedenfalls aus den eigenen Reihen (Kap. III.1).

Ungewiss bleibt hingegen, wer die Initiative zur Heiligsprechung des Franziskus ergriff, da keine offizielle *petitio* erhalten ist.[3] Bruder Elias von Cortona mag in seinem „Rundschreiben“ (3. Oktober 1226), in dem er die Ordensniederlassungen vom Ableben des

[1] Das genaue Datum der Heiligsprechung ist nicht hundertprozentig sicher. Für eine Diskussion siehe Krafft 2005, S. 312–314.

[2] Übertroffen wurde der hl. Franziskus von seinem Ordensbruder, dem hl. Antonius von Padua. Er wurde nur elf Monate nach seinem Ableben kanonisiert (1232). Wolff 1996, S. 37.

[3] Schenkluhn 1993, S. 302. „Petitio“ bezeichnet die Bitte um den Eintrag in den Heiligenkalender und stellt den ersten Schritt des vierphasigen Kanonisationsprozess dar.

Franziskus informierte und erstmals offiziell vom Wunder der Stigmatisation berichtete, bereits eine Heiligsprechung im Sinn gehabt haben.[4] Allerdings hat sich kein Originalbrief erhalten, sondern nur eine Abschrift aus dem Jahr 1620.[5] Die Stigmata wiederum sind das höchste Zeichen eines christusähnlichen Lebens, machen den Heiligen gar zum Ebenbild des Erlösers. Sie sind aber eben auch eine nicht unproblematische Neuheit für ein Heiligenleben jener Zeit (Kap. IV.3.2). In den ersten Kanonisationsurkunden erwähnte sie der Papst jedenfalls nicht.[6] Erst als die Stigmata zum Streitthema werden, erkennt der Papst im Jahr 1237 diese offiziell an.[7] Wenn die Initiative zur Kanonisation tatsächlich vom Papst ausging, dann wäre Franziskus der einzige Heilige des 13. Jahrhunderts, dem diese Ehre zuteilwurde. Soweit es überliefert ist, gab es vor ihm nur einen weiteren vom Papst vorgeschlagenen und kanonisierten Heiligen.[8]

Welche Interessen Papst Gregors IX. könnten bei der Förderung des Heiligenkultes eine Rolle gespielt haben? Die bisherigen Erklärungsversuche reichen von persönlichen bis hin zu inner- und außerpolitischen Beweggründen. Das erste Zeugnis für das Interesse Papst Gregors IX. ist die Bulle *Recolentes qualiter* (29. April 1228), in der er für Franziskus' Leichnam eine besondere Ruhestätte plante.[9] Die Bulle gewährte all denjenigen Gläubigen einen Ablass, die einen Beitrag zum Bau der franziskanischen Grabeskirche leisten wollten – und dies wohlgemerkt für den damals noch nicht heiliggesprochenen Franziskus. Eine Kanonisierung scheint Gregor IX. spätestens hier schon im Sinn gehabt zu haben. Kurz nach Franziskus' Heiligsprechung legte der Papst den Grundstein.[10] Bruder Elias leitete den Bau und beschaffte die geldlichen Mittel.[11] Die großzü-

4 Für eine Analyse des Rundschreibens siehe Wolff 1996, S. 19–36.

5 Der Franziskanerpater Spoelberch hat den Brief erstmals editiert, dann ist er auch in den Annalen des Ordens von Wadding abgedruckt worden. Schenkluhn zweifelt an der Echtheit des Briefes. Schenkluhn 1991, S. 182–185. Accrocca nimmt an, dass der Brief von Spoelberch stilistisch ausgeschmückt wurde. Accrocca 1995 und Barone 2005, S. 193–194.

6 Krafft 2005, S. 317–318. Wolff erkennt in der Kanonisationsbulle einen Hinweis, Wolff 1996, S. 48.

7 Schenkluhn 1991, S. 221. Etwa dreißig Jahre später verarbeitet Bonaventura in der zweiten offiziellen Franziskus-Biografie die zögerliche Haltung des Papstes in einer Traumvision. Nachdem der Papst Zweifel über die Stigmata hegte, sei Franziskus ihm im Traum erschienen und habe ihn aufgefordert, sein Blut aus der Seitenwunde in einem Gefäß aufzufangen; vgl. Kat. FC 45.

8 Schimmelpfennig 1994, S. 78–79. Für das Interesse des Papstes an Heiligsprechungen vom 10. bis zum 13. Jahrhundert siehe Weiss 2006.

9 Der Begriff „ecclesia sepcialis" stammt aus der Ablassbulle und verweist auf das besondere Bauvorhaben des Papstes. Abgedruckt in Kleinschmidt 1915, S. 17. Schenkluhn 1991, S. 208–213.

10 Gregor erinnert in der Bulle „Speravimus hactenus" (1230) an den Akt der Grundsteinlegung, die er im Zusammenhang der „Translationsaffäre" ausstellte. Belting 1977, S. 24. Feld 1994, S. 363.

gig angelegte Doppelkirche *San Francesco* war nicht nur die letzte Ruhestätte des Franziskus, sondern auch das Ordenszentrum und erhielt gleichzeitig den Rang einer päpstlichen Hauskapelle. Dass *San Francesco* nie nur dem Orden gehört hat, macht die Präsenz des Papstthrons im Chorscheitel der Oberkirche deutlich erkennbar.[12]

Die Beziehung zwischen Papst Gregor IX. und Franziskus reicht jedoch weiter zurück – in die Zeit, als Franziskus noch lebte. Er selber wählte Kardinal Hugolino von Ostia 1220 zum Prokurator seiner Bruderschaft an der Kurie. Aufgrund seiner Fürsprache erlangten die Franziskaner im Jahr 1223 endgültig die Bestätigung der Ordensregel von Papst Honorius III., Hugolinos Vorgänger auf dem Stuhl Petri. Während in der Forschung über das enge Verhältnis der beiden Männer Konsens herrscht, herrscht Uneinigkeit über die Folgen dieser Freundschaft bzw. darüber, inwiefern beide tatsächlich die gleichen Ziele für den Orden verfolgten. Wie Ulrich Köpf resümiert, pendeln die Annahmen zwischen zwei Extremen oder nehmen dazwischenliegende, harmonisierende Positionen ein. Hugolino gilt als gutgesinnter Förderer oder aber als „Totengräber".[13] Helmut Feld prägte den Begriff des Totengräbers und verstand ihn im doppelten Sinn. Mit dem Bau der imposanten Grabeskirche hätten Papst Gregor IX. und auch Elias von Cortona nicht nur Franziskus' Leichnam begraben, sondern auch die franziskanischen Ideale, vor allem das Gelübde der Armut.[14] Die Grabeskirche wäre das sichtbare Zeichen der (erzwungenen) Institutionalisierung und Umwandlung in einen der katholischen Kirche konformen Orden sowie Symbol der Eindämmung der franziskanischen Bewegung. Um das „wahre Erbe" des Franziskus und um die Art, in welcher der Orden dieses in Zukunft leben sollte, begann schon früh ein Streit. Die Frage nach der Armut, die Franziskus in der Regel für die Gemeinschaft und in seinem Testament verankerte, ließ sich kaum vereinen mit den Erfordernissen einer rasant wachsenden Organisation und barg letztlich einen Zündstoff, der immer wieder explodierte und mit dem Ruf nach Rückkehr zum ursprünglichen Ideal zu Reformbewegungen innerhalb des Ordens führ-

[11] Schenkluhn 1991, S. 210. Über Bruder Elias von Cortona ist ebenfalls viel geschrieben worden. Er spielte als zeitweiliger Vikar und Generalminister eine bedeutende Rolle in den anfänglichen Machtkämpfen um das Erbe des Franziskus. Besonders die Spiritualen stellen ihn in einem negativen Licht dar. Für eine Zusammenfassung mit weiteren Literaturhinweisen siehe Barone 2005.

[12] Belting 1977, S. 27–29. Der Papstthron ist vermutlich im Jahr 1280 aufgestellt worden, ersetzt aber womöglich einen vorhergehenden Thron. Schenkluhn 1991, S. 159, und S. 244, Fußnote 215.

[13] Für eine zusammenfassende Darstellung der Beziehung zwischen Papst Gregor IX. und Franziskus siehe Köpf 2005.

[14] Feld führt an, dass Franziskus nach der Chronik des Jordan von Giano (1262) in Portiunkula begraben werden wollte, der ersten und einfachsten Kirche der Bruderschaft. Feld 1994, S. 317–319 und S. 353.

te.[15] Die Flügelkämpfe zwischen einer rigorosen und einer laxen Partei traten bereits beim Bau der Grabeskirche zutage, entflammten vehement zwischen den Spiritualen und der weniger streng nach den Ordensregeln lebenden Kommunität. In letzter Konsequenz führten sie in der Frühen Neuzeit zur Ordensspaltung und es entstanden die Franziskaner-Observanten und die Franziskaner -Konventualen (1517) sowie die Kapuziner (1528).

Wie umkämpft der heilige Körper des Franziskus war, beweist der Kanonisationsakt. Die feierliche Erhebung und Überführung seines Leichnams aus der Gemeindekirche *San Giorgio* von Assisi in die Grabeskirche erwies sich als „Translationsaffäre".[16] Was genau am 25. Mai 1230 vorgefallen ist, werden wir vermutlich niemals mit Sicherheit wissen. Aus dem empörten Schreiben des Papstes vom 16. Juni 1230 ist nur ersichtlich, dass die Translation nicht ordnungsgemäß abgelaufen war. Er drohte daher, die zuvor erteilten Privilegien für Basilika und Kloster zu entziehen.[17] Wegen eines Tumults während der Translation wurde die Basilika verriegelt. Bruder Elias und die Stadtverwaltung bestatteten Franziskus' Körper unter Ausschluss der Öffentlichkeit sowie der Minderbrüder und des Generalministers. Die offiziellen oder zeitnahen Hagiografen schweigen über ungewöhnliche Vorkommnisse. Erst später, ab dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts, berichten Chroniken, dass eine vorzeitige Überführung des Leichnams in die Grabeskirche stattgefunden und Elias von Cortona jene aus Angst vor einem Raub der Reliquien in aller Heimlichkeit vorgenommen habe.[18] Letztlich führten diese Berichte – ob nun zutreffend oder nicht – zum Mysterium um den genauen Ort des Leichnams und zu der Legende von einer dritten Unterkirche bzw. Krypta, in der sich der stehende Franziskus im Grab befunden haben soll, was später durch drei Augenzeugenberichte bestätigt worden wäre.[19] Die Legende vom stehenden unverwesten Leichnam des hl. Franziskus war in der Frühen Neuzeit ein Bildthema geworden (Kat. FC 46).

---

[15] Schon früh protestierten die Zelanten (später die Spiritualen) gegen den verschwenderischen Kirchenbau und den nachlässigen Umgang der Kommunität mit den Ordensidealen. Belting 1977, S. 17–21. Die gemäßigte Mehrheit begnügte sich mit einer weniger ambitionierten Umsetzung der Ordensideale. Feld 1994, S. 370. Für einen umfassenden Überblick des Ordensideals der Armut: Heimann 2012.

[16] Belting 1977, S. 24, Fußnote 41.

[17] Für die Bulle *Speravimus hactenus*: Sbaraglia 1983 [1759], Bullarium Franciscanum, Bd.1, S. 66–67.

[18] II Cel, 220a, Grau 1994, S. 200; Julian von Speyer 2009 [1232-1235], S. 569; Bonaventura LM XV, 8, Clasen 1962, S. 384–385. Thomas von Eccleston (circa 1260/61 vor 1275), der Speculum vitae (ca. 1318) sowie die Chronik der 24 Generalminister (1365-1376) berichten davon. Für eine Zusammenfassung und Diskussion siehe Feld 1994, S. 365–369; Cooper 2005, S. 6–9.

[19] Kleinschmidt 1915, S. 62–69. Cooper 2005.

Die Gründe für die Heiligsprechung waren vielfältig. Mit der Autorisierung der Verehrung setzte zeitnah die Viten- und Bildproduktion ein. Papst Gregor IX. beauftragte Thomas von Celano damit, eine Biografie zu verfassen, die dieser in den Jahren 1228 bis 1229 schrieb (*Vita prima*).[20] Celano kannte Franziskus vermutlich nicht zu dessen Jugendzeit, da er erst später in den Orden eingetreten war.[21] Er besaß aber gute Kenntnisse hagiografischer Literatur sowie schriftstellerische Fähigkeiten, was seine erneute Auswahl für eine zweite offizielle Vita durch die Ordensleitung erklärt. Im ersten Anlauf wählt Celano für die Jugendzeit ein hagiografisches Konzept, indem er auf die Kirchenväterliteratur zugreift und „sein Leitbild des Franziskusbildes dem vorbenediktinischen Mönchtum entlehnt".[22] Über die Geburt des Franziskus erfährt die Leserschaft nichts. Die Kindheit ist geprägt durch eine verwerfliche Erziehung in einem christlichen Elternhaus.[23] Franziskus führte als reicher Kaufmannssohn ein sündhaftes Leben in Saus und Braus, bis er mit 25 Jahren, gezeichnet durch Krankheit und aufgrund einer Traumvision Gottes, einen (inneren) Lebenswandel vollzieht.[24] Celano greift damit das Konversionsmodell auf, welches das heilige Leben im starken Kontrast zu dem weltlichen, verwerflichen Leben davor charakterisiert und dadurch die eigentliche göttliche Gnade der Bekehrung betont.[25] Bald schon waren die Ordensmitglieder unzufrieden mit Celanos Vita und eine zweite sollte die erste ergänzen, Fehler korrigieren und Lücken füllen. Auf dem Generalkapitel von 1244 befahl der Generalminister Crescentius von Jesi den Brüdern des Ordens, schriftlich einzureichen, was sie über das Leben und die Wunder des Franziskus wussten, sammelte die Informationen und beauftragte Celano, eine zweite Vita (1246–1247) zu verfassen.[26] Im Vorwort bekennt Celano zunächst,

---

[20] Celano berichtet selber von dem Auftrag des Papstes, I Cel 1, Grau 1994, S. 75. Auf der Pariser Handschrift ist ein Vermerk, dass die Vita von Papst Gregor IX. im Februar 1229 bestätigt und für offiziell erklärt worden ist. Grau 1994, S. 34.

[21] Celano trat vermutlich im Jahr 1214/1215 in den Franziskanerorden ein. Im Jahr 1221 geht er mit einigen Brüdern nach Deutschland. Wann er wieder nach Italien zurückkehrte, ist ungewiss. Als relativ sicher gilt, dass er zur Heiligsprechung in Assisi war, aufgrund des lebhaften Berichts. Clasen 1964, S. 119; Grau 1994, S. 31–33. Feld 1994, S. 31 und S. 511.

[22] Clasen 1967, S. 346. Nino Tamassia weist nach, wie Celano sich beim Verfassen an der Kirchenväterliteratur orientierte, in Form von semantischen und wortwörtlichen Übernahmen. Tamassia 1910.

[23] Schon die ersten Zeilen der Vita sind harsch, 1 Cel 1, Grau 1994, S. 77: „Es war ein Mann in Assisi [...] mit Namen Franziskus, der, von früher Jugend an von seinen Eltern nach den eitlen Grundsätzen der Welt hoffärtig erzogen, ihr erbärmliches Leben und Gebaren lange Zeit nachahmte [...]."

[24] Zur sündhaften Jugend: 1 Cel 1-2, Grau 1994, S. 77–79. Für den innerlichen Lebenswandel 1 Cel 3–6, Grau 1994, S. 79–82.

[25] Walz 2002 S. 539; Münkler 2013, S. 378–380.

[26] Es ist nicht bekannt, wer welche Quellen geschickt hat. Grau 1994, S. 33 und S. 38–40. Für einen Vergleich der Viten siehe Clasen 1964; Grau 1994, S. 38–47; Walz 2002.

beim Schreiben der *Vita prima* keine Kenntnis über die Vorgänge der Bekehrung des Franziskus gehabt zu haben.[27] Im Folgenden schildert er seine Jugend nicht mehr in so drastisch dunklen Tönen, sondern berichtet von frühen Zeichen seiner Heiligkeit.[28] Nun ist es eher die sündhafte Welt, aus der sich der zukünftige Heilige noch befreien muss.[29] Der äußere Wandel vollzieht sich dann in beiden Viten durch den Verzicht auf das väterliche Erbe vor dem Bischof von Assisi (Kap. IV.2.1). Der soziale Abstieg des Franziskus geht einher mit seinem religiösen Aufstieg: Aus einem reichen Elternhaus kommend, wird er nun ein apostolisches Leben in Armut führen.[30] Celano hat die *conversio* des Franziskus nach dem biblischen Muster „vom Saulus zum Paulus" entworfen, auch wenn er sie in der zweiten Vita deutlich abschwächt.[31]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass vermutlich Papst Gregor IX. die Initiative zur Heiligsprechung des Franziskus ergriff, den Bau der Basilika für die Reliquien unterstützte und Thomas von Celano mit der ersten Vita beauftragte. Der Eingriff von außen führte zur Korrektur, da wohl weder die Mitbegründer des Ordens noch die Ordensleitung mit der ersten Vita zufrieden waren. Mit dem Sammlungsaufruf vom Generalkapitel des Jahres 1244 entstehen weitere inoffizielle und offizielle Biografien und Legenden, die mehr oder weniger stark von Celanos Vita abhängen.[32] In nur dreißig Jahren schreiben ehemalige Gefährten, franziskanische Theologen und Ordensmitglieder bisweilen divergierende wie auch übereinstimmende Franziskusviten.[33] Unter anderem erscheint die Dreigefährtenlegende, die von den Gefährten des Franziskus geschrieben wurde – oder es zumindest vorgibt.[34] Die Diversität und Vielstimmigkeit der franziskanischen Überlieferung ist eng verbunden mit den Auseinandersetzungen um das geistige Vermächtnis des Ordensgründers und eine Besonderheit unter den religiösen Orden

---

27 Clasen 1964, S. 123. II Cel 1; Grau 1994, S. 220.

28 Beispiele hierfür sind: Die Mutter prophezeit, Franziskus sei ein Kind Gottes (II Cel 3; Grau 1994, S. 222–223); Die Kriegsgefangenschaft erträgt Franziskus fröhlich, da er um seine zukünftige Heiligkeit weiß (II Cel 4; Grau 1994, S. 223–224.).

29 II Cel 7; Grau 1994, S. 226–228.

30 Walz 2002, S. 538; Bernards 1951.

31 II Cel 6, Grau 1994, S. 226: „Durch die Absage an den eigenen Willen war aus einem Saulus ein Paulus geworden."

32 Das Schriftgut wird in offizielle und inoffizielle Schriften unterteilt. Lehmann 2009a, S. 151–153.

33 Für einen Überblick der hagiografischen Quellen siehe Lehmann 2009a, S. 147–164.

34 An der Dreigefährtenlegende und ihrer Datierung entzündete sich die „Franziskanische Frage." Sie ist für HistorikerInnen und TheologInnen als inoffizielle Legende und aufgrund ihres historischen Wertes von großem Interesse. Lehmann 2009a.

(„Franziskanische Frage“).[35] In dieser hagiografischen Formierungsphase greift die Ordensleitung wiederholt korrigierend in die Überlieferung ein, bis es zu einer vorläufigen Normierung der Franziskusvita kommt. Mit dem Wunsch nach Vereinheitlichung beschließen die Versammelten des Generalkapitels von Narbonne (1260) die Kompilation einer neuen offiziellen Vita, die das zuvor Geschriebene ersetzen sollte.

Bis 1263 verfasst der Generalminister Bonaventura ein stringentes theologisches und kirchenfrommes Werk (*Legenda maior*), in dem er zwar vieles von Celano übernimmt, dafür aber Stellen streicht, strafft, ordnet oder neu entwirft und im Endergebnis konzeptuelle Änderungen vornimmt. Das wertende Urteil der Forschung über diesen Vorgang hängt maßgeblich von der eigenommenen (fachlichen) Perspektive ab: je nachdem, ob es aus der Sicht des Historikers erfolgt, der die Änderungen als „massive[n] und tendenziöse[n] Geschichtsklittereien“ bezeichnet, oder aus der Sicht des Theologen, der diese als notwendige Maßnahme ansieht, „um den Orden nach innen zu einen und nach außen zu verteidigen“.[36] Im Prolog ordnet Bonaventura Franziskus endgültig in die Heilsgeschichte ein: Er wird verglichen mit Johannes dem Täufer und dem Propheten Elias (Kap. III.2.4). Nach Bonaventura habe Johannes der Evangelist ihn als Engel des sechsten Siegels der Apokalypse prophezeit – ein Bild, das in Peru umgesetzt wurde (Kap. III.2.1).[37] Bonaventuras’ Umgestaltungen betreffen auch die Jugendzeit des Franziskus, der nun von Anfang an heilig ist und dies nur noch erkennen muss. Die Jugend des Franziskus beschreibt er als allmähliche Hinwendung zu Gott.

Der folgenschwerste Eingriff in die hagiografische Überlieferung der Frühzeit wurde auf dem Generalkapitel im Jahr 1266 in Paris beschlossen. Die von Bonaventura verfasste Vita wurde als einzige zulässige Heiligenlegende anerkannt, indem der Auftrag an alle Ordensniederlassungen ging, alles zuvor Geschriebene zu vernichten. Damit fand eine Normierung der hagiografischen Überlieferung statt. Allerdings überlebten die hagiografischen Schriften und die Viten des Thomas von Celano durch spätere Ab-

[35] Die vielstimmige franziskanische Vitenproduktion ist eine Besonderheit. Die divergierenden Franziskushagiografien führten in der Forschung zur „Franziskanischen Frage“, siehe zusammenfassend Lehmann 2009b, S. 165–179. Für die Kunstgeschichte siehe Wolff 1996, S. 87–111.

[36] Feld 1994, S. 43; Clasen 1967, S. 360–370; Lehmann 2009a, S. 154; Clasen ordnet die Legende des Bonaventura in den historischen Kontext („Sitz im Leben“) ein und führt Belege auf, inwiefern der Autor auf verschiedene Anfeindungen auch im Zuge des Pariser Mendikantenstreits reagiert.

[37] Bonaventura LM, Clasen S 1962, S 252. Nach Clasen entschärft Bonaventura das von einigen Franziskanern angenommene joachimitische Gedankengut, in dem mit Franziskus das dritte Zeitalter des heiligen Geistes anbrach. Er ordnet ihm das sechste Zeitalter zu. Clasen 1962, S. 218–238.

schriften. Im Zuge ordensinterner Nachforschungen wurden manche Schriften wieder entdeckt und veröffentlicht (Kap. III.2.2). Ein erneuter Aufruf zum Sammeln der Nachrichten über die Frühzeit des Ordens und zum Leben des Franziskus auf dem Generalkapitel 1279 hob den Beschluss wieder auf. Obwohl im Laufe der nächsten Jahrhunderte weitere Legendensammlungen, Ordensgeschichten und Chroniken entstehen, besitzt Bonaventuras Franziskuslegende bis in das 20. Jahrhundert hinein die größte Autorität. Nach der *Legenda Maior* erhob die Ordensleitung kein anderes Franziskusbuch mehr zur „Standardbiografie".[38]

Das Außergewöhnliche am franziskanischen Schrifttum ist, dass die Beschäftigung mit dem Leben des Ordensgründers nicht abbricht. Die inneren Querelen um sein Erbe und die von außen angestoßenen Feindseligkeiten gegenüber seiner Person – besonders im konfessionellen Zeitalter – führten zu einer konstanten Auseinandersetzung. So erwähnen die offiziellen Viten aus dem 13. Jahrhundert mit keinem Wort besondere Umstände oder Ereignisse bei Franziskus' Geburt. Dies sollte sich im 14. und 15. Jahrhundert ändern, als franziskanische Gelehrte inoffizielle Legenden aufgreifen, ausschmücken und tradieren. Im Zeitraum von ungefähr zweihundert Jahren entstehen jedenfalls immer fantastischere hagiografische Varianten. Vereinfacht lassen sich aus dem vielfältigen Prozess zwei Tradierungsstränge verfolgen: Jener, der von einem prophezeienden Pilger berichtet, und jener der die Geburt des Franziskus im Stall schildert, bevor sie sich wieder zu neuen Versionen vermischen.[39] Die Ordensgelehrten stilisierten Franziskus zum „Geburtsheiligen" – ein Modell, das für Dominikus und viele andere Heilige schon funktionierte. Darüber hinaus propagierten sie vehement mithilfe von Druckgrafiken dieses Bild (Kap III.2.2).

Von Anfang an setzten die Minderbrüder auf die Macht und Wirkkraft der Bilder und verfolgten eine energische Bildpolitik, um den Kult ihres Ordensgründers zu propagieren. Schon in den 30er-Jahren des 13. Jahrhunderts beauftragen die Franziskaner Ikonen und Vitentafeln des hl. Franziskus für die toskanischen Kirchen und Klöster.[40] In der Forschung wird oft betont, dass es keinen vergleichbaren Bilderkult eines Heiligen zu dieser Zeit gibt. Hinzugefügt werden müsste stets, dass es keinen Heiligen zu dieser Zeit gibt, der von Anfang an so gefördert wurde und das von der höchsten kirchlichen Auto-

[38] Lehmann 2009a, S. 154–155.

[39] Van Dooren erkennt die beiden Tradierungsstränge aus Abates erstmaliger hagiografischer Auflistung. Van Dooren 2009; Abate 1949.

[40] Blume 1983; Krüger 1992; Wolff 1996.

rität. Oder anders formuliert: Franziskus wirkte zur richtigen Zeit am richtigen Ort im Epizentrum kirchlicher Macht, im Einflussgebiet des Kirchenstaates. Hinzu kommt, dass in diesem Gebiet die Entwicklung der Tafelmalerei eine besondere Rolle spielte und der junge Orden die neuen Möglichkeiten der (Tafel-)Bilder zu nutzen wusste.

Die bedeutendste Visualisierung der Franziskusvita des Mittelalters befindet sich in Assisi. Mit den Reliquien war und ist *San Francesco* in Assisi für den Orden das wichtigste Heiligtum und „Mutterkloster". Schließlich ermöglichte die päpstliche Förderung im 13. Jahrhundert, dies auch materialiter von außen und innen sichtbar zu machen.[41] Jedes architektonische Glied der Doppelkirche ist mit einem programmatischen Zyklus ausgemalt, der auf die anderen Bezug nimmt, sodass ein komplexes theologisches Gesamtprogramm von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht präsentiert wird.[42] Die hohen Langhauswände visualisieren im Obergaden Episoden aus dem Alten Testament (Nordwand) und dem Neuen Testament (Südwand). Sie folgen dem traditionellen, römischen und typologischen Dekorationssystem der ehrwürdigen Apostelkirchen.[43] In der Sockelzone befindet sich das Franziskusleben auf achtundzwanzig Wandbildern in bisher unbekannter Monumenalität und wurde vermutlich in den Jahren 1290 bis 1300 gemalt. Wer der ausführende Künstler war, ist viel diskutiert worden, doch die Wandmalereien konnten nicht abschließend Giotto oder anderen Meistern zugeschrieben werden.[44] Die einzelnen Bildtituli paraphrasieren Bonaventuras *Legenda maior*.[45]

Das Franziskusleben beginnt mit der Ehrerbietung eines einfachen Mannes – einer Szene, die in keiner zukünftigen Franziskusvita fehlen wird, aber in den frühneuzeitlichen Bilderviten an fünfter oder sechster Stelle steht (Kap. III.2.3 und III.2.4). Im zweiten Fresko wird Franziskus ähnlich wie der hl. Martin dargestellt.[46] Er teilt seinen Mantel

---

41 Gregor IX. unterstützte den Bau durch die Stiftung des Geländes und den Spendenaufruf. Weitere Privilegien folgten unter den Päpsten Innozenz IV., Nikolaus III. und Nikolaus IV.

42 Für das Gesamtprogramm siehe Schöne 1957, S. 68–69. Cooper und Robson diskutieren die Stifter und nehmen als Programmschreiber gelehrte Franziskaner der Provinz und des Klosters an, ohne zu einer finalen Lösung zu kommen. Cooper/Robson 2013, S. 35–50.

43 Nach Belting verweist das formale Zitat auf die kirchenpolitischen Absichten des Ordens. Der romtreue Flügel fügt sich den Leitlinien der Katholischen Kirche und positioniert gleichzeitig seinen Ordensgründer innerhalb der Heilsgeschichte. Belting 1977, S. 68–72 und S. 78–80, S. 155–168.

44 Zur Zuschreibungsfrage, sog. Giotto-Frage oder „the Assisi problem", der Oberkirchenwandbilder mit dem abschließenden Resümee der Unlösbarkeit siehe Cooper/Robson 2013, S. 9–12.

45 Für die Bildtituli und die Textquellen der *Legenda Maior* siehe Ruf 2004, S. 198–268.

46 Ruf 2004, S. 200. Die Anspielung auf den hl. Martin befindet sich noch in Celanos zweiter Vita (2 Cel 5, Grau 1994, S. 225) wurde jedoch von Bonaventura gestrichen. Außerdem hat Bonaventura kein Pferd erwähnt. Der Vergleich ist ikonografischer Art. Smart 1971, S. 155; Blume 1983, S. 38.

barmherzig mit einem armen Ritter. Das abschließende dritte Fresko des ersten Jochs von *San Francesco* in Assisi zeigt den schlafenden Franziskus und seinen Traum vom Rittertum. Bild und Titel verweisen auf Franziskus' zukünftiges geistiges Rittertum und seinen wahren Reichtum, verschweigen allerdings, dass er den Traum zunächst missdeutet. Bonaventura beschreibt, wie Franziskus in den Krieg ziehen will und durch eine zweite Vision die wahre Bedeutung seiner Rolle als Streiter Christi erkennt.[47]

Gerd Blume stellt in seiner grundlegenden Arbeit über die Ausmalung franziskanischer Klöster fest, dass sich die gemalte Franziskuslegende von Assisi in formaler, sequenzieller und ikonografischer Hinsicht in den weiteren Franziskuszyklen Mittelitaliens und darüber hinaus im 14. Jahrhundert wiederholte. Er stellt die Hypothese auf, dass zeichnerische Vorlagen an die Ordenssitze verteilt wurden. Außerdem konstatiert er für die Bildmedien eine „ähnliche Gleichschaltung wie für die Textlegenden".[48] Luise Bourdua widerspricht der These einer zentral gesteuerten, von Assisi ausgehenden Direktion des Ordens. Ihr Untersuchungsgebiet liegt im Veneto, wo narrative Bilderzyklen kein Standard sind. Hinter den ikonografischen Übereinstimmungen der Zyklen von *San Francesco* von Assisi mit *San Maggiore* in Verona vermutet sie eher individuelle Akteure, welche sich am Vorbild der Grabeskirche orientieren.[49]

Eine gewisse Vorbildhaftigkeit oder kanonische Strahlkraft mag die Grabeskirche von Assisi gehabt haben. Doch die übereinstimmende Sequenz und Ikonografie der Vitenszenen dürften vielmehr auf Bonaventuras bindende Franziskuslegende zurückzuführen sein. Die Normierung der Bildervita gestaltet sich weitaus komplexer, da neben der Abfolge und der Ikonografie weitere ästhetische Aspekte eine Rolle spielen wie etwa die Komposition, der Motivschatz und die stilistische Ausführung. Ein erster Versuch mag die gedruckte und bebilderte Bonaventuralegende aus dem Jahr 1512 darstellen.[50] Hieronymus Höltzel druckte in Nürnberg die *Legend des heyligen vatters Francisci* für den Verleger Caspar Rosentaler.[51] Der anonyme Übersetzer beteuert im Vorwort, Bonaven-

47 Bonaventura LM, I,3, Clasen 1962, S. 258–259.

48 Blume 1983, S. 71 und S. 77.

49 Bourdua 2004, S. S. 11, S. 33 und S. 59–69.

50 Wolf Trauts Druckgrafiken dienten als Vorlage für diverse Altarwerke im süddeutschen Raum, für eine tschechische Handschrift und für einen schweizerischen Zyklus. Einhorn 1999, Horat 1995.

51 Die Angaben stammen aus dem Kolophon der letzten Seite: „Gedruckt und vollendt/ In der Kayserlichen Stat Nuremberg/ Durch Hieronymum Höltzel / In verlgegung des Erbern Caspar Rosentaler yerzundt wonhafft zu Schwarz. Am Sybenden tag des Monats Aprillis. Nach Christi unsers herren gepürt. Tausend Fünfhundert und Im Zwelfften Jare." Bonaventura 1512, o. S.

turas eloquenten, blumigen Schreibstil nach Vermögen und sinngemäß in „Teutscher zunge“ wiederzugeben, um die Andacht beim Leser zu wecken und zu Ehren des hl. Franziskus.[52] Die insgesamt 57 Holzschnitte aus den Jahren 1511 bis 1512 werden Wolf Traut zugeschrieben.[53] Das erste Bild zu Franziskus' Leben zeigt in der Tradition Assisis die *Huldigung des einfachen Mannes*. Doch selbst wenn die Bildervita dieselbe Textgrundlage hat, folgt die künstlerische Umsetzung eigenen Regeln, die von Ort zu Ort unterschiedlich sind. Einer Normierung der Bildervita kommen erst die Druckserien zum Leben der Ordensgründer nah, die dann als Vorlagen der allermeisten gründerväterlichen Bilderviten in der katholischen Welt des 16. bis 18. Jahrhunderts dienen (Kap. III.2.2).

In der Frühen Neuzeit konnten sich die Ordensgeistlichen neben den druckgrafischen Serien auch der neuen Ordenschroniken und hagiografischen Schriften bedienen, um die Bilderviten des hl. Franziskus zu schaffen. Marcos de Lisboas' Chronik (*Crónicas da Ordem dos Frades Menores*) steht am Beginn der offiziellen Ordenshistoriografie mit autoritativer Wirkung.[54] Angesichts der inneren Spaltungen in Observanten und Konventualen und der reformatorischen Angriffe sah sich die Ordensleitung wohl vor der Notwendigkeit, eine offizielle Geschichte zu verfassen.

Die Ordensquerelen bis zur Trennung seien kurz resümiert. Der Ruf nach strengerer Regelbeobachtung („regularis observantia“) eilt Ende des 14. Jahrhunderts durch alle Orden der Kirche und führt zu ordensinternen Spaltungen. Die Anhänger der Bewegung werden seit dem 15. Jahrhundert Observanten genannt.[55] In der Anfangszeit zogen sich reformwillige Franziskaner in Eremitorien zurück oder lebten in kleineren Häusern. Der Name des Ordenszweigs, von dem sie sich abzusetzen suchten, nämlich der laxeren Konventualen, resultierte daraus, dass diese vor allem in großen Häusern (Konventen) lebten.[56] Nach Konsolidierung der Observantenbewegung fiel dieses ursprüngliche Unterscheidungsmerkmal weg, da beide in großen wie kleinen Ordenshäusern lebten – die

[52] Bonaventura 1512, anonymes Vorwort, o. S.: „Die nachvolgende Legend des hochberümbten fantragers Christi sant franciscen Barfußer ordens (...) verkürzt zusamen gelesen und beschriben. habe ich (...) nach vermögen nit nach billichkeyt/ doch an verletzung rechts vermeynten Synns Teutscher zunge gegeben.“

[53] Einhorn 1999.

[54] Zwar gab es bereits Chroniken aus der Frühzeit wie die von Jordan von Giano und Thomas von Eccleston. Diese befassten sich vor allem mit dem Beginn der franziskanischen Bewegung, wurden aber nicht von der Ordensleitung in Auftrag gegeben. Für die Texte siehe Lehmann 2009.

[55] Bey/Freyer 1996, S. 97.

[56] Holzapfel 1909, S. 80.

Namen der beiden Zweige blieben. Als reformierter Ordensteil und aufgrund einiger sozialer Projekte gewannen die Observanten schnell Anhänger unter der Bevölkerung, was die weitere Ausbreitung förderte. Sie übernahmen Ordenshäuser der Konventualen oder gründeten neue.[57] Am Ende waren die Observanten die Sieger. Papst Leo X. beschloss am 29. Mai 1517 die Trennung in zwei eigenständige Orden: Observanten und Konventualen.[58] Die Observanten organisierten sich intern nochmals in eine cismontane (Italien, Balkan, Ungarn, Polen, Österreich) und eine ultramontane Familie (Deutschland, Niederlande, Belgien, Großbritannien, Frankreich, Spanien, Amerika und Philippinen).[59] Alternierend stellte jeweils die Familie diesseits oder jenseits der Alpen den Generalminister. Die Konventualen schrumpften merklich und verloren ihre Häuser in Spanien und Portugal sogar ganz.[60] In den anderen Provinzen konnten sie sich zum Teil halten.[61] Nach der heißen Phase der Trennung in zwei eigenständige Orden (1517) standen die Franziskaner im konfessionellen Zeitalter nun jedenfalls neuen Herausforderungen gegenüber. Bisweilen kam es zu Annäherungen zwischen den Observanten und Konventualen. Selbst wenn sie sich intern nicht einig waren, so gingen sie doch geschlossen gegen gemeinsame „Feinde“ (Protestanten) vor.[62] Die Kapuziner erlangten im Jahr 1528 die Eigenständigkeit als erneut reformierter Orden, weil ihnen die „moderate Observanz“ nicht weit genug ging. Ihre Missionstätigkeit im schweizerischen und Südtiroler Raum ist besonders wichtig für die Gemäldezyklen über Franziskus’ Leben im 18. Jahrhundert (Kap. III.2.1 und Kap. III.2.4).

Im Jahr 1532 fordert der Generalminister Paulus Pisotti von Parma (Observanten) jedenfalls die Provinzialen auf, nach Dokumenten aus dem 15. Jahrhundert zu forschen. Vermutlich in diesem Zusammenhang erteilt der Generalminister Andreas Alvarez (Observanten) den Auftrag an Marcos de Lisboa, eine Ordensgeschichte zu schreiben. Lisboa reiste nach Spanien, Frankreich und Italien, um in den Klöstern und Archiven Material zu sammeln und legte drei Bände (1557–1570) vor. Das Werk ist mehr eine Anei-

[57] Für eine Zusammenfassung der Geschichte des Ordens in den einzelnen Ländern siehe Holzapfel 1909, S. 81–153 und Moorman 1968.

[58] In der Bulle (*Ite vos*) werden die Observanten als die rechtmäßigen Erben des Ordens betrachtet, doch können beide Generalminister sich als Nachfolger des Franziskus betrachten. Schneider 1985, S. 18; Nimmo 1987, S. 640–642.

[59] Für einen Überblick der Entwicklung der Provinzen siehe Holzapfel 1909, S. 379–400.

[60] Philipp II. von Spanien verbietet die Konventualen und gestattete nur noch Observanten, Taylor 2000, S. 100.

[61] Für einen Überblick siehe Holzapfel 1909, S. 589–598.

[62] Holzapfel 1909, S. 400.

nanderreihung von Lebensbeschreibungen wichtiger Ordensmitglieder als eine chronologisch geordnete Aufzeichnung von Ereignissen. De Lisboas Arbeitsweise als Ordenshistoriker ist nicht mit heutigen Maßstäben zu bewerten, da er vieles kritiklos übernimmt und im Sinne des Ordens schreibt.

Nach De Lisboa erscheinen weitere Chroniken und Viten, die wichtigsten seien hier genannt. Der irische Mönch Lucas Wadding gab in den Jahren 1625 bis 1654 die achtbändigen, lateinischen Annalen (*Anales minorum*) heraus, welche die Geschichte des Franziskanerordens samt Quellen bis zum Jahr 1622 enthalten. Für die peruanischen Bilderzyklen sind die in der Landessprache verfassten Chroniken von Bedeutung. Juan Soria Butrón publizierte im Jahr 1649 eine Franziskusvita (*Epilogo de la vida, muerte, y milagros del Serafin llagado, y singularissimo patriarca San Francisco*). Im Auftrag des Generalministers Joseph Ximenez Samaniego verfasste Damián Cornejo den ersten Band der franziskanischen Ordenschronik (*Chronica seraphica*), die in vier Bänden (1682–1689) erscheint. Im Vorwort gibt er als Grund seiner Publikation an, den Stil der alten Chroniken an den neuen Zeitgeschmack anpassen zu wollen.[63] Bemerkenswert ist auch der bibliografische Hinweis, dass er sich in erster Linie auf Wadding stütze, da dieser alle ältere Literatur mit Sorgfalt gelesen und verwertet habe. Cornejo verzichtet auch auf unnötige bibliografische Hinweise an den Rändern, weil diese den Lesefluss stören würden, da er sich an den bekannten Quellen orientiere wie etwa Celano, Bonaventura, der Dreigefährtenlegende, Marcos de Lisboa usw. Nur davon abweichende hagiografische Quellen werden genannt.[64]

Zuletzt sei noch das monumentale Werk von Pedro Alva y Astorga erwähnt (*Naturae prodigium gratiae*), welches insofern wichtig ist, da Alva y Astorga zwar in Spanien geboren wurde, aber im Kloster von Cusco sein Noviziat absolvierte. In Madrid publizierte er dann im Jahr 1651 sein Werk, welches in der Tradition des Bartholomäus von Pisa ganze 4.000 Konformitäten zwischen Christus und Franziskus aufzählt (Kap. II.3 und III.2.4). Am Erscheinungsort wurde es von der Inquisition verboten, doch zirkulierte es bereits sowohl im Vizekönigreich Peru als auch in Europa. Die Verklärung ist damit längst Teil des franziskanischen Selbstverständnisses in Peru und für die ikonografischen Neuerungen im Gemäldezyklus Cuscos von Bedeutung (Kap. III.2.4).

[63] Cornejo 1682, Vorwort, o. S.
[64] Cornejo 1682, Vorwort, o. S.

Im ersten Unterkapitel wird zunächst gezeigt, welches originelle Einstiegsbild die Kompilatoren in Peru wählten, um die Franziskusvita zu beginnen (Kap. III.2.1). Die in dem Bild attestierte ideelle Tradierung hält den realen Umständen nicht stand. Das zweite Unterkapitel stellt daher die komplexe Entwicklung der druckgrafischen Franziskusviten vor und auch ihre weite Verbreitung, welche den Kompilatoren in Abya Yala als Vorlagen dienten. Das dritte Unterkapitel analysiert die Abhängigkeit der beiden kurz hintereinander entstehenden Franziskusviten in Lima untereinander und zu den druckgrafischen Vorlagen (Kap. III.2.3). Für die frühere Franziskusvita, die noch als Wandmalerei ausgeführt war, kann eine neue Datierung vorgeschlagen werden, da die Künstler die bisher von den KunsthistorikerInnen unbeachteten römischen Druckgrafiken als Vorlagen benutzen. Das letzte Unterkapitel zeigt, wie die Kompilatoren in Cusco trotz der Druckgrafiken zu neuen und innovativen Bildlösungen gelangten, auch dank der inzwischen einsetzenden Historiografie im eigenen Land (III.2.4).

2.1 Franziskus fliegt nach Peru

Das erste Gemälde des Zyklus im Klosterkreuzgang von Cusco dient als programmatisches Einstiegsbild oder Vorwort der visuellen Biografie des hl. Franziskus (Kat. FC 1). Ein anonymer Künstler malte es in den 1660er-Jahren. Im Zentrum fliegt oder gleitet Franziskus über ein Gewässer. Er ist an seinen Stigmata als *Alter Christus* erkennbar. Seine Flügel sind weit gespannt und sein Blick ist entrückt in die Ferne gerichtet. Vier Personen befinden sich in einer imaginativen Landschaft und unterbrechen ihre Tätigkeit des Schreibens und Malens, um die himmlische Erscheinung zu schauen. Für den Betrachtenden, der nicht mit der Vita des Heiligen vertraut ist, hilft die unter der Szene angebrachte Legende, das Bildgeschehen zu verstehen:

> „Viele Jahre bevor Franziskus geboren wurde, ist er vom hl. Johannes dem Evangelisten in Form eines Engels mit den Wunden Christi prophezeit worden, Apok. Kap. 9.; genauso porträtiert ihn der Abt Joachim, genauso deutet es der hl. Bonaventura in seinen Schriften. Die Sibylle sieht Franziskus in Form eines Sterns …“[65] (Kat. FC 1)

Dank des begleitenden Textes sind die Personen aus unterschiedlichen Zeitaltern schnell identifiziert. Rechts unten sitzt Johannes auf der Insel Patmos, wo er seine apokalypti-

[65] Eigentlich handelt es sich um das 7. Kapitel der Offenbarung, auch wenn im 9. Kapitel der Engel des sechsten Siegels nochmals zitiert wird.

schen Visionen niederschrieb; ein Adler ist ihm als Attribut zugeordnet.[66] Johannes' Offenbarung wurde bekanntlich in den Kanon des Neuen Testaments aufgenommen, wie er sich im 2. Jahrhundert nach Christus formierte. Ihm gegenüber befindet sich der hl. Bonaventura (geb. vor 1221–1274). Er ist der wichtigste Hagiograf des Franziskanerordens und die einzige historische Person des Bildes, die nach Franziskus lebte (Kap. III.2). Bezeichnenderweise ist Bonaventura in spiegelbildlicher Pose zu Johannes positioniert, denn er bezieht den sechsten Engel aus Johannes' Offenbarung auf seinen Ordensgründer. Im Prolog der Franziskusvita schreibt Bonaventura: „Daher heißt es nicht zu Unrecht (…) der Apostel und Evangelist Johannes habe ihn [Franziskus] treffend in einer Weissagung unter dem Bild des Engels bezeichnet, der vom Aufgang der Sonne aufsteigt und das Zeichen des lebendigen Gottes trägt."[67] Im Hintergrund weit entfernt auf einem Hügel steht die in der Bildlegende erwähnte Sibylle aus vorchristlicher Zeit, welche an ihrem orientalischen Turban erkennbar ist, vermutlich handelt es sich um die erythräische Sibylle (Kap. III.1.2).[68] Rechts hinten in einer Hütte malt der Abt Joachim von Fiore (geb. um 1135–1202) – vor einer Staffelei mit Pinsel und Palette in den Händen – die Himmelserscheinung des hl. Franziskus, genauso wie er und auch die Betrachtenden sie sehen (Abb. 55).

Es lohnt sich der Blick auf das gleiche Bildthema, die *Prophezeiung des Franziskus*, aus dem Gemäldezyklus des Franziskanerklosters in Lima (Kat. FLG 1). Francisco Escobar malte diese programmatische Version im Jahr 1671. Statt einer Landschaft rahmt eine Architektur die Handlung. Rote Zahlen leiten die Betrachtenden durch das Bildgeschehen. Die Texte bzw. die auflösende Bildlegende am unteren Bildrand ist nicht erhalten.[69] Eine Säule unterteilt das Gemälde in zwei Hälften, welche für die schriftliche und die bildliche Überlieferung des hl. Franziskus stehen.[70] In der rechten Bildhälfte sitzt Johannes auf einem Felsen, er notiert die ersten Zeilen seines Kapitels: „Cap. VII. Vidi alterum angelum ascéden[tem]" („Ich sah einen anderen Engel aufsteigen"). Franziskus als „Alter Angelus", wie ihn Bonaventura deutet, schwebt über dem Meer. Der Hagiograf befindet sich auf dem Balkon neben einem weiteren Gelehrten. Die linke Hälfte

66 Der Evangelist wurde mit dem Johannes der Apokalypse gleichgesetzt. Beutler 1996, Sp. 866.

67 Bonaventura LM Vorwort, Clasen 1962, S. 252.

68 Nach Saranyana/Zaballa und Lara ist die Erythräische Sibylle dargestellt, welche mit der Apokalypse in Verbindung steht und im Schrifttum der Bettelorden Dominikus' und Franziskus' Kommen vorhergesehen haben soll. Saranyana/Zaballa 1992, S. 445–450. Lara 2016, S. 121–123.

69 Die Bildlegenden wurden teilweise abgenommen. Siehe Kap. IV.1.3.

70 Wuffarden 2014, S. 314; Mujica Pinilla 2002, S. 226.

zeigt die bildliche Überlieferung. Joachim von Fiore steht hinter einem Künstler in zeitgenössischer Kleidung, der gerade die Ikone des Franziskus fertiggestellt hat, die dann im Hintergrund über der Sakristei angebracht ist.[71] Hier wird eine über Jahrhunderte tradierte Legende visualisiert, in der Joachim von Fiore nicht nur das Kommen der beiden Ordensgründer vorhergesehen haben soll, sondern auch vorausgreifend die Abbilder der hll. Franziskus und Dominikus in der Sankt-Markuskirche von Venedig ausgeführt bzw. die Anweisung dazu gegeben haben soll. Noch heute existieren zwei Ganzkörperdarstellungen aus den 1250er-Jahren vom hl. Franziskus und vom hl. Benedikt als Mosaik im Inneren der Rundbögen zum Eingang der Sakristei. In der Auslegung der joachimitischen Schriften wurde der hl. Benedikt nachträglich mit dem hl. Dominikus identifiziert.[72]

Die komplexe Ikonografie der *Prophezeiung des Franziskus* ist eine Neuschöpfung der Ordensleute und Künstler im Vizekönigreich Peru ohne konkrete europäische Vorgänger oder druckgrafische Vorlagen. Das bedeutet keineswegs, dass sie nicht auch anderswo zum Bildthema erhoben wurde. Ein Vergleich zweier weiterer Darstellungen schärft den Blick für die Besonderheit der peruanischen Bildlösung. Im schweizerischen Kapuzinerkloster von Sursee malt Beat Jacob Bachmann im Jahr 1620 einen Gemäldezyklus, dessen erstes Bild ebenfalls von der Vorhersage handelt (Abb. 56). Bachmann kopiert hierfür die Druckgrafik aus den Annalen des Zaccarias Boverio.[73] Der Legende entsprechend sind die Abbilder beider Ordensgründer in einem architektonischen Rundbogen dargestellt. Über beiden steht ein Zitatfragment, „ERUNT DUO VIRI. UNUS HINC. ET ALIUS INDE.“, das den prophetischen Schriften des Joachim von Fiore entnommen ist.[74] In der unteren Hälfte des Gemäldes wich Bachmann vom Druck ab. Anstelle des hl. Dominikus tritt nun Joachim von Fiore auf. Die innerbildliche Schrifttafel zitiert bereits die franziskanische Auslegung: „Es wird ein Mann kommen/ Bezeichnet mit den Wundmahlen/ Jesu Christi des Gekreuzigten. Abbt Joachim.“ Eine Holztafel, die unterhalb des Gemäldes angebracht war, erklärt die Szene abschließend im memorierenden Reimschema: „Noch lebt Franziskus nicht und schon/ Sagt Abt Joachim im

[71] Nach Bartholomäus von Pisa befand sich das Mosaik mit der Abbildung der Ordensgründer über der Sakristei. Lara 2016, S. 39. Für die Diskussion des zeitgenössischen Künstlerporträts siehe Kap. III.4.

[72] Lara 2016, S. 39.

[73] Der Autor Boverio kommentiert die abgedrukte Illustration im Kontext des Streits über die wahre Form des Franziskushabit. Boverio 1643, S. 660–661. Kuster 2006a.

[74] Übersetzt bedeutet der Satz: „Es werden zwei Männer kommen. Einer hier. Und ein anderer dort.“ Er stammt ursprünglich aus Joachim von Fiores *Liber Concordie* und fährt fort, dass Joachim diese Personen in Italien und Spanien lokalisiert. Reeves 1969, S. 182; Lara 2016, S. 21.

Propheten Ton:/ Ein Mann kommt einst nach vielen Tagen,/ Er wird des Heilands Wunden tragen.“ Die drei verschiedenen Textelemente der Darstellung stellen in rezeptionsästhetischer Absicht sicher, dass das Gemälde richtig verstanden wird. Der eigentliche Akt der Bildschaffung wird hingegen nicht thematisiert.

Nochmals unterschiedlich visualisieren Nicodemo Ferrucci und Jacopo Ligozzi die Prophezeiung im Franziskanerkloster von *Ognissanti* in Florenz (1620–1624; Abb. 57).[75] In der Lünette über der Tür rahmen zwei Putti ein Oval, in dem Joachim als Autor, ein Buch und einen Federkiel haltend, dargestellt wird. Unterhalb der Lünette sind die beiden Ordensgründer rechts und links des Türstocks im Ganzkörperporträt dargestellt. Obwohl der Freskenzyklus zur Franziskusvita erklärende Legenden beinhaltet, ist der oder die Betrachtende im ersten Fresko ganz auf sich gestellt. Nur einem Kenner der Legende wird das Anfangszitat auf dem Türstock („Eru[n]t duo viri“) bekannt gewesen sein. Sollte er dieses verstanden haben, dann wird er ebenfalls bemerken, dass die florentinische Prophezeiung formal und auch architektonisch die „Urbilder“ zitiert.

Im Vergleich zu den peruanischen Bildlösungen wird sofort klar, dass eben nicht der gesamte Überlieferungsprozess thematisiert wird, der an der historischen Person des hl. Franziskus hängt. In den Gemälden von Cusco und Lima werden hingegen mehrere Zeit- und Sinnebenen verknüpft, um unterschiedliche Aspekte zu verdeutlichen. Erstens sollte kein Zweifel bestehen, dass es Gottes Plan war, einen zweiten Christus auf die Erde zu schicken, und dass dieser Plan von mehreren Personen der Heilsgeschichte erkannt und prophezeit wurde. Zweitens wird über die schriftliche und bildliche Überlieferung zum hl. Franziskus reflektiert, der sowohl vor langer Zeit als auch auf einem anderen Kontinent lebte und wirkte. Den damaligen Betrachtenden im Vizekönigreich von Peru seine Existenz und Präsenz vor Augen zu führen, bedurfte besonderer erklärender Bildstrategien. Bezeichnenderweise fliegt Franziskus in beiden Bildern von Ost nach West, da Johannes den Heiligen im Osten aufsteigen sieht – gleich der realen territorialen Missionsrichtung des Franziskanerordens sowie der gesamten Christenheit von der „Alten“ in die „Neue Welt“.[76] Durch das Zitieren der Bibel und Schriftquellen wird die Überlieferung beglaubigt. Für das wahre Abbild (*vera effigies*) und die *Imago* des hl. Franziskus bürgt schließlich Joachim von Fiore, indem er in der Version von Cusco selber zum Pinsel greift. Das Gemälde von Lima verweist mit dem zeitgenössisch ge-

[75] Paolucci 1990, S. 91–94. Batazzi 1990, S. 27–28.

[76] Lara 2016, S. 121.

kleideten Künstler als Nachfolger Joachims auf eine zusätzlich gegenwärtige Metaebene.[77] Die für die Betrachtenden angebrachten Bildlegenden und Zahlen brechen mit der innerbildlichen Realität und verweisen ebenfalls auf die zeitgenössischen Auftraggeber als Autoren (Kap. IV.1). Der Kreis schließt sich, da die Oberen und Geistlichen des Klosters die Bildlegenden mithilfe der Franziskusviten entwerfen, wie sie Bonaventura und weitere Hagiografen überliefert haben. In diese angedeuteten Herstellungs- und Übersetzungsprozesse fließen lokale Charakteristika ein. So wird Franziskus in Europa nur extrem selten mit Flügeln dargestellt, wohingegen er in der Andenregion, an prähistorische Kulte anknüpfend, in dieser ikonografischen Form Karriere macht.[78]

Zusammenfassend sollte deutlich geworden sein, welche hochgradig komplexen Kombinationen die Franziskaner und Künstler des Vizekönigreichs Peru geschaffen haben und wie mit einem gewissen exegetischen Spielraum auf die Befindlichkeiten und Sehgewohnheiten in unterschiedlichen katholisch dominierten Weltgegenden eingegangen werden kann. Im Vergleich mit den Bildlösungen, welche für den Auftakt von Bilderviten über den hl. Franziskus oder andere Heiligen in Europa oder Abya Yala üblich sind, fällt die originelle Idee dieser Ikonografie auf. Möglicherweise waren die Franziskaner zu dieser Innovation durch die Konkurrenz genötigt. Die Dominikaner in Lima besaßen die erste Bildervita des Vizekönigreichs Peru, die aus Sevilla eingeschifft wurde. Ihr Einstiegsbild präsentiert den Guzman-Stammbaum, der die gemeinsame Verwandtschaft des hl. Dominikus mit dem spanischen Königshaus visualisiert (Kap. III.1.1). Damit stehen sich Vorhersehung und Stammbaum, Vision und Blutslinie als neues und als traditionelles eröffnendes Bildkonzept gegenüber. Die anderen religiösen Orden im Vizekönigreich Peru (Mercedarier und Augustiner) wählten das genealogische Eröffnungsbild für ihre gründerväterliche Bildervita (Kap. III.3.1). Da die Minderbrüder keinen illustren Stammbaum für ihren Ordensgründer, den Kaufmannssohn, vorweisen konnten und offenbar auch keinen wie die Mercedarier fingieren wollten (Kap. III.3.1), wählten sie die überhöhte Darstellung des heilsgeschichtlichen Überlieferungsprozesses. Natürlich entspricht die in den peruanischen Bildern attestierte idealisierte Überlieferung des Franziskusbildes bzw. seiner Vita nicht den realen Umständen. Mehr als alle

[77] Lara 2016, S. 153.

[78] In Europa sind nur zwei Beispiele aus der Druckgrafik bekannt. Lara verbindet die Vorliebe für den geflügelten Franziskus mit der prähispanischen Religion in den Anden und erkennt eine Doppelcodierung für den europäischen und Indigenen Betrachtenden. Lara 2016, S. 134–137.

anderen Orden konnten die Minderbrüder auf ein reiches und vielfältiges, druckgrafisches Konvolut zurückgreifen, um das es im nächsten Unterkapitel gehen wird.

2.2 Die druckgrafische Bilderflut: Pilgerengel und Stallgeburt

Beinahe zeitgleich (in den 1580er- und 1590er- Jahren) entstehen zwei hagiografische Druckserien bzw. gründerväterliche Bilderviten in zwei gegenreformatorischen Druckzentren (Antwerpen und Rom), die für die erste Szene des Franziskuslebens jeweils eine eigene ikonografische Tradition begründen: der Aufruhr in der Hölle mit dem Pilgerengel in Antwerpen und die Stallgeburt in Rom. Erst ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vereinen Künstler dann beide Versionen dauerhaft zu neuen Varianten. Im Folgenden wird zunächst kurz die unterschiedliche hagiografische Überlieferung genannt, bevor die Druckgrafikserien und ihre weite Verbreitung erläutert werden.

Als früheste Überlieferung existiert ein kurzer Bericht des Bruders Nikolaus von Assisi vom Ende des 13. Jahrhunderts, der vermutlich im Zusammenhang des Aufrufs durch das Ordenskapitel steht, alles Wissenswerte über die Frühzeit des Ordens zu sammeln (aus dem Jahr 1276 oder 1292).[79] Nikolaus berichtet, dass sich sein Elternhaus neben dem des Franziskus befand und seine Mutter ihm die Geschichte von Franziskus' Geburt erzählte. Demnach habe am Tag der Geburt ein Fremder bzw. Pilger vor der Haustür gestanden, um Almosen zu erbetteln. Nachdem er diese erhalten habe, wollte er das Neugeborene sehen. Pica ließ ihm das Kind bringen, das er umarmte und dabei prophezeite: „Zwei Knaben kamen am gleichen Tag in diesem Ort zur Welt: der da und ein anderer. Einer von ihnen, nämlich dieser, wird zu den besseren Menschen auf dieser Welt gehören, der andere wird ein ganz schlimmer sein."[80]

Nikolaus' Bericht vom Pilger findet sich ebenfalls im Werk *De cognatione Sancti Francisci* (ca. 1365), das Arnaud de Sarrant zugeschrieben wird. Dieser kommentiert die Episode nach dem typologischen Muster. Sarrant vergleicht den Pilger und seine Prophezeiung mit Simeon aus dem Neuen Testament, der im Tempel Christus auf dem

[79] Die Episode ist Teil einer handschriftlichen Anthologie kurzer franziskanischer Erzählungen, die Ende des 13. Jahrhunderts zusammengetragen wurden. Heute befindet sie sich in der vatikanischen Bibliothek. Ein Zusammenhang zwischen der Exempel-Sammlung und dem Aufruf der Ordensleitung kann nicht bewiesen werden, ist aber wahrscheinlich. Schürer 2005, S. 243–246 und 267–273.

[80] Nikolaus von Assisi 2009, S. 1503. Für den lateinischen Text siehe Abate 1949, S. 357. In der lateinischen Version steht der Begriff „peregrinus", den Lehmann und Morus Huber mit „Fremder" übersetzen, der jedoch auch Pilger bedeuten kann.

Arm haltend denselben als Heiland erkennt.[81] Sarrants Werk steht am Beginn jener neuen Hagiografien, welche Franziskus Leben stark verklären und seine Gleichförmigkeit mit Christus illustrieren. Wie Sarrant im Prolog betont, geht es ihm nicht darum, die offizielle Vita des Bonaventura zu ersetzen, sondern all jenes zusammenzufassen, das verstreut in Manuskripten steht, aus Erzählungen der Gefährten stammt und von Bonaventura nicht mehr aufgenommen werden konnte.[82]

Die größten inhaltlichen Änderungen nimmt schließlich Bartholomäus von Pisa in *De Conformitate Viae Beati Francisci ad Vitam Domini Jesu* (ca. 1385–1390) vor. Sein ambitiöses Werk verarbeitet sämtliche älteren Legenden und findet, inspiriert von Sarrant, ganze vierzig Übereinstimmungen zwischen Christus und Franziskus.[83] Bartholomäus gibt nur teilweise an, woher er seine Informationen bezieht, nämlich namentlich von Bruder Nikolaus von Assisi sowie von einer „älteren Legende".[84] Er hebt die Erzählung auf eine neue mystische bzw. eschatologische Ebene, indem nun auch die antagonistischen göttlichen Kräfte der Welt am Ereignis der Geburt teilhaben. Der Pilger tritt nun als Engel in Pilgerkleidung auf und zeichnet Franziskus auf den rechten Oberarm ein Kreuz, bevor er ihm das bereits Bekannte prophezeit. Zugleich warnt er die Anwesenden, gut auf Franziskus aufzupassen, da die Dämonen durch seine Geburt in Aufruhr geraten seien, ihm nach dem Leben trachteten und viele Hinterhalte vorbereiteten.[85] Bartholomäus' Werk ist von besonderer Bedeutung, da sich an seiner Verklärung des Franziskus die Kritiken der Reformatoren entzünden.

Die wichtigste frühneuzeitliche Bildervita nimmt die eschatologische Erzählung vom Pilgerengel und den Aufruhr der Hölle in die Franziskusvita auf. Sie entstand in den politisch turbulenten Jahrzehnten Antwerpens der 1570er- und 1580er-Jahre, als Protestanten und Katholiken um die Vormachtstellung in der Handelsmetropole kämpften. Die Bildervita existiert in zwei Editionen, die Phillip Galle herausgegeben hat. Der ursprüngliche Urheber und das genaue Publikationsdatum der ersten Edition (VITA ET

[81] Sarrant 2001 [ca. 1365], S. 695–696; LK 2, 28–31.

[82] Armstrong/Hellmann/Short 2001, S. 673–677 und Sarrant 2001 [ca. 1365]. S. 679.

[83] Armstrong/Hellmann/Short 2001, S. 674.

[84] Bartholomäus von Pisa 1906 [ca. 1385], Liber 1, S. 108.

[85] Bartholomäus von Pisa 1906 [ca. 1385], Liber 1, S. 109.

RES GESTAE D. FRANCISCI, ca. 1570–1580) sind bis heute unbekannt.[86] Auf sechzehn Kupferstichen verteilen sich mindestens fünfundachtzig Szenen, die Franziskus' Leben nicht chronologisch nacherzählen, sondern seine Taten allegorisch bzw. unter Tugenden zusammenfassen und dadurch ein anderes Erzählmuster aufgreifen (Kap. IV.1.3). Die erneute, verbesserte Ausgabe von 1587 (*D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris, admiranda historia*) geht auf die Initiative des franziskanischen Gelehrten Henricus Sedulius (Hendrik de Vroom), Guardian des Antwerpener Klosters, zurück. Sie beinhaltet zusätzlich zwei neue Kupferstiche sowie ein Titelblatt und ein Vorwort. Im Titelblatt wird Galle als ausführender Künstler genannt (*Phillipus Galleus excudit*).[87] Sedulius verfasste das Vorwort bzw. den Widmungsbrief an den franziskanischen Generalminister Franziskus von Tolossa. In einem Textabgleich der Bildlegenden mit Bartholomäus von Pisas Schrift *De Conformitate* kann Kees Van Dooren zeigen, dass diese die wesentliche Quelle der Drucke ist.[88]

Sedulius kündigt im Vorwort der zweiten Edition Verbesserungen am hagiografischen Text an.[89] Der Ordensgelehrte korrigiert kleine ikonografische Bildinhalte und vor allem die Bildtitel und Bildlegenden, indem er bibliografische Angaben einfügt und den Quellentext mittels des neu aufkommenden Buchstabenverweissystems mit den entsprechenden Szenen im Kupferstich verknüpft (Kap. IV.1.3). Die Buchstaben geben die Leserichtung vor, während die Komposition und die Größenverhältnisse die wichtigen Szenen betont. Im ersten Kupferstich bleiben die Überschrift „Die Geburt und die Liebe zur Armut" sowie die Bildkomposition gleich (Abb. 58).[90] Die Bildkomposition ist in zwei Bildhälften sowie in ein Innen und Außen geteilt. Links steht der weissagende Pil-

[86] Van Dooren grenzt das Publikationsdatum der ersten Serie auf zehn Jahre ein, weil Galle seit dem Jahr 1570 in Antwerpen war und die Serie im Jahr 1580 bereits in einer Sammlung verzeichnet ist. Van Dooren 2014, S. 706. Obwohl Sedulius den Urheber der ersten Edition kennen müsste, da er bei Galle, dem gleichen Verleger, publiziert, dankt er im Vorwort dem Freund des Ordens, ohne ihn beim Namen zu nennen. Dies hat zu Spekulationen geführt. Die bisherigen Überlegungen sehen Urheber und Entstehungsgrund der Serie im Kontext religiöser und politischer Kämpfe im Achtzigjährigen Krieg der Spanischen Niederlande situiert. Als die Calvinisten die Oberhand in Antwerpen erlangten, mussten alle religiösen Orden die Stadt verlassen. Gieben vermutet daher als Publikationsdatum der ersten Edition das Jahr 1585, als mit der Rückeroberung ein Einzug wieder möglich war. Aufgrund fehlerhafter Bildinhalte und theologischer Mängel nimmt Gieben an, dass ein Laie die erste Druckserie konzipierte. Van Dooren widerspricht dieser Vermutung und nimmt eine Beteiligung des franziskanischen Ordens an, was eher wahrscheinlich ist. Gieben 1977, S. 22–62; Van Dooren 2014.

[87] Gieben nimmt daher an, dass Galle ebenfalls die ersten Drucke schuf. Gieben 1977, S. 20–21.

[88] Van Dooren 2014, S. 727–734.

[89] Gieben vergleicht ausführlich die Änderungen der ersten und zweiten Edition. Gieben 1977, S. 22–42.

[90] Im Original lautet die Überschrift: „NATIVITAS ET PAUPERTATIS AMOR."

gerengel mit dem Neugeborenen auf dem Arm vor der Mutter mit Dienerin, die sich in einer angedeuteten Wohnstube befinden. Die rechte Bildhälfte nimmt eine eschatologische Weltlandschaft ein. Der Vordergrund gibt Einblicke in die von Teufel und Dämonen bevölkerte Hölle. Ein bewaffneter Zug Dämonen läuft in Richtung des Hauses. Die Szenen im Vordergrund sind mit den Buchstaben „A" bis „C" gekennzeichnet und in der Bildlegende ist zu lesen: „(A) Nachdem Franziskus geboren worden ist, gerät die Hölle in Aufruhr, (B) ein Engel in der Gestalt eines Pilgers umfasst das Kleinkind und (C) sagt die Angriffe der Dämonen voraus. *Conform. fruct. 4*."[91] Im Hintergrund der weiten Landschaft befinden sich weitere Szenen: „(D) Er [Franziskus] wird in Perugia gefangen genommen. *Conform. fruc. 5.* (E) Einer, der die Heiligkeit des Franziskus vorhersieht, breitet den Mantel vor dem Jungen aus, (F) er [Franziskus] küsst einen Leprakranken, der sogleich verschwindet, (G) in Rom bettelt er unter den Armen sitzend. *S. Bonaven. cap. 1*."[92]

Allein die Größenverhältnisse der präsentierten Ereignisse aus Franziskus' ersten Lebensjahren und ihre Platzierung im Vorder- und Hintergrund verdeutlichen, wie sehr die neuen Inhalte gegenüber den alten Inhalten betont werden. Galle setzt hier die mystische Erzählung aus Bartholomäus' *Liber de conformitate* erstmals vollständig ins Bild, in der Himmel und Hölle bzw. ihre Stellvertreter Engel und Teufel als Gegenspieler im Drama von Franziskus' Geburt auftreten. Interessanterweise wird nur die hagiografische Variante des weissagenden Pilgers und nicht der (italienische) Kult der Stallgeburt dargestellt. Gerade im Hinblick auf die weit verbreitete offizielle Ordenschronik des Marcos de Lisboa erscheint dies zunächst verwunderlich, da De Lisboa bereits von beiden wunderbaren Ereignissen zu Franziskus' Geburt erzählt.

Wer auch immer der Urheber der Serie war, er griff für diese und viele weitere Szenen der Kupferstiche bewusst auf Bartholomäus' Werk zurück, was auch Sedulius erkannt haben muss, als er die bibliografischen Angaben einfügte.[93] Sedulius verteidigt Bartho-

---

[91] „(A) Francisco nato infernus turbatur, (B) angelus in peregrini specie infantulum complexans (C) daemonum insidias praedicit. *Conform. fruc. 4*."

[92] „(D) Capitur a Perusinis. *Conform. fruc. 5.* (E) Quidam Francisci sanctitatem praevidens, ei puero vestimentum sternit, (F) osculatur leprosum mox disparentem, (G) Romae inter pauperes sedens mendicat. *S. Bonaven. cap. 1*."

[93] Selbst wenn Bonaventura öfters als Quelle in den Drucken angegeben wird, stammt der Wortlaut aus dem *Liber Conformitate*. Im Grunde übernimmt Bartholomäus bereits viele Passagen aus der *Legenda Maior* des Bonaventura. Die Tatsache, dass Sedulius die ursprüngliche Quelle anstatt der eigentlichen angibt, sieht Van Dooren in der im Vorwort erwähnten größeren Autorität des Bonaventura. Van Dooren 2014, S. 725–726.

lomäus' Werk, indem er betont, dass es auf dem Generalkapitel des Ordens (1399) anerkannt worden ist. Tatsächlich wurde es trotz der starken Verklärung von Franziskus' Leben nicht als korrekturbedürftig, sondern als lobenswert empfunden.[94] Die bis dahin nur in Handschriften vorliegende Schrift *Liber de conformitate* wurde in einer ersten Druckversion 1510 in Mailand publiziert, ein zweiter Nachdruck erfolgte im Jahr 1513. Jedenfalls ist Pisanus' *Liber conformitate* vor der Ordenschronik des Lisboa das umfangreichste franziskanische Werk. Mit den Druckversionen erreichte der *Liber de conformitate* schließlich eine weite Verbreitung auch außerhalb der Klostermauern und konnte so zum Ziel protestantischer Kritik werden.[95]

Das Bemerkenswerte an den Galleschen Drucken sind dann die zahlreichen Nachdrucke in den europäischen Druckzentren, die ikonografischen Variationen sowie die weltweite Rezeption.[96] In dieser Mobilisierungsphase prägte die Serie die neuzeitliche Ikonografie zu Franziskus' Leben mehr als alle anderen hagiografischen Druckgrafiken und übertraf aufgrund ihrer medialen Beschaffenheit die Reichweite der Fresken in der Grabeskirche von Assisi. Tatsächlich erfolgte hier eher eine Normierung als bei den Fresken Assisis (Kap. III.2). Die Geschichte der Kopien und Nachdrucke ist bereits erarbeitet worden, weshalb hier nur die für Peru entscheidenden Stationen genannt werden.[97] Die Galleschen Serie wird kurz nach Erscheinen und im gesamten 17. Jahrhundert in den bedeutenden Druckzentren nachgestochen: Paris, Rom, Venedig, Augsburg. Die Kupferstecher halten sich dabei weitestgehend an die Originale und nehmen nur kleine Änderungen vor oder erweitern die Serie. In Paris besaß der Verleger Jean le Clerc die Kupferplatten Galles und produzierte neue Drucke in den Jahren 1605 und 1607, sie sind denen von Galle stilistisch am nächsten.[98] Vermutlich ebenfalls in Paris publiziert Thomas de Leu dann eine Kopie der Galleschen Drucke (1602–1614) mit 27 Kupferstichen, die neben den lateinischen Beschriftungen des Sedulius auch eine französische Übersetzung

---

94 Reblin 1988, S. 73.

95 Martin Luther kritisierte den *Liber de conformitate* bereits in seinen Tischreden, doch erst sein Schüler Erasmus Alber verfasst ein polemisches Buch. Reblin 1988, S. 54–55 und S. 71–78.

96 Für die Verbreitung und Zirkulation flämischer Einzelblattstiche und Nachstiche von Gemälden mit den hl. Franziskus siehe Savelsberg 1992.

97 Gieben erarbeitet die allgemeine Publikationsgeschichte und Van Dooren die Publikationsgeschichte in Bezug auf die Geburtsszenen. Gieben 1977; Van Dooren 2009. Der Ausstellungskatalog in Rom reproduziert die meisten Serien, siehe Kat. Ausst. Rom 1982.

98 Für eine vollständige Digitalisierung siehe Museum Plantin Moretus, Antwerpen (Inv.-Nr. PK.OPB.0120.140) oder die Version in der Nationalbibliothek von Paris. Gieben 1977, S. 63.

enthalten (Abb. 59).[99] Vermutlich gelangte die erweiterte Franziskusvita des Thomas de Leu nach Peru (Kap. III.2.3 und III.2.4).

Der zweite Tradierungsstrang ist die Legende von der Geburt des Franziskus im Stall. Die Legende ist ebenfalls ein hagiografisches Konstrukt, dessen Anfang sich nur bruchstückhaft rekonstruieren lässt. Wahrscheinlich existierte zuerst ein lokaler Kult in der Stadt Assisi um die Geburts- und Wohnstätte des Heiligen. Giuseppe Abate konnte nachweisen, dass seit 1400 in den Dokumenten der Privatarchive und des Stadtarchivs Assisis regelmäßig von einem Haus, einer Kirche, einer Kapelle oder einem Oratorium als Geburtsort des Franziskus die Rede ist.[100] Im Jahr 1472 wird das Oratorium jedenfalls explizit als Stall bezeichnet („Oratorium stabuli S. Francisci").[101] Noch heute gibt es in Assisi ein Oratorium (*San Francesco Piccolino*), das an den vermeintlichen Geburtsort des Heiligen in einem Stall erinnert. Die Inschrift am Eingangsbogen lautet: „Dieses Oratorium war ein Stall für Rind und Esel – in dem der heilige Franziskus geboren ist, der Spiegel der Welt." Angelo Silvagni und Abate datieren die Inschrift mithilfe paläologischer Untersuchungen in die Jahre 1316 bis 1354, jedoch wird der genaue Wortlaut der Inschrift erstmals im Jahr 1575 überliefert.[102] Festgehalten werden kann, dass nach dem Jahr 1400 ein Kult um den Geburtsort des Franziskus bestand. Denkbar ist, dass die Pilger, im Anschluss an den Besuch der Grabeskirche, ebenso Franziskus' Geburtsort in Assisi besuchten. Unklar bleibt, ab wann das Oratorium als Stall galt.

Die erste noch erhaltene Handschrift, welche die genauen Umstände der Stallgeburt erzählt, befindet sich heute in der Königlichen Bibliothek von Brüssel und stammt vermutlich aus dem letzten Drittel des 14. oder vom Anfang des 15. Jahrhunderts.[103] Der unbekannte Verfasser berichtet, wie Franziskus' Mutter, eine äußerst fromme Frau, eine Pilgerfahrt ins Heilige Land unternahm, auf der sie das Grab Christi und andere heilige Orte besuchte. In ihrer Heimat ging sie ebenfalls täglich in die Kirche und bat um einen Sohn. Als sie schließlich schwanger wurde und ihr Kind zur Welt bringen sollte, konnte sie erst nicht entbinden, bis ihr einfiel, wie die Jungfrau Maria ihren Sohn bekommen

[99] Gieben 1977, S. 64–65.

[100] Abate 1949 (1948), S. 527–529. Ob sich diese Quellenfunde auf den Standort des heutigen Oratoriums beziehen oder wo genau sich das Elternhaus des Franziskus befand, ist aus den Quellen nicht ersichtlich. Für ein Resümee der Polemik um den Geburtsort siehe Van Dooren 2009, S. 53–58.

[101] Abate 1949 (1948), S. 528.

[102] „Hoc Oratorium fuit bovis et asini stabulum – in quo natus est sanctus Franciscus mundi speculum", zitiert nach Silvagni 1940, S. 740. Silvagni 1940, S. 744. Abate 1949 (1948), S. 520.

[103] Abate 1949 (1948), S. 519 und S. 531–532. Clasen 1967, S. 67–68.

hatte. Sie ließ sich in den Stall bringen und gebar im Beisein von Ochs und Esel und ohne Schmerzen Franziskus. Ob dem Verfasser nun schon Legenden der Stallgeburt zur Verfügung standen oder er erstmals schriftlich fixiert, was bisher nur mündlich kursierte, kann nur vermutet werden. Trifft der zweite Fall zu, dann stellt sich die Frage, wie eine Stallgeburt, der christusgleiche Lebensbeginn, etabliert werden kann. Oder anders gefragt: Wie wird begründet, dass wohlhabende Kaufleute ihren Sohn im Stall zur Welt bringen? Der anonyme Verfasser findet eine Lösung, indem er die fromme Mutter eine Pilgerfahrt unternehmen lässt und das im Heiligen Land Erfahrene zur Nachahmung führt. Die Initiative der Mutter wird in den folgenden Versionen (von 1448 und 1518) zurückgenommen, indem die Pilgerreise wegfällt und Pica nach dem Willen Gottes handelt.[104] Die letzte Variante, in der Pica von einem (Engel-)Pilger aufgefordert wird, im Stall zu gebären, wird sich am Ende durchsetzen. Die Brüsseler Handschrift erzählt weiter, wie nach der Geburt die Namensgebung für den Neugeborenen erfolgt und schließlich auch die Episode der Weissagung. Allerdings prophezeit kein Pilger oder Engel, sondern ein Armer die Zukunft des Heiligen.[105] Die Tradierungsstränge von der Stallgeburt und von der Weissagung wurden früh zusammengeführt.[106]

Die kurze Analyse der hagiografischen Überlieferung der Stallgeburt abschließend, muss die gedruckte Chronik des Marcos de Lisboa erwähnt werden. Sie verbreitet die in Zukunft dominierende hagiografische Variante der Stallgeburt, in der ein Pilger offenbart, dass Pica Franziskus im Stall zur Welt bringen soll:

> „Und vor seiner Geburt, als die Mutter einige Tage mit starken Geburtsschmerzen in Nöten war, erreichte ein armer Pilger die Haustür, und nachdem er Almosen erhalten hatte, sagte er zu jener Person, die sie ihm brachte: Diese Frau, welche gebärt, sollte in den Stall gebracht werden und sie wird sofort gebären. Und als sie zum nächsten Stall gebracht wurde, ganz in der Nähe ihres Hauses, gebar sie sofort. An diesem Ort, wo der hl. Franziskus geboren ward, ist eine Kapelle erbaut worden, in Erinnerung an die Geburt des glückseligen Heiligen, von dem

[104] Für alle Variationen, die hier nicht weiter wichtig sind, siehe Abate 1949 (1948), S. 532–535. Van Dooren 2009, S. 11–12.

[105] Möglichicherweise verwandelte der anonyme Verfasser „peregrinus“ in „pauper“, da zwei Pilger, einmal die Mutter Pica ins Heilige Land und der bettelnde Pilger vor der Haustür, zu viel wären.

[106] Abate, dem es um den Nachweis der Echtheit der Stallgeburt geht und dagegen die Prophezeiung für hagiografische Erfindung hält, nennt diese Verknüpfung in seinen Aufsätzen nicht. Die beiden Episoden werden getrennt erzählt, was Van Dooren zu der Annahme führte, dass sich die Legenden erst später vermischten. Trotzdem ist es Van Doorens großer Verdienst aus dem Dickicht polemischer Argumente aus Abates Aufsätzen die prinzipiellen Entwicklungsstränge erkannt zu haben und in ein Schaubild aufgelistet zu haben, siehe Van Dooren 2009, S. 25.

> Christus wollte, dass er gleich ihm an einem niederen und ärmlichen Ort geboren wird, und dieser Ort ist bemalt worden mit der Geschichte dieses Wunders und wird *San Francesco Piccolino* genannt."[107]

Die Argumentation ist aus mentalitätsgeschichtlicher Perspektive interessant. Die Stallgeburt wird wie bisher durch die *Conformitas* begründet, doch zusätzlich wird das Armutsideal – als zentrale Säule des (reformierten) Ordens – Franziskus sozusagen in die Wiege gelegt, da er wie Christus „an einem niederen und ärmlichen Ort geboren wird". Auf die zeitlich weit zurückliegende wundersame Geburt des Franziskus im Stall folgt gleich im Anschluss die Beschreibung des real existierenden Oratoriums in Assisi mit den Malereien, die das Ereignis dokumentieren sollen, sodass der oder die LeserIn nicht auf den Gedanken kommt, die Authentizität der Geschichte zu bezweifeln.

Die erste offizielle Ordenschronik von Marcos de Lisboa ist aufgrund ihrer breiten Zirkulation von Relevanz – und zwar mit ersten spanischen (1559), italienischen (1581), französischen (1600), deutschen (1604), polnischen (1610) und englischen (1618) Ausgaben. Sie hat mindestens 85 gedruckte Editionen in verschiedenen Sprachen erfahren, allein 43 davon im Italienischen.[108] In der frühesten portugiesischen Ausgabe (1557) befindet sich direkt neben den Zeilen, wo der Pilger auftritt, eine gedruckte Randnotiz („*Livro das conformidades*"), welche die Quelle von Lisboas Übernahme angeben soll.[109] Der Kurztitel bezieht sich auf das Werk des Bartholomäus von Pisa (*Liber de conformitate*). Sollte der oder die LeserIn allerdings Bartholomäus' Text zur Hand genommen haben, dann wird er nur von einem weissagenden Pilger lesen und nichts von einer Stallgeburt.

---

[107] Lisboa 1557, fol. Ir–Iv. [IXr –IXv.]: „E antes de seu nascimento, stando a má y con dores de parto alguns dias muy angustiada, chegou a porta hú pobre peregrino, i recebendo esmola disse a quem iha trouxe. Essa molher que sta pera parir, levéva a húa estrebaria y logo parira. E levada a húa estrebaria mais perto das suas casas pario logo. Eneste lugar onde nasceo Sam Francisco sta húa capela feita, em memoria do nascimento do bemaventurado sancto, que Christo quis que fosse semelhante ao seu, em lugar vil y pobre, y tem pintada a hsitoria deste milagre y chamáshe Sam Fransci pequenino."

[108] Die Zahlen basieren auf den Auflistungen José Adriano de Freitas Carvalho im Vorwort der portugiesischen Neuausgabe, Lisboa 2001 [1557], o.S.

[109] Bezeichnenderweise wurde diese Randnotiz dann in der italienischen (Lisboa 1581, S. 2) und deutschen Erstausgabe (Lisboa 1604, S. 2) weggelassen, während sie in der spanischen Zweitausgabe (Lisboa 1563, fol. Ir.) noch vorhanden ist.

Das erste erhaltene Bild der Stallgeburt (aus dem Jahr 1452) befindet sich im Franziskanerkloster von Montefalco.[110] Für die Anerkennung der christusgleichen Geburt des Franziskus als *Alter Christus* ist hingegen die Aufnahme der Stallgeburt in das Bildprogramm des Lateranpalastes sicherlich von großer Bedeutung gewesen. Papst Sixtus V., vor seiner Papstwahl Franziskanerkonventuale, ließ den alten Lateranpalast im Jahr 1585 niederreißen und einen neuen errichten. Bereits zwischen den Jahren 1588 und 1589 wurde die Freskierung aller Säle des Neubaus fertiggestellt. In der westlichen Erweiterung des Piano nobile ist ein Saal Franziskus' Leben gewidmet. Bei gerade einmal vier Lünettenfresken ist die Auswahl der Geburtsszene geradezu auffällig (Abb. 60).[111]

Das Fresko von Franziskus' Geburt wird bisweilen Giovanni Baglione zugeschrieben. Das Wandbild ist in drei Szenen unterteilt: Ganz links ist der prophezeiende Pilger dargestellt, in der Mitte ist Pica in ihrem Gemach von Dienerinnen umringt und ganz rechts ist die Stallgeburt abgebildet. Die Erzählrichtung geht von links nach rechts. Das Hausmädchen reicht dem Pilger gerade Almosen, während dieser mit dem Pilgerstab ins Innere des Hauses deutet, um die Geburt im Stall anzukündigen. Anschließend betritt das Hausmädchen durch die hintere Tür das Gemach und berichtet das Gehörte Pica, die zu ihr hinüberblickt. Die nächste Szene ist durch den roten Vorhang abgetrennt, der das Zukünftige enthüllt und dadurch den Erzählcharakter des Bildes offenbart. Dieser theatralische Kunstgriff könnte als künstlerische Lösung interpretiert werden, den architektonisch schwierigen Übergang vom Stadthaus zum Stall zu meistern und gleichzeitig die ärmliche Szene der Stallgeburt mit Würde darzustellen. Franziskus ist bereits auf der Welt und Pica sitzt auf einem Stuhl mit zum Dank gefalteten Händen. Im Stall sind Ochs und Esel gerade noch erkennbar.[112] Im Vergleich mit den späteren Versionen sticht dennoch ins Auge, dass die Stallszene verhältnismäßig klein dargestellt ist. Es scheint gerade so, als ob die an den Rand gerückte, aber eigentlich wesentlich wichtige-

[110] Für die Kappellenausmalung von Montefalco, siehe Cole Ahl 1996; Nessi 1997; Abate 1949. Auch in Brescia beginnt die gemalte Franziskusvita mit der Geburt im Stall. Ikonografisch ist die Szene an die Geburt Christi angelehnt. Für eine Abbildung siehe Guazzoni 1983, S. 219. Der Söflinger Altar aus dem Klarissenkloster beinhaltet 126 kleinteilige Szenen. Die Geburtsszene zeigt Mutter Pica allerdings im häuslichen Gemach. Siehe Kat. Ausst. Krems-Stein 1982, S. 772–775.

[111] Die anderen Bilder zeigen mit der Stigmatisierung die wichtigste franziskanische Ikonografie und zwei Fresken handeln von der Geschichte zwischen Papsttum und Orden. Barroero 1991; Mandel 1994.

[112] Mandel ordnet die Szene der Dreigefährtenlegende zu, doch nur in der Vatikan-Handschrift ist der weissagende Pilger eingefügt und nicht die Stallgeburt. Mandel 1994, S. 173. In der itl. Ausgabe von Lisboas Chronik, wird hingegen von der Stallgeburt berichtet. Lisboa 1581, S. 2.

re Stallgeburt eine Unsicherheit hinsichtlich der Darstellungswürdigkeit des Themas ausdrückt.

Für die Veröffentlichung und Zirkulation des Themas ist eine andere Bildkampagne verantwortlich, die ebenfalls mit dem Papst in Verbindung steht. Im Jahr 1587 erhebt Sixtus V. die Klosterkirche *San Pietro Montorio* in den Rang einer römischen Titelkirche und setzt seinen franziskanischen Bruder Costanzio Boccadifuoco als dortigen Kardinalpriester ein.[113] Wer nun der Auftraggeber der neuen, bedeutenden Franziskusvita ist, ist nicht überliefert. In der Forschung wird vermutet, dass es Kardinal Boccadifuoco selbst gewesen sein könnte.[114] Parallel und in Abhängigkeit voneinander entstehen jedenfalls ein Freskenzyklus in den Klosterkreuzgängen von *San Pietro Montorio* (1588–1593) sowie etliche Kupferstichserien zum Leben des hl. Franziskus (1594–1649). Die erste Grafikserie von Francesco Villamena (1594) ist Boccadifuoco gewidmet. Germano Cerafogli argumentiert, dass der Kardinal ebenfalls der Auftraggeber des Freskenzyklus ist.[115] Sollte der Kardinal der Auftraggeber gewesen sein, dann wäre er dem Trend seiner Zeit gefolgt, denn seit den Anordnungen von Papst Pius IV. (1561) erneuerten die Kardinäle ihre Titelkirchen in Rom.[116]

Der Überlieferungszustand der römischen Franziskusviten (Fresken und Druckserie) könnte unterschiedlicher nicht sein, weshalb über die Reihenfolge ihrer Entstehung verschiedene Theorien existieren. Zuerst zu den Fresken: Sie befinden sich in den Lünetten der beiden Kreuzgänge und sind nach Umbauten und Übermalungen nur schlecht erhalten.[117] Giovanni Battista Lombardelli hat den großen äußeren Kreuzgang geschmückt, in dem sich der Tempietto befindet. Da Lombardelli 1588 Rom verließ, führte er die Arbeiten vermutlich zwischen 1587 und 1588 aus.[118] Niccolò Circignani malte den kleineren inneren Kreuzgang aus, wo die Geschichte des Franziskus mit seiner Geburt

[113] Cerafogli 1967, S. 85–86; Freiherr von Pastor 1926, Bd. 10, S. 179. Bereits über einhundert Jahre zuvor (1472) hatte Papst Sixtus IV. das Kloster seinem Beichtvater, dem franziskanischen Reformer Amadeo da Silva Menezes geschenkt. Mithilfe von Förderen begann der Umbau des Klosters. Kuhn-Forte 1997, S. 951– 972. Da Silva Menezes ist Anführer der Reformgruppe der Amadeiten, die im Jahr 1517 zu den Observanten gehörten. Das Kloster war spätestens im Jahr 1568 mit der Neuordnung der Provinzen den Observanten zugeordnet. Holzapfel 1909, S. 138; Vannicelli 1971, S. 56–57.

[114] Cerafogli 1967, S. 85; Belardinelli 1991, S. 134; Venator 2008, S. 565–566.

[115] Das 32. Fresko mit dem „Siegelwunder von Sarnano“ stellt einen Bezug zur Heimatstadt des Kardinals her. Cerafogli 1967, S. 85 und Belardinelli 1991, S. 134.

[116] Freiherr von Pastor 1926, Bd. 7, S. 606. Merz 2008, S. 133.

[117] Über die Verluste der Fresken und Umbauten des Klosters im 19. Jahrhundert siehe Belardinelli 1991, S. 142–144. Heute ist das Klostergebäude Teil der Spanischen Akademie in Rom.

[118] Belardinelli 1991, S. 134.

beginnt (Abb. 61).[119] Circignani arbeitete bis 1590 in Rom, allerdings ist seine Werkstatt dort noch bis 1593 tätig.[120] Die über beide Kreuzgänge fortlaufende Vita des Franziskus bestand aus mindestens zweiundvierzig Szenen, darüber gibt ein klosterinternes Manuskript aus dem 17. Jahrhundert Auskunft, welches die Bestände des Klosters aufzählt und die Bildtitel transkribiert.[121] Die Bildunterschriften des Manuskripts bzw. der Fresken bestehen aus lateinischen und italienischen Versen und stimmen größtenteils mit denen der druckgrafischen Bilderviten überein.[122]

Insgesamt existieren drei Druckserien mit Kupferstichen zum Leben des hl. Franziskus in mehreren Editionen, die motivisch mit den Fresken in einem engen Zusammenhang stehen. Die erste Serie *S. Francisci Historia cum iconibus in aere excusis* (fünfzig Blatt) hat Francesco Villamena gestochen. Andrea de Puttis publizierte sie im Jahr 1594. Die Vita beginnt mit Franziskus' Geburt im Stall und nur hier signiert Villamena („F. Villamena F.") sein Werk (Abb. 62). Auf dem Kupferstich ist die Szene nah an den Rand gerückt. Franziskus ist bereits auf der Welt und von den Geburtshelferinnen umringt, während die erschöpfte Pica am Boden liegend von einer Frau gestützt wird. Links hinter der Personengruppe steht ein Esel vor einer Heuraufe als Andeutung auf den Stall. Der Hintergrund ist als Raumflucht dargestellt und gibt den Blick auf die Szene frei, die sich zeitlich zuvor ereignet hat und in welcher der Pilger zur Stallgeburt rät. Der Zweizeiler auf Lateinisch und Italienisch erläutert ergänzend das Bild: „Die Mutter konnte Franziskus nicht gebären, bis sie vom Pilger instruiert worden war, in den Stall zu gehen."[123] Im Vergleich mit Circignanis Fresko fällt auf, dass die Szene spiegelbildlich

[119] Die Autorenschaft beider Künstler (Lombardelli und Circignani) wird von Quellen des 17. Jahrhunderts überliefert. Belardinelli 1991, S. 131.

[120] Unter den Werkstattmitgliedern war auch der Sohn Antonio Circignani. Venator 2008, S. 566.

[121] Belardinelli nimmt an, dass es mehr Szenen waren, da wichtige Episoden wie die Stigmatisierung oder auch der Tod des Franziskus fehlen, welche in den Druckserien vorhanden waren. Er führt den Verlust auf die Umbauten zurück. Von Lombardelli haben sich 11 Fresken, von Circignani noch 26 erhalten. Belardinelli 1991. Venator vermutet, dass es insgesamt nur so viele Fresken wie überlieferte Bildtitel gibt und für die Drucke zusätzlich Szenen geschaffen wurden. Venator 2008. Gerade im Vergleich mit anderen Bilderviten in den Kreuzgängen ist es unüblich, dass der Tod des Heiligen fehlt. Daher schließe ich mich der Meinung Belardinellis an.

[122] Cerafogli vermutet als möglichen Autor der Titel den damaligen Generalminister Cristoforo da Capite Fontium (Cheffontaine), der von 1587 bis 1594 im Kloster lebte. Cerafogli 1967, S. 81–83.

[123] Der lateinische Bildtitel lautet folgendermaßen: „NE QUI CQVAM POTERAT PUERVM PRAESEPE DOCEBAT HOSPES NI PRIMV[M] GIGNERE PICA PARENS." Die italienische Unterschrift lautet: "NON POTEVA LA MADRE PARTORIRE FRANC.CO SE PRIMA DAL PELLEGRI[N]O NO[N] ERA INSTRUTTA A[N]DARE NELLA STALLA." Meine Übersetzung ist durchaus frei, da sie für die Verständlichkeit weder das lateinische Vermaß noch die doppelte Verneinung berücksichtigt. Für alle Titel und Abbildungen siehe Prosperi Valenti Rodinò 1982.

und dem druckgrafischen Medium entsprechend auf das Hochformat ausgerichtet ist. Circignani konnte die Breite der Lünette nutzen und die Szenenfolge von links nach rechts arrangieren sowie ein größeres Figurenrepertoire aufnehmen. Wichtige Unterschiede finden sich in der Architektur, welche die Handlung umschließt. Im Gegensatz zur klaren Raumunterteilung des Stichs wird im Fresko die Stallszene von pittoresk ruinösem Mauerwerk umfasst. Im Vergleich beider Bilder mit der Geburtsszene im Lateranpalast wird außerdem klar, dass die Stallgeburt nun eindeutig im Bildmittelpunkt steht und in ihrer *humilitas* deutlich gesteigert ist. Die Annehmlichkeiten des häuslichen Gemachs und auch der Stuhl, auf dem Pica sich nach der Geburt ausruhen kann, entfallen in den Bilderviten von *San Pietro Montorio*.

Nur neun Jahre später (1603) gibt Andrea Vaccario die zweite Serie „Magni S. Francisci Vita Distincta Miraculis Descripta Simulacris“ (52 Blatt) heraus, die in ihren Dimensionen wesentlich größer und dem Bischof von Parma gewidmet ist (Ferrante Farnese).[124] Die Stiche führte Philippe Thomassin aus, wobei ihm sowohl Villamenas Druckserie als auch die Fresken als Vorlage zur Verfügung standen. Thomassin vereinfacht die Architektur Villamenas, indem er die Stallgeburt und die Szene des Pilgers in einem Raum vereint (Abb. 63). In stilistischer Hinsicht unterscheiden sich Thomassins Stiche deutlich von den beiden anderen Bildern, da er die Gliedmaßen der Personen verlängert, was den Raum weniger groß erscheinen lässt. Eine größere Übereinstimmung mit Circignanis Fresko ist in der Positionierung der Figurengruppen erkennbar. Thomassin übernimmt das Motiv der auf Kissen liegenden Mutter und auch die Szene der beiden Frauen, welche eine Wasserschüssel herbeibringen. Die Bildlegende besitzt einen zusätzlichen Bibelvers, der nach dem lateinischen Zweizeiler zu lesen ist. Der Vers stammt aus Lukas’ Erzählung von Jesu Geburt: „Et reclinavit eum in praesepio. Luc 2“ „Und sie legte ihn in eine Krippe“ (Lk 2,7). Die christusgleiche Geburt wird durch das Bibelzitat zusätzlich betont bzw. beglaubigt. Im Manuskript ist der Bibelvers ebenfalls überliefert, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass er sich ehemals auch unter Circignanis Fresko befand. Nur die Fresken Circignanis im inneren Kreuzgang besitzen Bibelverse in ihren Bildlegenden, nicht die des Lombardelli,[125] sodass die Ausmalungsphasen der beiden Kreuzgänge nicht nur zeitlich, sondern auch konzeptuell auseinanderliegen.

[124] In der zweiten Serie haben die Drucke folgende Maße: 13,7 x 19,3 cm, während die erste Serie mit 7,2 x 10,5 cm wesentlich kleiner ist. Venator 2008, S. 558.

[125] Cerafogli 1967, S. 87.

Eine dritte Vita des Franziskus veröffentlicht Thomassin selbst im Jahr 1608 (*Vita et Miracula Seraphici Patris S. Francisci de Assisio*), die Kupferstiche sind jedoch eigenartigerweise Nachstiche von Villamena, nicht seine eigenen. Entweder fanden die Stiche des Villamena mehr Nachfrage oder es war explizit der Wunsch des Auftraggebers. Im Unterschied zu den beiden vorhergehenden Druckserien sind zusätzlich spanische Bildunterschriften eingefügt, wohl um auch den spanischen Markt zu erreichen oder Andrea Catalano de Toro zu Ehren, dem die Serie gewidmet ist. Der anonyme Stecher, vielleicht ist es Thomassin selbst, übernimmt Villamenas Stallszene spiegelbildlich (Abb. 64), doch bezeichnenderweise lässt er Villamenas Unterschrift weg. Eine zweite Edition der inzwischen dreisprachigen Serie wird 1649 veröffentlicht. Es handelt sich um diejenige Ausgabe, von der am meisten Exemplare erhalten sind.[126] Die wiederholten Auflagen der römischen Bilderviten weisen jedenfalls auf eine starke Nachfrage und eine gezielte Verbreitung hin.

Die erfolgreiche Propagierung der römischen Bilderviten ist an ihrer weiteren Migration und Rezeption erkennbar. In einem kuriosen Fall wurde die Stallszene sogar für einen anderen Ordensgründer „abgekupfert", nämlich für Ignatius von Loyola. Thomassins Stallgeburt diente als Vorlage für die erste Szene seiner gestochenen Vita von Jean Baptiste Bernabé und Peter Paul Rubens.[127] Weitaus größer war natürlich der ordensinterne Nutzen, da die römischen Bilderviten als Vorlage für die Kreuzgangsdekoration genutzt wurden. In der Umgebung Roms finden sich einige Beispiele, wie die Klöster in Carpineto oder Palestrina, was bisher noch nicht eingehend untersucht wurde.[128] Über das Latium hinaus gelangen die Bilderviten auch in die Toskana. Dort dienen sie im Franziskanerkloster von Borgo a Mozzano und im Kloster *Ognissanti* in Florenz zur Ausstattung des Kreuzgangs.[129] Schließlich überqueren die römischen Bilderviten im Gepäck franziskanischer Ordensangehöriger den Atlantik und dienen in Lima zur Ausstattung des Kreuzgangs im 17. Jahrhundert (Kap. III.2.3).

---

[126] Michael Venator klärt die komplizierte Publikationsgeschichte der verschiedenen Druckserien auf und rekonstruiert eine wechselseitige Abhängigkeit im Kopierverhalten. Venator 2008.

[127] König-Nordhoff 1982, S. 124; Abb. 447 und 448. König-Nordhoff schreibt die Vita dem Stecher Jean Baptiste Barbé zu, Peter Paul Rubens schuf die Entwürfe. König-Nordhoff 1982, S. 293–304.

[128] Für den Bilderzyklus im Kloster von San Pietro a Carpineto siehe Kat. Ausst. Carpineto Romano 1990. Für den Kreuzgang in Palestrina ist bisher kaum etwas veröffentlicht. Siehe Vizzacaro 1998. In beiden Zyklen scheinen die Künstler einige Motive von Galles Drucken übernommen zu haben.

[129] Prosperi Valenti Rodinò 1982, S. 166. Für *Ognissanti* siehe Paolucci 1990. Für das Kloster in Borgo a Mozzano siehe Stace 2016. Allerdings erkennt Cristopher Stace die Abhängigkeit des Freskenzyklus zu den römischen und niederländischen Druckgrafiken nicht.

Bei allem Triumph der römischen Bilderviten ist die Serie von Phillip Galle aus Antwerpen noch erfolgreicher. Auch sie wird international für die Dekoration von Kreuzgängen rezipiert, zusätzlich aber in vielen Ländern nachgestochen – mit dem Effekt, dass sich ihre Verfügbarkeit und in der Folge ihre Rezeption vervielfacht. Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts führen die Bilderviten über den hl. Franziskus dann beide hagiografischen und ikonografischen Tradierungsstränge endgültig zusammen. Dafür verschmelzen die vormals eigenständigen Gestalten des Pilgers und Pilgerengels.

Die römische und die niederländische Serie sind für die Mobilisierung der franziskanischen Bildervita von besonderer Wichtigkeit und schaffen gewissermaßen einen zweigleisigen Kanon bzw. eine doppelte Normierung in der Frühen Neuzeit. Sie vermitteln die wesentlichen franziskanischen Werte und dienen neben der persönlichen Lektüre auch als Motivvorlage für die Schaffung der großformatigen Bilderviten in den Kreuzgängen. Mit ihrer weiten Zirkulation erfüllen sie diese Transmission umfassend und bilden für sämtliche ab dem 17. Jahrhundert geschaffenen Kreuzgangszyklen des katholischen Einflussgebietes (Italien, Südtirol, Schweiz, südliche Niederlande, Spanien und Peru) die Vorlage. Eine Normierung trifft in den Aspekten einer übereinstimmenden Sequenz, Ikonografie, Komposition und gewissen Motivübernahme zu, jedoch bleibt die stilistische Ausführung immer unterschiedlich. Die Drucke werden in den eigenen Kulturraum übersetzt und entsprechend angepasst. In den nächsten Unterkapiteln sowie in dem anschließenden Teil dieser Arbeit wird gezeigt, wie die Künstler und Kompilatoren mit den Vorlagen verfahren, um die institutionelle und gleichzeitig ihre eigene Geschichte zu erzählen.

2.3 Der doppelte Anlauf in Lima

Betrachten und vergleichen wir nun beide Franziskusviten Limas in ihrer Abhängigkeit voneinander und in Hinblick auf die Frage, welche druckgrafischen Vorlagen die Künstler benutzten und wie sie zu neuen Interpretationen gelangten bzw. diese im neuen Kontext von Peru umsetzten. Da sich die Wandbilder zum Teil nur fragmentarisch erhalten haben, helfen die Gemälde dabei, die unvollständigen Bildinhalte zu rekonstruieren. Spannend sind auch die ikonografischen Korrekturen, als die Kompilatoren die zweite Franziskusvita verbesserten, also Inhalte bei den Wandbildern auftauchten, allerdings bei den Gemäldezyklen nicht übernommen wurden. Prinzipiell sind beide Zyklen in ihrer Verteilung auf die vier Galerien des Kreuzgangs vom Auftraggeber, dem Guardian

oder den Mönchen des Klosters, wohldurchdacht. So spiegelt jeder Kreuzgangsarm ein anderes Lebens- bzw. Wirkungsalter des hl. Franziskus wider. Die Jugendzeit des Franziskus fängt bei den Wandbildern im Osten an, bei der ans Refektorium angrenzenden Wand, und beim neuen Gemäldezyklus an der Südwand, an dem die Kirche angrenzt, wie es später üblich wurde (Kap. IV.1.3). Beide Franziskusviten beginnen mit der *Prophezeiung des Franziskus*, dem das Bild der *Geburt des Franziskus* folgt. Erst ab dem dritten Bild unterscheiden sich die zwei Franziskusviten in der Erzählreihenfolge, doch zunächst zu den gleichen Bildthemen.

Das Eröffnungsbild des ersten Zyklus der Wandmalereien lässt trotz des schlechten Erhaltungszustandes erkennen, dass es ebenfalls die Vorhersehung und Prophezeiung des hl. Franziskus durch Joachim von Fiore als Prolog der Vita thematisiert (Kat. FLW 1; Kap. III.2.1). Am linken Bildfeld ist gerade noch die Statue des hl. Franziskus sichtbar, die ein Kreuz in den Armen hält. Die Statue steht vor einer goldenen Nische, wobei vermutlich das Mosaik in der St.-Markuskirche von Venedig mit dem Urbild zitiert wurde (Abb. 65). Interessanterweise wechselten die Kompilatoren dann für den zweiten Zyklus die Statue, bzw. das Mosaik, durch eine gemalte flächige Ikone als authentisches Abbild des hl. Franziskus aus (Kat. FLG 1).[130] In Pachecos *Libro del Arte* ist sowohl von dem Mosaik der St. Markuskirche in Venedig die Rede als auch von einem Gemälde, bzw. einem gemalten Porträt, welches aus Arezzo stammt. Für das Gemälde in Lima gab es also durchaus die Wahlmöglichkeit. Gegenüber einer Statue besaß die Ikone seit jeher eine größere Authentizität. Möglicherweise bevorzugten die Kompilatoren eine Ikone, weil ein Mosaik weder gut darstellbar noch besonders verständlich war. In der Bildkomposition ist die Ikone wie die Statue am oberen linken Bildrand angebracht – entweder als fertiges Produkt oder noch im Schaffensprozess. Eine Person steht davor und weist mit der rechten Hand auf das Werk, während sie in der linken Hand ein spitzes Gerät zu halten scheint und dadurch den Urheber des Kunstwerks bezeichnen könnte. In der Mitte des Bildes muss sich Joachim von Fiore befunden haben, da das verzierte Ende eines Bischofsstabs zu erkennen ist. Die rechte, verlorene Bildhälfte könnte die schriftliche Überlieferung thematisiert haben. Ob die Darstellung im Wandbild in ein zeitgenössisches Ambiente übersetzt wurde, lässt sich nicht erkennen.

Das zweite Bild der Zyklen visualisiert schließlich die Geburt des hl. Franziskus (Kat. FLW 2 und Kat. FLG 2). Die Erzählrichtung beider Bilder verläuft von rechts

[130] Pacheco zitiert hier Vasari. Pacheco 1990 [1649], S. 697.

nach links und stimmt mit der realen Laufrichtung im Klosterkreuzgang überein. Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Bildern sind die zusätzlich eingefügten Zahlen im Gemälde, die eine Lesehilfe anbieten (Kap IV.1.2).[131] Die gemalte Architektur fungiert als Rahmen der einzelnen Handlungen, um in beiden Bildern die hagiografischen Tradierungsstränge von der Stallgeburt und der Weissagung des Pilgers zu vereinen. Im rechten hinteren Bildfeld tritt der als Pilger gekleidete Engel an die Tür des Hauses der Familie Bordone und rät zur Stallgeburt. In der eschatologischen Landschaft zwischen dem Haus und der in den Vordergrund gerückten Stallgeburt findet die dualistische Schlacht zwischen Himmel und Hölle statt. Sofern die Überlieferungslage nicht täuscht, wird hier erstmals die Armee der Engel als Gegengewicht zu den Teufeln und zu ihrer Abwehr visualisiert. Der Erzengel Michael, erkennbar an seinem flammenden Schwert, drängt mit den als Bogenschützen bewaffneten Engeln die Teufel zurück. Die Künstler platzieren das übernatürliche Gefecht im Bildaufbau unterschiedlich. Francisco Escobar löst die schwierige Aufgabe im Gemälde mithilfe der Architektur, indem der Arkadenbogen als Trennung von Himmel und Hölle dient. Die Teufel werden in die Hölle zurückgedrängt, sie heben schützend ihre Arme über die Köpfe und laufen in die Tiefen der Erde zurück. Sie sind von der Geburtsszene durch eine mächtige Balustrade abgetrennt. Im Wandbild treffen die Armeen nicht wirklich aufeinander, da eine alltägliche Szene mit einem auf der Treppe sitzenden Jungen dazwischengeschoben ist.

Der Hauptakt der Stallgeburt ist dann bei beiden Bildern in den Mittelpunkt gerückt und heute aus unterschiedlichen Gründen nicht ganz leicht zu erkennen. In dem Wandbild sind große Teile der Bildfläche nicht mehr vorhanden. In dem Gemälde wurden bei der Restaurierung sogenannte Sichtfenster gelassen, die das einst darunterliegende Gemälde zeigen.[132] Wie es scheint, wurde die Leinwand wiederverwendet, vielleicht weil die Kompilatoren mit dem Entwurf nicht zufrieden waren.

An seiner Figurenkonstellation wird die Motivübernahme aus der römischen Druckserie offensichtlich. Das eindeutig angelehnte Motiv ist die in die Arme einer Geburtshelferin gesunkene Mutter Pica (Abb. 66). Selbst wenn auf dem Wandbild Picas Kopf fehlt, ist ihre Pose, wie sie müde auf einen Stuhl sinkt und von einer anderen Person gestützt wird, deutlich erkennbar. Die originalen Drucke Villamenas oder einer der Nachdrucke

[131] Die Legende am unteren Bildrand, welche die einzelnen Szenen erklärte, wurde vermutlich im 20. Jahrhundert abgetrennt (Kap IV.1.3).

[132] An dieser Stelle danke ich dem Restaurator José Luis Quispe Bejar aus dem *Museo Convento San Francisco y Catacumbas* in Lima über die Auskunft der Restaurierungspraxis.

Thomassins haben definitiv ihren Weg nach Lima gefunden. Betrachten wir Pica im Gemälde (Abb. 67), so fällt nicht nur auf, dass das Motiv aus der römischen Druckserie stammt, sondern auch, wie sich der Maler Francisco Escobar an seinem Vorgänger bzw. an den Wandmalereien orientiert hat. Beide Male sitzt Pica auf einem Stuhl und ist mit rotem Unterkleid und goldbrokatenem Mantel gekleidet. Wie schon bei den römischen Drucken ist der einzige Hinweis auf den Stall das Pferd, welches sich zu seinem Futter in der Heuraufe streckt, als pars pro toto gegeben. Die kompositorische Gegenüberstellung von Engelpilger und Mutter mit Dienerin, wie sie Galle so prominent geprägt hat, wird nicht übernommen, obwohl die niederländische Druckserie an anderer Stelle als Vorlage genutzt wurde.[133] In beiden Bildern tritt der Engelpilger hinter das Geschehen, indem er tatsächlich hinter der Amme steht, welche das Franziskuskind in den Armen hält. Nur in Escobars Gemälde malt der Engelpilger ein rotes Kreuz auf den Oberarm des Neugeborenen. Im Wandgemälde sind vom Engel nur noch die Flügel und Hände zu erkennen, die er nach oben wirft und auch der neugeborene Franziskus auf dem Schoß der Amme ist nicht erhalten, nur das linke Auge ist gerade noch erkennbar.

Das Figurenrepertoire, welches als Zeuge zur Stallgeburt eilt, ist im Wandbild zahlreicher. Escobar übernimmt von seinem Vorgänger nur den am linken Bildrand stehenden jungen Mann mit rotem Hut, der von seinem Pferd abgestiegen ist. Ansonsten besitzt das Gemälde im Vergleich zum Wandbild einen eindeutig strengeren Stil, weniger anekdotische Nebenhandlungen und damit einen klareren Aufbau. Im Wandbild ist der genrehafte Pilger auffällig, der einen roten Hut mit Pilgerzeichen (Feigenhand) trägt und frech grinst (Abb. 68). Er blickt die Betrachtenden direkt an und fungiert als Kommunikationsfigur. Seine Anwesenheit ist für die Handlung nicht zwingend notwendig, es sei denn, seine Funktion besteht in der Markierung des Unterschieds zwischen dem als Pilger gekleideten Engel und dem weltlichen Pilgertum. Trotz der verlorenen Bildflächen sind in den Wandmalereien insgesamt viele volkstümliche Nebenszenen auszumachen. Diese genrehaften Elemente scheinen entweder stilistische Strömungen aus den Niederlanden aufzugreifen oder in einer bereits veränderten Form von den Bamboccianti in Italien zu stammen.[134] Bisher haben Kunsthistoriker italienisch-manieristische Einflüsse festgestellt, ohne diese weiter auszuführen.[135] Die erkannte stilistische Verwandtschaft mag aus der Verwendung der römischen Druckserie als Motivvorlage resultieren. Klar

[133] Siehe Katalog.
[134] Siehe vor allem Kat. FLW 8.
[135] Gisbert 1983, S. 143–144.

ist, dass die Drucke nicht eins zu eins kopiert wurden, sondern nur als Fundgrube für einzelne Motive dienten. Insgesamt ist der Zyklus der Wandmalereien in seinem Stil sehr heterogen und nimmt ebenfalls die neueste spanische Mode für die Figuren auf; deutlich wird dies im dritten Wandbild.[136]

Ab dem dritten Bild unterscheidet sich die narrative Reihenfolge beider Zyklen – sie stimmt erst wieder in den letzten beiden Bildern der Jugendzeit thematisch überein, nämlich am Wendepunkt von Franziskus' Leben, als er sich vom Vater lossagt und dann seinen ersten Habit schneidert. Zunächst zum dritten Wandbild, das aufgrund seines Inhalts eine Datierungsfrage auslöste (Kat. FLW 3). Inhaltlich zeigt das Wandbild *die Huldigung eines einfachen Mannes* in der rechten Bildhälfte, der seinen Mantel ausbreitet, damit Franziskus darüberschreiten kann. Schon in der Grabeskirche von Assisi ist diese Szene dargestellt worden, wenn sie auch an erster Stelle stand (Kap. III.2). Sie handelt von der Prophetie, dem Erkennen eines Heiligen, bevor er selbst es überhaupt weiß, und der daraus resultierenden ehrerbietenden Handlung (Proskynese). In der linken Bildhälfte schenkt Franziskus wiederum seine Kleider einem armen Ritter. Die oberflächliche Verknüpfung der Szenen erfolgt über die weltliche Kleidung als Zeichen des sozialen Standes, während die tiefere theologische Intention Franziskus' frühe Tugend offenbart, den weltlichen Stand verlassen zu wollen. Obwohl zwei Drittel der Malereien auf der Wand verloren sind, vor allem im oberen Bereich des Bildes, ist zu erkennen, wie Franziskus in der Huldigungsszene nach neuester spanischer Mode gekleidet ist (Abb. 69).

Aus kunstgeschichtlicher Perspektive sind jedoch die Szenen im rechten Hintergrund spannender, wo die Bilderzählung anfängt. Hier sehen wir, wie Franziskus dem Geschäft seines Vaters als Kaufmann nachgeht und von ihm Diktiertes notiert (Abb. 70). Einige Pakete liegen vor ihm auf dem Boden. Die Buchstaben und Zahlen auf dem verschnürten Gut haben Anlass zu Spekulationen gegeben und die Datierungsfrage ausgelöst. Ricardo Estabridis und nach ihm auch Teresa Gisbert haben die Zahl „89" auf dem von einem Mann geschulterten Paket als Hinweis auf das Entstehungsjahr der Wandmalereien gelesen (1589).[137] Allerdings erscheint die römische Druckserie von Villamena, welche den Künstlern definitiv als Motivvorlage diente, erst fünf Jahre später, sodass

[136] Gisbert, die von einer Datierung des Jahres 1589 ausgeht, argumentiert, dass diese Figur nach 1650 eingefügt wurde. Gisbert 1983, S. 142.

[137] Estabridis 1982 und Gisbert 1983, S. 140.

die Wandmalereien frühestens im Jahr 1594 angefertigt worden sein können. Stastny Mosberg vermutet die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.[138] Die rekonstruierte Baugeschichte des Kreuzgangs lässt einen Entstehungszeitraum zwischen 1574 und 1656 für die Datierung zu (Kap. II.3.1). Nach der zeitgenössischen Stadtchronik des Jesuiten Cobo müssten die Wandmalereien erst nach dem Jahr 1629 entstanden sein, da er sie in seinem Bericht nicht erwähnt, wohingegen er über die Malereien im Kreuzgang der Dominikaner berichtet (Kap. II.1.1). Wenn der Jesuit Cobo als authentischer Zeuge angesehen wird, dann ließe sich die Datierung der Wandbilder auf den Zeitraum 1629 bis 1656 eingrenzen, andernfalls auf die Zeit zwischen den Jahren 1594 bis 1656.

Die Buchstaben auf den Paketen wurden außerdem als Abkürzungen von Künstlernamen gedeutet, ohne dabei zu einem zufriedenstellenden Ergebnis zu kommen.[139] In den Archiven haben sich Sendungslisten erhalten, die neben den Abkürzungen auch den Inhalt der Pakete auflisten.[140] Die Absender nummerierten die verschnürten Bündel wie „Paketnummern" mit den Abkürzungen ihrer eigenen Namen oder denen ihres Geschäfts, um so Inhalt und Ankunft des Sendungsguts mithilfe der Liste zu koordinieren und zu kontrollieren. In Lima könnte der Kaufmannsberuf in Gestalt eines Überseehändlers den zeitgenössischen Umständen angepasst worden sein, die Kompilatoren hätten dann eine Kontextualisierung vorgenommen. Dies wäre nicht ungewöhnlich, in einem Beispiel in Italien war der Kaufmannsberuf der Familie Bordone als Tuchhändler in einer Handschrift visualisiert worden.[141] Die Abkürzungen mit dem Großbuchstaben „B" stünden dann für den Nachnamen „Bordone", während die Zahlen dahinter die Paketnummerierung fingierten. Das letzte Paket mit den Kürzeln „F.P." würde in dem Fall nicht für „fecit" stehen, sondern für die Vornamen von Sohn und Vater (Francisco und Pedro). Das letzte Kürzel nach „F.P." wäre immer noch nicht geklärt, es ist im Grunde auch nicht genau identifizierbar: So könnte es entweder ein mehrfach geschwungenes „V" sein oder die Zahl „31" darstellen.

[138] Gisbert 1983, S. 140; Estabridis 1982; Stastny Mosberg 2013.

[139] Estabridis schlägt Juan Bautista Planeta vor; vgl. Estabridis 1982. Gisbert sieht in den Wandmalereien die Mitwirkung von Mateo Pérez de Alesio; Gisbert 1983.

[140] An dieser Stelle danke ich Corinna Grammatke für die Einsicht in Sendungslisten der Jesuiten.

[141] Bei den zwei Handschriften handelt es sich um zwei fast identische Exemplare, welche die Legenda Maior des Bonaventura mit Miniaturen versehen. Sie stammen aus dem umbrischen Raum und befinden sich heute in den Ordensarchiven in Madrid (ca. 1330–1350) und Rom (vor 1457). Pazos 1974; Einhorn 1992.

Zwei weitere Details fallen auf: Während Sohn und Vater am Hauseingang den Geschäften nachgehen, befindet sich über ihnen eine Frau auf dem Balkon, die so gekleidet ist wie die Hofdamen aus Diego Velázquez' Porträts (Abb. 71).[142] Modische und stilistische Details wie die Hofdame oder auch Franziskus' vornehmes schwarzes Gewand lassen vermuten, dass mindestens einer der Maler von der iberischen Halbinsel stammte. Für einen stilistischen Vergleich wären sicherlich die Fresken im Kreuzgang des Franziskanerklosters in Sevilla hilfreich gewesen, die Antonio Mohedano und Alonso Vásquez malten und die sich leider nicht erhalten haben.[143] Der Stil der Wandbilder ist sehr uneinheitlich und besitzt neben den italienisch-manieristischen Elementen auch typische spanische Motive, sodass sicherlich verschiedene Künstler während des Schaffensprozesses beteiligt waren.

Für das dritte (Kat. FLG 3) und vierte Gemälde (Kat. FLG 4) der zweiten Franziskusvita folgten die Kompilatoren der Reihenfolge der römischen Bilderviten, mit der Geburt, Taufe und Huldigung eines einfachen Mannes. Anders als die römische Bildervita mit nur einer Szene pro Blatt fügten die Kompilatoren des Gemäldezyklus allerdings mehrere Szenen zusammen (Kap. IV.1.2). Das dritte Gemälde zeigt neben der Taufe des Franziskus in einer Nebenszene die Almosenspende (Kap. IV.2.1). Im vierten Gemälde dominiert die Huldigung des einfachen Mannes das Gemälde allein durch die Größe und prominente Präsentation im Vordergrund (Kat. FLG 4). Gleich dahinter schenkt Franziskus seine zeitgenössische Kleidung dem armen Ritter. Dieses Mal besteht die Kleidung aus einem vornehmen braunen Stoff mit silbernen durchwirkten Stickereien und geschlitzten Puffärmeln. Die dunkle Mauer im Hintergrund gibt den Blick frei auf zwei Raumschachteln, die Szenen seiner Bekehrung zeigen. Im rechten Raum ist durch Franziskus' Bettruhe seine Krankheit angedeutet und links wird seine einjährige Gefangenschaft in Perugia wiedergegeben. Nach der hagiografischen Überlieferung bewahrte er trotz Einkerkerung seine Standhaftigkeit und seinen Frohsinn. Beide Begebenheiten werden von Bonaventura nicht erwähnt, sondern stammen ursprünglich aus der frühen hagiografischen Überlieferung der Dreigefährtenlegende und der Viten Celanos. Dank einer kontinuierlichen Überlieferungskette nahm sie auch Marco de Lisboa in seine Or-

[142] Vergleichbar mit der Infantin Margarita in „Las meninas" oder dem Porträt der Infantin Maria Teresa.
[143] Pacheco 1990 [1649], S. 465.

denschronik auf.[144] Die römische Druckserie umfasst diese Lebensepisoden nicht und in Galles Drucken wird im Hintergrund nur die Gefangenschaft in Perugia dargestellt (Abb. 58). Allerdings übernimmt Escobar von dort gerade nicht das Motiv der hölzernen Stockfessel. Franziskus wird vielmehr als Heiliger gezeigt, der gemäß den Werken der Barmherzigkeit die Gefangenen besucht und ihnen etwas zu Essen bringt. Der einzige Hinweis auf seine Gefangenschaft ist die eiserne Fußfessel. Alle vier in einem Bild vereinten Szenen zeigen, wie Franziskus aufgrund oder trotz seiner negativen Lebenserfahrungen ein Heiliger wird bzw. wie sehr seine heilige Gesinnung schon in seiner Jugend ersichtlich ist. Die Kombination der Szenen zu neuen Bildaussagen zeigt jedenfalls, wie die Kompilatoren frei und kreativ die Bilder miteinander verknüpften und statt eines bloßen Kopierens der Druckgrafikserien neue Sinndimensionen erschlossen. Auch werden die Bildfiguren oder Motive kontextualisiert, also der eigenen Zeit angepasst, wie das Beispiel von Franziskus und seinem Vater als Überseehändler deutlich macht.

Abschließend bleibt für beide Zyklen festzuhalten, dass der Jugendzeit des Franziskus außergewöhnlich viel Platz eingeräumt wird im Vergleich zu den gründerväterlichen Bilderviten in Europa. Das mag an erster Stelle an der von vornherein großzügig bemessenen Architektur des Klosters liegen (Kap. V.1.1). Mit der Stadtgründung und der Schachbretteinteilung von „Stunde Null“ an musste bei der Planung keine Rücksicht auf benachbarte Bauten genommen werden. Zusätzlich gelang es den Franziskanern, ihr Areal stetig zu erweitern (Kap. II.3.1). An zweiter Stelle muss die Erzählfreude der Kompilatoren im Vizekönigreich Peru genannt werden. Statt ein zentrales Ereignis monumental und einzeln zu präsentieren, entschieden sie sich dafür, mehrere Szenen miteinander zu verknüpfen (siehe Kap. IV.1). Am Beispiel von Franziskus’ wundersamer Geburt konnten die Neuinterpretationen und auch Übernahme der unterschiedlichen druckgrafischen Überlieferungen aus Antwerpen und Rom gezeigt werden. Die Kompilatoren passten die Erzählweise an und kontextualisierten die Bilder für das eigene Umfeld und Zeitgeschehen.

[144] Die Beschreibung der Gefangenschaft in Perugia befindet sich in 3 Soc 4, Grau 1972, S. 181–184 und II Cel 4, Grau 1994, S. 223–224 und die seiner Krankheit in I Cel 3, Grau 1994, S. 80. Marcos de Lisboa berichtet in seiner Ordenschronik von beiden Begebenheiten kurz hintereinander, wobei er als Quelle das „Liber conformitate“ von Batholomäus Pisa angibt. Lisboa 1557, fol. Xr.

2.4 Paradies und Geburt – die Neuerungen in Cusco

Die Gemälde im Kreuzgang des Franziskanerklosters in Cusco, welche die Jugend des Franziskus visualisieren, sind von einem unbekannten Künstler. Das erste Gemälde ist als Prolog der Bildervita konzipiert und erklärt die prophetische Vorhersehung des Franziskus und die idealisierte, schriftliche sowie bildliche Überlieferung des Ordensgründers (Kat. FC 1; Kap. III.2.1). In Cusco wählten die Kompilatoren für die Erklärung der bildlichen Tradierung nicht eine Ikone wie in Lima, sondern den fliegenden engelsgleichen Franziskus. Genauso malt ihn auch Joachim Fiore auf die Leinwand (Abb. 55). Der Engel als geflügeltes himmlisches Wesen tritt in vielfacher Gestalt im gesamten Zyklus auf und ist das zentrale verbindende Thema. In jedem Gemälde befinden sich am linken oder rechten unteren Bildrand gerahmte Bildlegenden in Form von Kartuschen, die von kleinen Putti mit Gesten kommentiert werden. Diese kleinen himmlischen Wesen brechen mit der innerbildlichen Wirklichkeit und haben die erzähltechnische Funktion, auf einer weiteren Metabene den Betrachtenden auf die Szene hinzuweisen oder mit ihrer Gestik den Inhalt emotional zu kommentieren. Sie sind eine Spezifikation der hagiografischen Gemäldezyklen Cuscos und werden im Kapitel zur visuellen Narrativik besprochen (Kap. IV.1.3). Besonders in der Kindheit des Franzikus betritt der Engel als Botschafter, Prophet, helfender Pilger und liturgischer Assistent die Bilderbühne sowie in der Gestalt des Erzengels Gabriel und Michael (Kat. FC 2–4).

Im zweiten Gemälde sehen wir einen Engel, der gleich wie ein zweiter Gabriel die Geburt des Franziskus als *Alter Christus* an Pica als zweite Maria verkündet (Kat. FC 2). In der Bildlegende, auf der ein Putto rittlings sitzt, ist für die Betrachtenden zu lesen: „Gott schickte einen Engel, der im Traum Doña Pica verkündet, der Ehefrau von Pedro Bernardo, die Empfängnis und Geburt des Franziskus. Alx. Rein. Fol. 1. poem. … ". Carmen García-Atance de Claro entdeckt die hagiografische Quelle im Werk von Pedro de Alva y Astorga, der die verklärende Tradition von Bartholomäus von Pisa aufnimmt, möglichst viele Gemeinsamkeiten zwischen Christus und Franziskus zu finden (Kap. III.2).[145] Interessanterweise ist in der Bildlegende ebenfalls die bibliografische

[145] García-Atance de Claro 2002, S. 32. Im lateinischen Text von Alva y Astorga ist folgendes zu lesen: „Annuntiatus est Franciscus per Angelum à Deo missum in Assissia Civitaté, ad sœminam desponsatam nomine Piccá, teste Alexandro Ruinaga de amore Francisc. In Poema fol. 1. TEbar: Tom. 2. fol. 511." Alva y Astorga 1651, S. 11.

Quelle („Alx. Rein. Fol. 1. Poem“) in abgekürzter Form übernommen worden, wie um die Korrektheit des Themas zu betonen.[146]

Die bildliche Umsetzung der postulierten Christusgleichheit in Form der Verkündigung ist einzigartig in der Franziskusvita und wird – soweit mir bekannt ist – hier zum ersten Mal dargestellt. Der Engel schwebt in flatternden Gewändern in die Wohnstube Picas und berührt, im Gegensatz zur gängigen Ikonografie der Verkündigung, nicht den Boden. Sein Finger weist Richtung Himmel, wo eine Lichtglorie seine übernatürliche Heimat andeutet. Pica ist vor dem Hausaltar eingeschlafen, der mit Blumenvase und Kruzifix geschmückt ist. Franziskus Mutter liegt auf den Stufen des Altars und stützt mit einer Hand den Kopf. Ihre Augen sind geschlossen, doch ihr Kopf weist in Richtung des Engels, wie um anzuzeigen, dass sie seine Botschaft im Traum empfängt. In der römischen Druckserie von Villamena und Thomassin ist eine ähnliche Szene vorhanden, allerdings verkündet der Engel hier dem eingeschlafenen Franziskus, dass seine Religion im Himmel bestätigt ist (Abb. 72).[147] Die Kompilatoren der Franziskusvita in Cusco wählten demnach Druckgrafiken, die eine andere Ikonografie haben, aber von der Komposition und Figurenkonstellation passend erschienen. Im Vergleich schwebt der Engel in den Druckgrafiken auch in das Zimmer, allerdings ist sein Körper im Gemälde von Cusco den Bildbetrachtenden zugewandt. Die Wolkengloriole umgibt nicht den Engel, sondern kommt von oben. Es scheint, als ob der unbekannte Maler in Cusco den Raum mit Hausaltar und Rundbogen im Hintergrund aus der Druckgrafik von Thomassin übernommen hat. Allerdings ist das Zimmer mit wesentlich mehr Details ausgeschmückt. Der Hausaltar ist mit einem grünen Brokatbehang verkleidet und Pica liegt auf einem gemusterten Teppich. Erneut ist die Vorliebe der Kompilatoren in Cusco für Ornamente und Muster zu erkennen (Kap. III.1.2).

In der Geburtsszene, dem dritten Gemälde, wird deutlich, dass die Druckserie von Galle, bzw. der Nachstich von Leu, als Fundgrube ikonografischer Muster Verwendung fand, wie es die Forschung bereits mehrheitlich für den gesamten Zyklus herausgestellt hat (Kat. FC 3).[148] In einer neuartigen Komposition werden die ikonografischen und

[146] Eine Suche nach einem Autor Alejandro Ruinaga mit dem Werk „De Amore Francisco“ ist allerdings ergebnislos geblieben.

[147] Für die Druckgrafik von Philippe Thomassin, Magni S. Francisci vita distincta miraculis descripta simulacris, 1603, siehe Google Books [02.02.2026]: https://books.google.de/books?id=1iUvcEDrBnYC&hl=de&source=gbs_navlinks_s

[148] Sebastián López 1984; García-Atance de Claro 2002; Cruz de Amenábar 2009.

hagiografischen Traditionen der wundersamen Ereignisse um Franziskus' Geburt im Gemälde vereint. Der bildliche Aufbau gleicht einer Kreuzdisposition in horizontaler und vertikaler Achse. Im Hintergrund ist die Stallgeburt gleich der Geburt Christi in der Krippe dargestellt. Gerahmt wird diese Szene von einem runden Gebäude, welches eine Anspielung auf das Oratorium in Assisi sein könnte, wie es Marcos de Lisboa beschrieben hat (Kap. III.2.2). Im Vordergrund malt der Engelspilger dem Franziskuskind das rote Kreuz auf die Schulter; seine Position gegenüber Pica und der Dienerin geht ohne Zweifel auf Galles bzw. de Leus Figurengruppe zurück (Abb. 58 und 59). Auf der horizontalen Ebene sind rechts und links das himmlische Paradies und die Hölle dargestellt. Die Teufel in den Höhlen des Infernos folgen ebenfalls dem Grundmuster der Druckgrafik von Galle. Das Paradies rechts vom Oratorium ist hingegen eine neue ikonografische Variante der Geburtsszene, die sich so in keinem anderen bekannten Geburtsbild findet (Abb. 73). In Lima wurde die Armee der Engel im Himmel als topografischer oder theologischer Ort demjenigen der Hölle entgegengesetzt (Kap. III.2.3). Im Gemälde von Cusco ist hingegen das Paradies am Ende aller Tage visualisiert, in welches nach dem Jüngsten Gericht die rechtgläubigen Christen eintreten werden. Der Erzengel Michael bewacht mit seinem flammenden Schwert die Paradiespforte. Zwei weitere Personen befinden sich bereits im Paradies und der gleiche Engelspilger wie im Bildvordergrund trägt ein Bild an sie heran, auf dem Franziskus in der Krippe liegend dargestellt wird. Die Bildlegende erläutert das Geschehen und die Identität der beiden Personen:

> „Frau Pica kann nicht gebären, bis sie von einem Engel in einen Stall gebracht wird, wo Franziskus zwischen Ochs und Esel geboren wird, der Engel zeichnet ein Kreuz über die linke Schulter = In der Luft hört man himmlische Musik, mit dem Gesang, Pax bonum: Pax bonum. Die ganze Hölle kommt in Aufruhr = der Engel als Pilger verkündet die Geburt des Franziskus an Henoch und Elias im Paradies. Adam. Rap. 5. Lib.2 Cap.6." (Kat. FC 3)

Henoch und Elias sind alttestamentarische Propheten, die keines natürlichen Todes starben, sondern ins Himmelreich entrückt wurden.[149] Im Christentum werden sie dadurch zu Ausnahmepersonen, denn das endzeitliche Paradies war nach der Heilsgeschichte allen verschlossen, die nicht im Zeitalter der Gnade Christi (*sub gratia*) lebten bzw. befreite Christi die Gerechten und Propheten des Alten Bundes aus der Vorhölle noch vor seiner Himmelfahrt. Alle danach verstorbenen Christen, mit Ausnahme der Heiligen, mussten das Gericht des Jüngsten Tages vor Eintritt ins Paradies abwarten. In der

[149] Im Alten Testament: Elias: Sir. 48, 9 und Henoch: Gen. 5, 21–25.

mittelalterlichen Bibelexegese werden den beiden Propheten Henoch und Elias dann drei zentrale Rollen zugeschrieben. In der Apokalyptik werden sie als Kämpfer gegen den Antichristen stilisiert, die das Endgericht im Paradies abwarten. In der typologischen Auslegung werden sie als Wegbereiter Christi beschrieben. In ihrem tugendhaften Leben, das mit ihrer Entrückung belohnt wurde, gelten sie als Exempel aller Christen.[150] Die franziskanischen Hagiografen beziehen diese Deutungen auf die Person ihres Ordensgründers. In der *Legenda Maior* schreibt Bonaventura im Vorwort, Franziskus ist erschienen „im Geist und der Kraft des Elias."[151] Als die franziskanischen Glaubensbrüder ihren Gründer in einer Vision im Feuerwagen sitzend sehen (Kat. FC 17), ist dies schließlich der direkte Verweis auf Elias, der in einem Feuerwagen gen Himmel fahrend entrückt wurde.[152] Bonaventura wird bei der Beschreibung dieser Szene nochmals deutlicher, wenn er bemerkt, dass „Gott ihn [Franziskus] als zweiten Elias den geistlichen Männern zum Wagen und Lenker gegeben" hat.[153] Am Ende der *Legenda Maior*, wenn Bonaventura die Heiligsprechung und Überführung der Gebeine des Franziskus beschreibt, rechtfertigt er den Akt, da Gottes Gunst für Franziskus und sein Wirken durch Franziskus (und seine Gebeine), die gleiche Belohnung erfordere wie die Entrückung der beiden Propheten.[154] Waren Bonaventuras Vergleiche noch auf den Beweis der Heiligkeit des Franziskus ausgelegt, so verknüpft Bartholomäus von Pisa alle drei Personen in einer eschatologischen Deutung zum Zeitpunkt von Franziskus' Geburt. Bartholomäus berichtete von der Freude, welche Henoch und Elias im Paradies bei Franziskus Geburt gehabt hätten. Allerdings ist es bei ihm Benedikt von Arezzo, der auf mystische Weise von einem Engel auf einer Wolke ins Paradies geführt wird, wo er den beiden Propheten berichtet habe, dass mit der Ankunft des Franziskus auch bald der Antichrist kommen werde.[155] Die Verknüpfung mit dem Paradies zusammen mit Elias und He-

[150] Witte 1987.

[151] Bonaventura, LM, Vorwort, Clasen 1962, S. 252

[152] Siehe Katalog Kat. FCG

[153] Bonaventura, LM, IV, 4, Clasen 1962, S. 280–281. Im Prinzip baut Bonaventura die Beschreibung des Celano weiter aus. 1 Cel 47, Grau 1994, S. 121–122.

[154] Bonaventura, LM, XV, 1, Clasen 1962, S. 385: „Gott hatte ihm [Franziskus] im Leben seine Huld und seine Liebe geschenkt und wie einst Henoch durch die Gnade der Beschauung ins Paradies geführt; wie Elias hatte er ihn durch sein liebendes Verlangen auf feurigem Wagen in den Himmel aufgenommen [...]."

[155] García-Atance de Claro 2002, S. 34–35; Bartholomäus von Pisa 1906 [ca. 1385], S. 99 und S. 253.

noch nehmen die frühneuzeitlichen Ordenschronisten nicht auf, die Bildlösung scheint eine Eigenkreation der Kompilatoren in Cusco zu sein.[156]

Blicken wir erneut auf das Gemälde von der Geburt des hl. Franziskus in Cusco, stellt sich die Frage, welche Aussage die Kompilatoren treffen wollten. Die bildimmanente Logik wäre an erste Stelle natürlich, dass schon zur Geburt des Franziskus allen deutlich wird, dass er heilig ist. Der Engel konnte mit dem Bild den jetzigen Paradiesbewohnern einen zukünftigen neuen Bewohner vorstellen. Vor dem Hintergrund der eschatologischen Deutung des Bartholomäus von Pisa verkündet der Engel den Propheten aber gleichzeitig, dass die Endzeit naht. Der Angst der Teufel und ihrem Aufruhr in der Hölle steht dann die Freude der alttestamentarischen Propheten im harmonischen und eingezäunten Paradiesgarten gegenüber. Die Kompilatoren der Franziskusvita schaffen eine einzigartige ikonografische Lösung, indem sie zwei Erzählungen im Drama um Franziskus' Geburt kombinieren. Allerdings behält in diesem Drama Gott die Oberhand, denn sein Bote, der Engelspilger, schützt nicht nur das neugeborene Franziskuskind, sondern trifft ebenfalls Vorkehrungen, indem er seine Streiter warnt und auf das nahe Ende vorbereitet. Im Sinne dieser Interpretation wird ebenfalls klar, warum der Engelspilger als Verkünder gewählt wird, anstatt wie es im Originaltext steht, der Bruder Benedikt von Arezzo, der wohl nur von den größten Kennern der Franziskusviten wiedererkannt worden wäre. Besonders interessant ist schließlich auch, welche Rolle das (Franziskus-)Bild bei der Überbringung der Nachricht spielt, jedoch ist die Bild-im-Bild-Thematik innerhalb der gründerväterlichen Bilderviten das Thema eines eigenen Kapitels (Kap. IV.4.1).

Die Gemälde, welche auf die Geburt folgen, sind die *Taufe des Franziskus* (Kat. FC 4), *Franziskus verteilt Essen unter den Armen* (Kat. FC 5; Kap. IV.2.1) und erst an sechstee Stelle die *Huldigung eines einfachen Mannes* (Kat. FC 6). In Cusco entschieden sich die Kompilatoren, für jedes Bildthema ein Gemälde zu verwenden. Das Taufbild ist besonders interessant, denn auch hier tritt der Pilgerengel auf und assistiert bei der Sakramentsspende (Kat. FC 4). Das Taufbecken ist in der Mitte des Bildes platziert und der Priester, die Messdiener und einige Zeugen mit zeitgenössischen Kleidern stehen hinter dem Taufbecken und blicken auf die Szene. Links steht der Engelspilger und hält den neugeborenen Franziskus in den Armen, während eine Frau mit schwarzem Schleier,

[156] Soria Butrón 1649, S. 4v.; Lisboa 1557, fol. Ir–Iv. [IXr –IXv.]; Cornejo 1682, S. 50. Auch Fray Miguel de la Purísima nimmt diesen Passus nicht auf. García-Atance de Claro 2002, S. 34.

vermutlich handelt es sich um Pica, von mehreren Engeln umgeben ist, die sie zu stützen scheinen. In der Bildlegende steht, dass es sich bei dem Engel um den Erzengel Michael handelt. Der Ritus ist schon vollzogen, da der Engel gerade das Kind in die Arme der Mutter legen will und sie nach der Bildlegende ermahnt, auf das Kind gut Acht zu geben. Außerdem habe Gott viele Engel geschickt um Franziskus zu schützen.

Die römische Druckgrafik nach Villamena bzw. der Nachstich könnte als Vorlage gedient haben, da der gleiche zentrale Bildaufbau gewählt wird. Ein wesentlicher Unterschied ist, dass der Pilger nicht als Engel dargestellt ist. Es scheint als hätte es zwei Tradierungsstränge der Taufe gegeben. Nach der ersten Version habe ein Pilger die Taufe durchgeführt, der ganz plötzlich nach dem Ritus verschwunden sei und erst später habe man erkannt, dass es sich dabei um einen Engel gehandelt habe. In der überhöhten Version von Alva y Astorga und Miguel de la Purísima erscheint ein Engel bei der Taufe.[157] Die Kompilatoren in Cusco wählten die gleiche Gestalt des Pilgerengels aus dem Gemälde der Geburt. Außerdem legten sie eine bildliche Christuskonformität an und ließen eine Taube vom Himmel herabsteigen wie bei der Taufe Christi.[158]

Der Gemäldezyklus aus Cusco ist wiederum Ausgangspunkt für eine weite Verbreitung und Zirkulation innerhalb des Vizekönigreichs Peru, da er mindestens fünf weiteren Gemäldezyklen als Prototyp dient.[159] Ähnlich wie die druckgrafische Franziskusvita aus Antwerpen und Rom nimmt der Gemäldezyklus eine normierende Funktion ein. Am besten erhalten hat sich die Franziskusvita in Santiago de Chile, sie besteht aus insgesamt 53 Gemälden. Diese wurden noch in Cusco von Juan Zapaca Inca, der eines der Gemälde unterschrieb, und Pedro Nolasco sowie weiteren unbekannten Künstler zwischen den Jahren 1668 und 1684 kopiert und dann nach Santiago de Chile geschickt.[160] Obwohl sich keinerlei Verträge für diesen Kopierauftrag erhalten haben, nehmen die meisten KunsthistorikerInnen an, dass Diego de Humanzoro die Bilder für das Kloster bestellt hat. Humanzoro war Guardian des Klosters in Cusco, danach Provinzial der Provinz *San Antonio de los Charcas* und schließlich im Jahr 1662 Bischof von Santiago

[157] Für den Text der Druckgrafik siehe Kat. Ausst. Rom 1982, S. 176; Cornejo 1682, S. 19–20; Alva y Astorga 1651, S. 29.

[158] García-Atance de Claro 2002, S. 40; Mat. 3, 16.

[159] Schenone 1992, Bd. 1, S. 333. Lara 2016, S. 124–128; Kat. Ausst. Valencia 2003.

[160] Der Zeitraum ergibt sich aus dem Umstand, dass beide Jahreszahlen auf zwei Gemälden auftauchen. Im Gemälde der Versuchung des Franziskus ist im Legendentext vermerkt, dass das Bild im Jahr 1668 beendet wurde. Der Künstler Juan Zapaca Inca unterschreibt auf dem Gemälde des Begräbnisses mit der Jahreszahl 1684. Kat. Ausst. Valencia 2003.

de Chile.[161] Als berühmte Persönlichkeit des Klosters befindet sich sein Porträt aus dem Jahr 1668 ebenfalls im Kreuzgang (Kap. IV.1). Die Koinzidenz der Jahresdaten und Humanzoros Präsenz in Cusco zurzeit als der Gemäldezyklus hergestellt wurde, lassen ihn als Auftraggeber oder zumindest als Initiator zur Bestellung der chilenischen Serie wahrscheinlich erscheinen. Die Kopie erfolgt relativ detailgetreu. Eine entscheidende Änderung im Zyklus von Chile betrifft das Einfügen von Franziskus' Mutter in einem Himmelbett (Abb. 74). Wer auch immer diese Änderung vornahm, dem erschien es vermutlich wichtig, den Zustand vor und nach der Geburt entsprechend der Legende anzuzeigen.[162] Der Unterschied zwischen der einfachen Krippe und dem luxuriösen Gemach mit gemustertem Teppich, bestickten Vorhängen am Himmelbett und einer seidenen Zudecke ist offensichtlich. Allerdings brachte es dieser Einschub auch mit sich, dass der Engelspilger und die Mutter im Vordergrund nun weit auseinanderstehen. Dieser kurze Ausblick auf die weitere Transmission und Zirkulation der franziskanischen Bildervita sollte deutlich gemacht haben, dass der franziskanische Orden auch in Abya Yala mehr als bemüht war, die Vita seines Ordensgründers weiter zu verbreiten. Die Franziskaner förderten mehr als alle anderen religiösen Orden die visuelle Repräsentation ihres Heiligen.

[161] Cruz de Amenábar 2009, S. 700; Acuña Farina 2016, S. 203–204.

[162] Die Legende ist ebenfalls eins zu eins kopiert worden, vergleiche García-Atance de Claro 2002, S. 34.

3. Die Nolascusvita

Die Ursprünge des Mercedarierordens liegen im Barcelona des 13. Jahrhunderts. Vieles deutet darauf hin, dass der Orden zunächst eine karitative Stiftung war, die von Laien initiiert wurde, um sich der Gefangenenbefreiung zu widmen. Aus der Gründerzeit sind keine internen oder hagiografischen Schriften über die frühe Organisation der Laienbruderschaft oder das Leben des später zum Gründer stilisierten Petrus Nolascus bekannt. Die Ordensmitglieder etablieren erst in der Mitte des 15. Jahrhunderts ein schriftliches und damit nach außen präsentiertes sowie fixiertes Selbstbild, das sie in großen Teilen neu kreieren. Die Mercedarier sind ein gutes Beispiel dafür, dass ein (religiöser) Orden auch ohne heiligen Gründer existieren konnte – zumindest bis zum konfessionellen Zeitalter. Im 17. Jahrhundert beginnt eine beispiellose Aufholjagd und die Ordenshistoriografen werden eine Gründerfigur entwerfen, wie sie die anderen Orden längst vorweisen (Kap. III.3.1). Dieses einleitende Kapitel skizziert die Entwicklung des Mercedarierordens von seiner Gründung bis zur Sicherung seines erfolgreichen Fortbestands im 16. Jahrhundert. Dabei wird eine doppelte Perspektive eingenommen. Zum einen sollen die auf archivalischen Funden basierenden Erkenntnisse Auskunft darüber geben, was über die Gründung und den Orden bekannt ist. Zum anderen wird die Eigengeschiche aus der Perspektive der mercedarischen Historiografen erzählt, da sie das sich wandelnde Selbstverständnis des Ordens offenbart.

Die frühesten Dokumente, in denen die historische Person des Petrus Nolascus (Pere Nolasch auf Katalanisch und Pedro Nolasco auf Kastilisch) nachgewiesen werden kann, verweisen auf seine karitative Tätigkeit in Barcelona.[1] In zwei Testamenten aus den Jahren 1230 und 1232 vermachten ihm Privatleute Geld für die Befreiung von Gefangenen. Nolascus wird als Sammler von Almosen für die Gefangenen bezeichnet und „Bruder“ („fratre“) genannt, was jedoch eher das religiöse Ansinnen seiner karitativen Tätigkeit charakterisiert und nicht einen Mönchsstatus impliziert.[2] Die historische Situation auf der iberischen Halbinsel machte Organisationen oder Initiativen nötig, die sich der Gefangenenbefreiung widmeten.

---

[1] Brodman beweist, dass die Mercedarier in der Gründerzeit kein religiöser Orden war. Die Dokumente der Jahre 1218–1226 waren Fälschungen oder Fehldatierungen. Brodman 1977, S. 353–355.

[2] Im Testament von Maimò Golbaldo wird Nolascus als „fratre Petro Nolasch“ und in einem weiteren Dokument aus dem Jahr 1231 als „Quaestor et custos helemosinarum capitvorum“ bezeichnet. Brodman 1977, S. 357, Fußnote 17 und 18. Brodman 1986, S. 15–17.

Im Jahr 711 eroberten nordafrikanische Völker in Expeditionszügen Teile der iberischen Halbinsel und verschiedene muslimische Herrscher errichteten über die Jahrhunderte ihre Reiche. Diese befanden sich in ständigen Kriegen mit den christlichen Königreichen des Nordens. Mit dem Beginn der Rückeroberung (*reconquista*) existierte bereits ein Gefangenenaustausch oder -loskauf zwischen den gegnerischen Parteien. Im 12. Jahrhundert entstanden erstmals fest installierte Ämter und karitative Institutionen, die Almosen für den Gefangenenloskauf sammelten. In dieser Zeit lassen sich vier Akteure identifizieren, die sich für die Gefangenenbefreiung einsetzten: die Stadträte, die spanischen Könige, die Ritterorden und Privatpersonen.[3] Die Stadträte erließen Rechtsbestimmungen, aufgrund derer gefangene Muslime an christliche Familien übergeben wurden, um ihre Verwandten austauschen zu können. Außerdem wurden Ämter für Personen eingerichtet, welche die Verhandlungen und Transaktionen führten. Diese Unterhändler waren oftmals Kaufleute, die aufgrund ihrer Netzwerke und Geschäfte im muslimischen Kulturkreis vertraut waren.[4] Auf übergeordneter Ebene verhandelten die christlichen Könige mit den muslimischen Machthabern über Gefangenenaustausche, Waffenstillstände oder sicheres Geleit für Handelsschiffe und spendeten Gelder. So unterstützten die spanischen Könige jene Ritterorden, welche sich unter allen Orden zuerst für die Gefangenenbefreiung einsetzten. Die auf der iberischen Halbinsel im 12. Jahrhundert gegründeten Ritterorden von Santiago und Calatrava unterhielten Häuser und Hospitäler für den Loskauf der Gefangenen.[5] Entscheidend für die Unterstützung der Gefangenen war die aufkommende Armenfürsorge durch das Hospitalwesen. Die christliche Wohltätigkeit gründet auf den Werken der Barmherzigkeit, wie sie Matthäus im Neuen Testament nennt (Mt 25, 34–40). Die Bruderschaften und religiösen Gemeinschaften führten karitative Institutionen, in denen bedürftigen ChristInnen geholfen wurde, die krank, alt oder Waise waren, auf Pilgerschaft gingen oder in Gefangenschaft gerieten. Damit konnten sich auch Privatpersonen für die Gefangenenbefreiung einsetzen. Aus den überlieferten Testamenten diverser Personen in Katalonien geht hervor, dass sie einen Teil ihrer wohltätigen Spenden für den Gefangenenloskauf bestimmt hatten. Im Gegenzug sicherten sich die Stifter das eigene Seelenheil.[6]

---

[3] Brodman 1986, S. 6–12; Rodriguez 2007, S. 97–141; Jaspert 2015, S. 103–108.

[4] In Aragon und Katalonien wurden sie *exeas* (arabisch für Führer, Kompagnon) und in Kastilien *alfaqueques* (arabisch für Auslöser) genannt. Brodman 1986, S. 7–8; Rodriguez 2007, S. 120–123.

[5] Der Santiagoorden gründete mit royaler Unterstützung Hospitäler, zu den ersten gehörten die in Toledo (1180), Cuenca (1182) und Huete (1198). Brodman 1986, S. 10; Rodriguez 2007, S. 140–141.

[6] Brodman 1986, S. 12. Rodriguez 2007, S. 150–153.

Die Einrichtung des ersten „Ordenshauses“ der Mercedarier geht ebenfalls auf eine Privatstiftung zurück. Ramon de Plegamans kaufte im Jahr 1232 ein Grundstück in Barcelona, das er Petrus Nolascus und seinen Nachfolgern übertrug. Nolascus wird nun als „Prokurator“ für die Almosen der Gefangenen bezeichnet.[7] Auf dem Grundstück errichtete Ramon dann bis zum Jahr 1234 ein Hospital oder Armenhaus für die befreiten Gefangenen, das Nolascus leitete.[8] Das Hospital wird das zukünftige Ordenszentrum werden und erhält den Namen der Stadtpatronin Santa Eulalia. Die frühchristliche Märtyrerin aus dem 3. Jahrhundert erduldete Folter durch ihre heidnischen Peiniger und hielt bis zu ihrem Tod standhaft am christlichen Glauben fest. Ihre Reliquien befinden sich in der zu ihren Ehren errichteten Kathedrale von Barcelona. Der populäre Kult der Stadtpatronin sowie die Glaubenstreue der Märtyrerin mögen die frühe Bruderschaft zu dieser Wahl bewogen haben.[9]

Die früheste Bezeichnung als „Brüder vom Haus der hl. Eulalia“ findet sich das erste Mal in der Bestätigungsbulle Gregors IX. Gegen Ende des Jahres 1234 besaß die Bruderschaft zwei weitere Häuser und muss einige Mitglieder gezählt haben, da sie um Anerkennung in Rom suchte. Am 17. Januar 1235 stellte Papst Gregor IX. jedenfalls die Bulle aus, in welcher er die Gemeinschaft anerkennt und ihr die Regel des hl. Augustinus auferlegt.[10] Von diesem Zeitpunkt an wird die Bruderschaft oft als Orden bezeichnet. Doch weder diese Bezeichnung noch die vom Papst verordnete Augustinerregel zum Zusammenleben sagen etwas über die Verfassung oder den Status der ersten Mercedarier aus. Viele Laien lebten in religiösen Gemeinschaften unter der Regel des hl. Benedikt oder unter derjenigen des hl. Augustinus, ohne dem Kleriker- oder Mönchsstand anzugehören.[11] Fest steht, dass aus dem von christlichen Laien geführten Spital der hl. Eulalia der Mercedarierorden hervorging.

---

[7] Ramon de Plegamans spendete im Jahr 1232 ein Grundstück für das erste Hospital an Nolascus und seine Nachfolger. Nolascus wird als „procuratori“ bezeichnet. Jaspert 2015, S. 110, Fußnote 61.

[8] Nolascus wird als Komtur des Hospitals der Gefangenen bezeichnet. Brodman 1977, S. 357. Siehe auch Vázquez Núñez 1931, S. 25–27; Brodman 1986, S. 17; Jaspert 2015, S. 110–111.

[9] Brodman 1977, S. 359. Keller 2015, S. 34. Ausschlaggebend für die Wahl der hl. Eulalia als Patronin war sicherlich der früh einsetzende und wiederbelebte Kult der Stadtpatronin. Im Jahr 877 wurden die Reliquien gefunden und in einer feierlichen *translatio* in die Kathedrale von Barcelona gebracht. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts wurde eine neue Kathedrale gebaut und ihre Reliquien in einer erneuten *translatio* in die Krypta gebracht. Garí 2010, S. 203–212.

[10] Vázquez Núñez 1931, S. 21; Brodman 1986, S. 16–18. Müller 2002, S. 493; Für die Unterstützung weiterer Päpste siehe Tourón del Pie 1970, S. 426–436.

[11] Das Vierte Laterankonzil legte fest, dass die neuen religiösen Gemeinschaften eine approbierte Regel zu wählen hatten. Vázquez Núñez 1931, S. 34; Taylor 2000, S. 15; Müller 2002, S. 493.

Nach der päpstlichen Anerkennung entwickelte die religiöse Gemeinschaft eine identitätsstiftende Marienfrömmigkeit. Zunächst wird der Orden mit seiner karitativen Tätigkeit verbunden. Im Jahr 1238 taucht der Begriff der Gnade oder Barmherzigkeit („merced“ oder „misericordia“) zum ersten Mal im Namen auf: „Ordinis Mercedis Captivorum“. Bereits der Santiagoorden besaß Häuser, die im Gefangenenloskauf tätig waren und als „casa de la merced“ bezeichnet wurden.[12] Erst durch die Verbindung der Barmherzigkeit mit Maria und der Ausbildung eines eigenen Marientypus konnte der Orden eine eigene spirituelle Identität vorweisen. In den späten 1240er-Jahren wird die „barmherzige Maria“ zur zweiten Patronin und der Orden unter dem Namen „Ordo Sanctae Mariae Mercedis Captivorum“ bekannt. Damit besaßen die Mercedarier zwei Schutzheilige, bis die barmherzige Muttergottes die hl. Eulalia vollständig ersetzte.[13]

König Jakob I. von Aragon wird in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu einem wichtigen Förderer des jungen Ordens. Allerdings hat er die Mercedarier nicht mehr unterstützt als die anderen Orden, beispielsweise die Franziskaner. Vielmehr diente die Ansiedlung religiöser Orden dem König dazu, die rückeroberten Gebiete dauerhaft zu sichern. Die Orden trugen zur Christianisierung bei und die Mercedarier konnten in den nach wie vor gefährlichen Grenzgebieten bei der Gefangenenauslösung hilfreich sein. Auf diese Weise gelang es dem Orden, sich parallel zur Expansion des Reiches auszubreiten. Neben dem König schenkten Aristokraten und Militärs den Mercedariern Land, wenn sie wieder in ihre Heimat zurückgekehrt waren. Bis zum Jahr 1245 besaßen die Mercedarier zwischen fünfzehn und sechszehn Einrichtungen. Unter ihnen befanden sich vornehmlich Häuser zum Sammeln von Almosen, zwei Hospitäler und nur vier Kirchen, was den Laiencharakter der frühen Organisation unterstreicht.[14] Von Nolascus ist kaum etwas aus dieser Zeit überliefert. Er nannte sich nach dem Jahr 1235 „Minister“ und folgte vermutlich dem König nach Valencia. Als Todesdatum wird das Jahr 1245 unter den ordensexternen Historikern angenommen, da ab dieser Zeit Nolascus nicht mehr in den Dokumenten auftaucht und Guillermo de Bas die Ordensleitung übernimmt.[15] Nadal Gaver gibt hingegen als Todesjahr 1249 an und ihm folgen die Ordenshistoriografen.[16]

[12] Vázquez Núñez 1931, S. 21; Taylor 2000, S. 15.
[13] Taylor 2000, S. 15–16.
[14] Vázquez Núñez 1931, S. 42–44; Brodman 1986, S. 19–25.
[15] Brodman 1986, S. 24–25. Taylor 2000, S. 13.
[16] Torres 1565, S. 11r. Vázquez Núñez 1931, S. 59–61; González Castro 1970, S. 668–669.

Nach dem Tod von Nolascus und bis in das Jahr 1271 verbreitet sich der Orden bis nach Andalusien, parallel zur Expansion der kastilischen Krone. Allerdings waren die Mercedarier in dieser Region nicht so erfolgreich wie in Valencia, da sie mit dem anderen Befreiungsorden der Trinitarier in Konkurrenz standen.[17] Während der territorialen Ausbreitung erhält der Orden einige wichtige Privilegien von König Jakob I., vor allem ab den 1250er-Jahren.[18] Im Jahr 1251 erhält er das erste und wichtigste Privileg, das sogenannte „guidaticum", welches ihnen Schutz und freies Geleit verschaffte. In diesem Privileg gestattete Jakob I. den Ordensleuten, das Wappen von Aragon zu tragen. Der Ordenshistoriograf Guillermo Vázquez Núñez sieht darin einen ersten Hinweis auf ihr offizielles Ordenswappen. Der Historiker James William Brodman hält dagegen, dass viele unter den Schutz des Königs gestellte Personen (Reisende, Bürger, Händler usw.) als sichtbares Zeichen der Protektion sein Wappen tragen durften. Seiner Meinung nach stamme die erste Beschreibung des offiziellen Ordenswappens aus einem Brief des Königs Peter IV. von Aragon aus dem Jahr 1358.[19] Das mercedarische Wappen soll der Überlieferung nach im oberen Bereich das weiße Kreuz der Kathedrale der hl. Eulalia in Barcelona darstellen, den Gründungsort des Ordens; unterhalb befindet sich das Wappen der Könige von Aragon. Auffällig ist, dass Peter IV. in dem genannten Brief die Gründung des Mercedarierordens durch seinen Vorfahren Jakob I. beansprucht. Der Gründungsmythos mag hier seinen Ursprung haben, da das erste Mal von einer Gründungszeremonie in der Kathedrale von Barcelona die Rede ist.[20] Um die Ansprüche, dass die Krone Aragons den Orden gegründet habe, wird es gleich gehen.

Alle Ordensobersten als Nachfolger des Nolascus wurden gewählt, behielten ihr Amt für gewöhnlich auf Lebenszeit und sind bis einschließlich Pedro Amer Laien gewesen.[21] Mit Amer als langjährig regierendem Generalmagister (1271–1301) trat der Orden in eine stabile Phase ein. Die Expansion des Ordens war zum Stillstand gekommen, was mitunter daran lag, dass auch die *reconquista* vorläufig stagnierte; die iberische Halbinsel war bis auf den äußersten Süden (Emirat von Granada) zurückerobert. Der Orden

[17] So verbreitet sich der Orden im Königreich von Kastilien, neben weiteren Häusern in Aragon und Okzitanien und besitzt bis ins Jahr 1270 über 30 Häuser. Brodman 1986, S. 25–33.

[18] Brodman 1986, S, 32–33.

[19] Vázquez Núñez 1931, S. 69–70; Brodman 1986, S. 32; Brodman 1999, S. 235.

[20] Für die Ordenshistoriografen ist der Brief Peters IV. der Beweis für die Gründungszeremonie aus dem Jahr 1218; siehe Vázquez Núñez 1931, S. 20. Nur in einer Schenkungsurkunde aus dem Jahr 1255 bezeichnet sich Jakob I. als Patron und Gründer des Ordens. Nach Brodman kann der Ausdruck „Gründer" nicht wortwörtlich verstanden werden. Brodman 1999.

[21] Brodman 1986, S. 42.

trat in eine konsolidierende Phase ein. Im Jahr 1272 verabschiedete Pedro Amer die ersten für alle Häuser bindenden Konstitutionen, die heute nur noch durch eine Abschrift von Nadal Gavers *Speculum Fratrum* aus dem 15. Jahrhundert erhalten sind.[22] Amer beteuerte im Vorwort, alle Häuser visitiert zu haben und die Regeln und Bräuche, welche in den Klöstern herrschten, gesammelt und vereinheitlicht zu haben. Die Konstitutionen bestehen aus 50 Abschnitten, welche die Regeln des Zusammenlebens sowie die politische Organisation des Ordens (Wahlen und Zusammenkünfte der Generalkapitel) beinhalten.[23] Die Mercedarier gelobten Gehorsam, Keuschheit und Armut. Das vierte Gelübde, sich selbst für die Freiheit der Gefangenen einzutauschen, wurde erst im Jahr 1588 verpflichtend.[24] In seiner internen Organisation und besonders in seiner Nomenklatur gleicht der frühe Mercedarierorden den spanischen Ritterorden. Der Ordensoberste wird Generalmagister oder Großmeister („maestro general“) genannt. Hierarchisch unter ihm befand sich der Komtur („comendador“), der Leiter eines Hauses und der zugehörigen Kommenden. Seine Befugnisse ähneln denjenigen eines Superiors bei den geistlichen Orden. Die Prioren sind erst ab dem Jahr 1255 belegt.[25]

Was für ein Orden waren die Mercedarier in ihrer Gründerzeit (ca. 1230–1301)? Vor dieser Frage, den Orden einordnen zu wollen, haben bereits die Historiker zu Beginn der frühneuzeitlichen Ordensgeschichtsschreibung gestanden und schließlich zieht sich die Frage bis ins 20. Jahrhundert.[26] Nach Francisco Zumel, dem ersten offiziellen Historiografen, habe der frühe Orden sowohl Elemente des Ritterordens als auch der Bettelorden besessen. Die gleiche Entstehungszeit mit den Franziskanern und Dominikanern befördere die Mercedarier in die Liga der Bettelorden. Die angebliche aristokratische und ritterliche Herkunft des Nolascus spräche hingegen für die Nähe zu den Ritterorden (Kap. III.3.2).[27] Ihm folgt Felipe Guimerán in seiner Chronik aus dem Jahr 1591, wenn-

[22] Nadal Gaver soll eine eigene Abschrift der Konstitutionen geschrieben haben, von der sein Sekretär eine Reinschrift hergestellt habe; beide Manuskripte sind seit 1835 nicht mehr auffindbar. Im Archiv Aragons befindet sich ein Manuskript des *Speculum Fratrum*, das nach Devesa Blanco aus den Jahren 1445–1448 stammt und Gavers Exemplar kopiert. Devesa Blanco 1983, S. 7–15.

[23] Brodman hat die Konstitutionen ins Englische übersetzt. Siehe Brodman 1986, S. 126–140 (Appendix B). Serratosa Queral editiert die Konstitutionen des Amer und vergleicht sie mit denen der Ritterorden, wobei er einige Gemeinsamkeiten herausstellt. Serratosa Queral 1956. Für eine neuere Transkription und Übersetzung ins Kastilische, siehe Devesa Blanco 1983, S. 53–89.

[24] González Castro 1979, S. 235; Devesa Blanco 1983, S. 108–109. Brodman 1986, S. 111–113.

[25] Brodman 1986, S. 48. Für eine ausführliche Diskussion der internen Organisation und der Regeln des Amer, siehe Vázquez Núñez 1931, S. 102–119; Brodman 1986, S. 41–59.

[26] Millán Rubio 1992, S. 285.

[27] Zumel 1588, De initio, 16-17; De vitis, 29.

gleich er vehement dafür plädiert, dass die Mercedarier zu ihrer Gründerzeit ein Ritterorden war.[28] Im 17. Jahrhundert ordneten die Historiografen den Mercedarierorden der Gründerzeit endgültig den Ritterorden mit Laienbrüdern und Priester zu.[29] Nach internen Reformen legte Papst Alexander VIII. im Jahr 1690 schließlich fest, dass die Mercedarier zur Familie der Bettelorden gehören sollen.

Heute stimmen die Historiker überein, dass sich die frühen Mercedarier nicht in die eine oder andere Schublade stecken lassen. Sie waren vermutlich „Semireligiöse", also eine Vereinigung von Laienbrüdern, die karitativen Tätigkeiten nachging. Für die interne Organisation übernahmen sie die Struktur und Nomenklatur der Ritterorden. Ein wesentlicher Unterschied zu den Ritterorden bestand jedoch darin, dass die Mercedarier keine Waffen trugen und auf Gewaltanwendung verzichteten. Zumindest findet sich in den Quellen kein Hinweis darauf.[30] Zu Beginn waren die Mercedarier den Bettelorden nur bedingt ähnlich. Das gemeinsame Einsatzgebiet waren die Städte, wo sie Almosen sammelten und in Konkurrenz zu den Bettelorden standen. Allerdings war der Gemeinschaft keine kollektive, sondern eine persönliche Armut vorgeschrieben. Das Gegenteil ist sogar der Fall, ein gutes Wirtschaften vermehrte das Kapital und damit die Lösegelder für die Gefangenenbefreiung.[31] Ab dem Jahr 1251 ist dokumentiert, dass die ehemals Gefangenen nun als Befreite den Mercedariern beim Spendeneinsammeln halfen, später wurden sie dazu verpflichtet.[32]

Was dem frühen Orden letztlich fehlte und warum die Identitätsfrage überhaupt aufkommen konnte, war ein schriftlich oder bildlich festgehaltenes Porträt von der Gemeinschaft. Eine Identität hätte sich mithilfe einer Gründergestalt aus den eigenen Reihen und seiner vorbildlich gelebten Ideale propagieren lassen. Die Bettelorden hielten ihre Ordensgründer in den topoihaften Viten fest. Währenddessen stützten sich die Bruderschaften in den meisten Fällen auf einen bereits bestehenden Kult. Die Mercedarier wählten zunächst die Stadtpatronin Barcelonas, bevor sie eine marianische Spiritualität

[28] Jaspert 2015, S. 108–109; Guimerán 1591, S. 47–50.

[29] Molina 1973 [1639], S. 41–48. Vázquez Núñez 1931, S. 23. Tourón del Pie 1970, S. 399 und S. 404–405; González Castro 1979, S. 343–347; Brodman 1986, S. 41–42. Der im 20. Jahrhundert gegründete Ritterzweig führt seine eigene Tradition auf die Mercedarier zurück. Keller 2015, S. 42–43.

[30] Brodman 1986, S. 42; Jaspert 2015, S. 108–109; Vázquez Núñez 1931, S. 46.

[31] Jaspert 2015, S. 109; Rodriguez 2007, S. 171.

[32] Die Konstitutionen des Amer halten dies im einundzwanzigsten Kapitel fest. Vázquez Núñez 1931, S. 52–53; Tourón del Pie 1970, S. 409–410. Ein Dokument aus dem Jahr 1410 belegt sogar, dass befreite Gefangene mit alten Kleidern für ein Jahr Almosen sammelten. Keller 2015, S. 39.

annahmen.[33] Der Vergleich mit anderen früheren Gemeinschaften zeigt, dass dies nicht ungewöhnlich ist. Der Antoniter-Orden war zu Anfang auch eine Laienbruderschaft, die Hospitäler in Südfrankreich und Katalonien leitete. Die Antoniter nahmen erst nach über 150 Jahren die Augustinerregel an. Als Patron wählten sie den Eremiten und Mönchsvater, Antonius den Großen, dessen Reliquien sie für sich vereinnahmten.[34] Beide Bruderschaften – die Antoniter und Mercedarier – wählten nicht eine Gründergestalt aus den eigenen Reihen, sondern eine lokale Persönlichkeit mit bereits bestehendem Kult. Diese statteten sie dann mit den eigenen Insignien und Symbolen aus.[35] Zwar nannte Amer den Petrus Nolascus als Gründer und *Imitator Christi* in den Konstitutionen und stellte fest, dass am Tag nach Christi Himmelfahrt dem ersten Generalmagister zu Ehren eine Messe gehalten werden sollte, jedoch scheinen die Mercedarier keinen Kult angestrebt zu haben.[36] Nadal Gaver nennt Nolascus in seinem *Speculum Fratrum* (1445) einen „vir sanctus“, doch hatte der Orden auch in dieser Zeit noch keine Heiligsprechung des Nolascus im Sinn. Ein weiterer Grund, dass keine Heiligsprechung angestrebt wurde, liegt womöglich an den schwereren Bedingungen der Kanonisation. Das Jahr 1270 war ein Wendepunkt in der Geschichte der Heiligsprechung, da der kompliziertere Prozess und die Prüfung durch die Kurie zur finanziellen Belastung wurden.[37]

Mit ihrer Aufgabe der Gefangenenbefreiung waren die Mercedarier historisch gewachsen und angesichts des Krieges notwendig. Eine Rechtfertigung und Daseinsberechtigung, wie sie die neu entstehenden Bettelorden erbringen mussten, scheint nicht erforderlich gewesen zu sein. In der Frühzeit blickte die mercedarische Führung noch nicht in die Zukunft, wie am besten eine generationsübergreifende, die Jahrhunderte überdauernde Institution geschaffen werden könnte. Besonders spannend ist, wie schließlich externe Institutionen im 14. Jahrhundert einen Anspruch auf die Gründung des Ordens erhoben, da dieser keine Eigengeschichte vorzuweisen hatte. In dieser Zeit erlebte der Mercedarierorden einige Umformungen. Auf der einen Seite erfährt er eine Klerikalisie-

[33] Devesa Blanco erläutert an den Konstitutionen des Amer ausführlich die mercedarische Spiritualität. Devesa Blanco 1983, S. 90–119.

[34] Die Antoniter entstanden im letzten Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts als Laienbruderschaft und erhielten von Papst Innozenz IV. im Jahr 1247 die Augustinerregel. Brodman 1977, S. 358. Brodman 2009, S. 128–135. Mischlewskis Monografie ist nach wie vor grundlegend für den Wandel der Bruderschaft in einen Orden. Mischlewski 1976, S. 17–47.

[35] Die mercedarische Maria trägt das weiße Ordensgewand und das Wappen der Mercedarier. Der hl. Antonius erhielt das schwarze Chorherrengewand, das Antonius-Schwein mit Glocke, sowie das Tau-Zeichen. Mischlewski 1976, S. 38.

[36] Für den Prolog siehe Brodman 1986, S. 127. Vázquez Núñez 1931, S. 114; Brodman 1986, S. 139.

[37] Sieger 1995, S. 78.

rung. Innerhalb der Bruderschaft erlangten die geistlichen Mitglieder die Führung über die weiteren Geschicke des Ordens. Auf der anderen Seite erfährt der Mercedarierorden eine „Monarchisierung“; die Könige Aragons werden behaupten, ihr Vorfahr habe den Orden gegründet.[38]

Die Klerikalisierung hielt schleichend Einzug. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erhielten die Mercedarier vermehrt Besitz in den Städten. Unter diesen Stiftungen befanden sich oftmals Kirchen und Kapellen, weil die Patrone, neben dem Wunsch, den Gefangenen zu helfen, auch Gebete für die eigenen Seelen wünschten. Um den seelsorgerischen Bedürfnissen der Stifter und auch der eigenen Mitglieder entgegenzukommen, wurden vermehrt Kleriker aufgenommen.[39] Im 13. Jahrhundert behielten die Laien gegenüber den Klerikern noch die Überzahl. Die großen Umformungen fanden dann nach dem Ende der Amtszeit des Pedro Amer statt. Nach seinem Tod im Jahr 1301 brach ein Streit um den Ordensvorsitz aus. Zwei verschiedene Parteien wählten einen Kandidaten zum neuen Generalmagister, den Laien Arnaldo de Amer und den Geistlichen Pedro Formica bzw. nach dessen Tod Ramon Albert. Die Doppelwahl und das folgende Schisma des Ordens werden in der Historiografie als Machtkampf zwischen den Laien und Geistlichen gewertet.[40] Der Papst wurde als Entscheidungsgewalt hinzugezogen.[41] Am Ende setzte sich Ramon Albert durch und mit ihm endet die Ära der Generalmagister aus dem Laienstand. Er begann die Ordensreformierung. Der Wandel des Ordens geschah vermutlich auch angesichts der kritischen Stellung von Laien in der Kirche und des Schicksals, welches die Templerritter erlitten hatten.[42]

Im Jahr 1319 nimmt Ramon Albert auf dem Generalkapitel von Cuenca eine politische Umstrukturierung vor. Für die obersten Ämter konnten von nun an nur noch ordinierte Mönche gewählt werden, damit wurden die Laien aus der oberen Führungsebene ausgeschlossen.[43] In den nächsten Jahren arbeitete Albert neue Konstitutionen für den Orden aus, die dann auf dem Generalkapitel des Jahres 1327 approbiert wurden. Die Konstitutionen des Albert sind – wie schon die von Amer – nicht im Original, sondern nur durch die Abschrift des Nadal Gaver (1445) erhalten. Sie orientieren sich an den Konstitutio-

38 Jaspert 2015, S. 102; Brodman 1986; Brodman 1999.

39 Die seelsorgerischen Tätigkeiten brachten ein zusätzliches Einkommen. Brodman 1986, S. 39.

40 González Castro 1983, S. 340; Keller 2015, S. 51.

41 Vázquez Núñez 1931, S. 139–152; Brodman 1986, S. 37–38; Keller 2015, S. 51–52.

42 González Castro 1983, S. 122 und S. 151–155.

43 Millán Rubió 1992, S. 142; Taylor 2000, S. 47.

nen des Amer und für das religiöse Leben der Mönche an denen der Dominikaner.[44] Prinzipiell wurde eine striktere Liturgie eingeführt. Die Stundengebete waren zu leisten, die Messen sollten gefeiert und aus der hl. Schrift zu den Mahlzeiten vorgelesen werden. Das Brevier und Messbuch wurden hierfür von den Dominikanern übernommen. Bis zum 16. Jahrhundert herrschte in den mercedarischen Klöstern keine einheitliche Liturgie, wie sie die Dominikaner mit der Reform des Humbert von Romans bereits im 13. Jahrhundert besaßen (Kap. III.1). Die Konstitutionen legten ebenso fest, dass die Ordensmitglieder alle zehn Tage die Kommunion empfangen und alle drei Monate die Beichte ablegen sollten. Diese Sakramente sollten von einem Mercedarier gespendet werden und nur wenn kein Ordensmitglied zugegen sei von einem Dominikaner, zur Not auch von einem anderen Geistlichen.[45]

Eine Reaktion auf die dominikanischen Anleihen ist wahrscheinlich die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene Legende, der Dominikaner und Katalane Raimund von Peñafort (gest. 1275) habe den Mercedarierorden gegründet. Dies behauptet die im Jahr 1351 (oder 1353) verfasste Vita des Raimund von Peñafort, welche dem Dominikaner Nicolas Eymerich zugeschrieben wird. Der Autor schreibt sogar, dass Peñafort für Nolascus die ersten Konstitutionen geschrieben habe und dem Orden das Offizium und das Breviarium der Dominikaner empfohlen habe. Heute halten die HistorikerInnen die Gründerrolle des Raimund von Peñafort für ein nachträgliches Konstrukt. Gerade die ersten Konstitutionen des Amer sind weniger an den dominikanischen angelehnt als diejenigen des Albert.[46] Als erster Historiograf fügte Nadal Gaver Mitte des 15. Jahrhunderts Teile der Legende in den Gründungsmythos ein. Nadal muss den legitimierenden Vorteil des dominikanischen Anteils an der Gründung erkannt haben und vielleicht auch den Schulterschluss mit dem mächtigen Predigerorden gesucht haben.

Die Ordenshistoriografie des 17. Jahrhunderts schildert den Wandel in einen geistlichen Orden in seinen Auswirkungen wesentlich drastischer. Angeblich seien die Laien bzw. Ritter des Ordens mit dem Amtsantritt des Klerikers Albert aus dem Mercedarierorden ausgetreten und in die anderen Ritterorden (Montesa, Christusorden) aufgenommen

[44] González Castro 1979, S. 241–242. González Castro 1983, S. 184–202.

[45] Vázquez Núñez 1931, S. 185–186; Taylor 2000. S. 39–40; Keller 2015, S. 52.

[46] Der einzige Berührungspunkt zwischen dem Orden und dem Dominikaner Peñafort war seine Rolle als zugezogener Richter in einem Streit zwischen den Mercedariern und den Franziskanern, den er zugunsten der Franziskaner entschied. Tourón del Pie 1970, S. 401–402. Serratosa Queral 1956, S. 415–419; González Castro 1983, S. 135. Müller 2002, S. 478–485.

worden.[47] Das Schisma oder der Wegzug der Laien bzw. Ritter dient dann auch als Begründung für andere Ungereimtheiten. Einerseits wird die fehlende Dokumentation der Gründerzeit damit erklärt, dass die Ritter die Schriften und Dokumente mit sich genommen hätten.[48] Andererseits wird der Vorwurf erhoben, die Spuren des Gründers seien mit der Führung durch die Kleriker getilgt worden. Interessanterweise wird Petrus Nolascus im Vorwort der albertinischen Konstitutionen tatsächlich nicht erwähnt, genauso wenig wie sein Feiertag. Nimmt man an, dass die Konstitutionen aus der Zeit sind, dann erweckt es den Anschein, als wollte die Klerikerfraktion nicht an den Laien als Gründer des Ordens erinnern.[49]

Parallel zur päpstlich geförderten Klerikalisierung vereinnahmte die Krone Aragons den Mercedarierorden. Zunächst wird König Jakob II. in den Jahren 1309–1310 während der Streitigkeiten um die Ordensspitze behaupten, sein Großvater habe den Orden gegründet. Zu dieser Behauptung trieb den König wohl eher eine erhoffte Beeinflussung auf die Ordensgeschicke, an deren Ende finanzielle Gründe standen und die Sorge, der Orden verliere seine Effizienz in der Gefangenenbefreiung.[50] Erst Peter IV. wird dann in der Jahrhundertmitte erneut und wesentlich deutlicher in seiner Wortwahl die Gründung des Ordens durch seinen Urgroßvater Jakob I. formulieren. Der Auslöser hierfür war die geplante, am Ende aber dennoch geplatzte Fusion des Mercedarierordens mit den größten Konkurrenten auf dem Gebiet der Gefangenenbefreiung, den Trinitariern. In seinen Briefen an den Generalmagister und Papst Innozenz VI. spricht der König sich vehement gegen die Vereinigung der beiden Gefangenbefreiungsorden aus. Vermutlich war Peter IV. darauf bedacht, dass der Ordenssitz in seinem Reichsgebiet verblieb, auch um einen Abzug der Güter nach Kastilien oder Frankreich zu verhindern, wo die Trinitarier stärker vertreten waren. Um seinem Anliegen Nachdruck zu verleihen, schrieb Peter IV. im Jahr 1358 ausführlich über die Rolle der Krone Aragons bei der Gründung

47 Unter den modernen Historikern wird dies stark bezweifelt. Millán Rubio 1992, S. 171–173.

48 Molina 1973 [1639], S. 247–248; Colombo 1769, S. 466; Devesa Blanco 1983, S. 11–13; Millán Rubio 1992, S. 172; González Castro 1983, S. 164.

49 Millán Rubió 1992, S. 153; Taylor 2000, S. 12.

50 Während der Doppelwahl der Generalmagister ergriff der König von Aragon, Jakob II., Partei für den Kandidaten der Laienfraktion, Arnau d'Amer. Dabei betonte der König in seinen Briefen an den Papst aus den Jahren 1302, 1304 und 1306, dass sein Großvater Jakob I. ein Patron des Ordens gewesen sei. Das erste Mal behauptet Jakob II. in seinen Briefen an die Ordensobersten, den Prior und den Generalmagister, in den Jahren 1309–1310, dass sein Großvater den Mercedarierorden gegründet habe. Brodman vermutet hinter den Ansprüchen finanzielle Interessen. Brodman 1999, S. 231–234.

des Mercedarierordens.[51] Im Brief erwähnte er das erste Mal die Gründungszeremonie in der Kathedrale von Barcelona. Dort habe König Jakob I. den Laienbrüdern das Habit samt Wappen übergeben, welches neben dem Kreuz auch die königlichen Insignien besitze. Peter IV. droht damit, dass bei einer Fusion das königliche Wappen abzunehmen wäre und die bisher von seinem Königshaus zugesicherten Privilegien entfielen.[52]

Die Zusammenlegung der Gefangenenbefreiungsorden kam nicht zustande und nun beginnt König Peter IV. den Orden stärker in seine Reichspolitik einzubinden.[53] Am 25. September 1366 erteilte Peter IV. den Mercedariern die sogenannte „privativa“, das alleinige Recht in seinem Königreich Almosen für den Gefangenenfreikauf zu sammeln. Gleich am nächsten Tag antwortete der Generalmagister Nicolau Peris mit einer umfassenden Generalmacht. In dieser erkannte er als erster Generalmagister die Gründung durch den König von Aragon an. Er stellte dem König das Recht aus, Mercedariermönche als königlichen Agenten einzusetzen ohne den Generalmagister um Erlaubnis bitten zu müssen.[54] Ab dem Jahr 1366 tritt Peter IV. als Schutzherr des Ordens auf. In seinen Korrespondenzen liest es sich wie eine Standardformel, dass das Königshaus von Aragon den Mercedarierorden gegründet habe. In den nächsten Jahren forderte er einige Privilegien für den Orden vor dem Papsttum ein.[55] Eine interessante Forderung ist die ersuchte Gleichstellung mit den Dominikanern und Franziskanern. Im Jahr 1373 bat Peter IV. den Papst darum, den Mercedariern die gleichen Rechte auf Predigt, Beichte und auf Beerdigung in ihren Kirchen zu gewähren, wie sie die beiden Bettelorden besaßen, was der Papst jedoch ablehnte.[56]

In der Rückschau war das 14. Jahrhundert in der Ordensgeschichte von großen Umbrüchen geprägt. Die klerikale Führungsspitze der Mercedarier strukturierte die Laienbruderschaft in einen geistlichen Orden um, wobei sie sich in der Gesetzgebung und Liturgie an den Dominikanern orientierten. Gleichzeitig gingen die Mercedarier mit dem Königshaus von Aragon ein fruchtbares Bündnis ein, welches ihnen die Privilegien eines royalen Ordens zusicherte. Die ehemals bürgerlichen Stiftungen und Anfänge des Ordens wurden übergangen und das Königshaus von Aragon konnte eine neue An-

[51] Vázquez Núñez 1931, S. 232–235; Millán Rubió 1992, S. 285–288; Keller 2015, S. 55.

[52] Der Brief ist ins Spanische übersetzt und abgedruckt bei Vázquez Núñez 1931, S. 233–235.

[53] Brodman 1999, S. 235–236.

[54] Brodman 1999, S. 237. Millán Rubió hält den Schrieb für eine neuzeitliche Erfindung, da er nur durch eine Abschrift aus dem Jahr 1725 erhalten ist. Millán Rubió 1992, S. 395–396; Keller 2015, S. 57.

[55] Brodman 1999, S. 237–239.

[56] Ein Fragment des Briefes ist abgedruckt, in: Vázquez Núñez 1931, S. 257. Keller 2015, S. 57.

fangserzählung bewirken, in der ihr Vorfahr zum Gründer avancierte. Die Aufnahme dieser externen Geschichtsnarrativen in die eigene Ordenshistoriografie verdanken die Mercedarier dem etwa ein halbes Jahrhundert später schreibenden Nadal Gaver. Mit ihm beginnt erstmals die Eigengeschichtsschreibung (Formierungsphase). Die Umstände zur Entstehung des *Speculum Fratrum* sind kaum bekannt. Ob Gaver die Anfangszeit verunklärt hat oder die Archive durchforstete und dabei auf die Schreiben des Königshauses gestoßen ist, lässt sich nicht feststellen.[57] Vom schriftlichen Endergebnis her nahm Gaver die dominikanischen und aragonesischen Gründungsnarrative auf und entwarf einen Gründungsmythos, in dem er die Initiierung verklärend auf Gott zurückführte. Demnach sei die Jungfrau Maria dem Nolascus in der Nacht vom 1. zum 2. August des Jahres 1218 erschienen und habe ihm aufgetragen, einen Orden für den Gefangenenloskauf zu gründen. Mit dem gleichen Auftrag sei die Muttergottes schließlich auch König Jakob I. und seinem Beichtvater, dem Dominikaner Raimund von Peñafort, erschienen. Nach einer Rücksprache über das Erlebte seien die drei Visionäre am 10. August 1218 in der Kathedrale von Barcelona zusammengekommen und hätten in einer vom Bischof geleiteten Zeremonie den Mercedarierorden gegründet (Kat. MC 9 und ML 12). Wie HistorikerInnen festgestellt haben, gibt es bei dieser Version Unstimmigkeiten. Im Jahr 1218 war Jakob I. gerade einmal zehn Jahre alt und Raimund von Peñafort noch nicht Dominikaner.[58] Damals waren die Ungereimtheiten nicht von Belang. Die Gründung besitzt durch den göttlichen Auftrag und die dreifache Vision ein starkes ideologisches Fundament. Nur wenige religiöse Institutionen können auf eine Gründung durch die Jungfrau Maria und gleichzeitig auf Instanzen weltlicher und kirchlicher Macht zurückblicken.[59]

Ohne Zweifel stellt Gavers *Speculum Fratrum* eine Schlüsselschrift für die Geschichte des Ordens dar. In ihr hat Gaver nicht nur den Gründungsmythos fest im Gedächtnis des Ordens verankert, sondern gleichzeitig die Frühzeit des Ordens durch die Konstitutio-

[57] Wie Anne Müller schreibt, haben es die Ursprungsgeschichten religiöser Gemeinschaften an sich, einerseits zu verunklären und andererseits stabilisierend zu wirken. Müller 2002, S. 485.

[58] Schon der Ordenschronist Alonso Remón verteidigt in seiner Ordensgeschichte (1618) das Gründungsdatum und versucht zu beweisen, dass Peñafort im Jahr 1218 bereits Dominikaner war. Das Alter des Königs sei irrelevant, da es Gottes Wille zur Gründung war. Die HistorikerInnen des 20. Jahrhunderts finden diverse Lösungen für die Unstimmigkeiten. Remón 1618, S. 20v–27v; Vázquez Núñez 1931, S. 21–22; Tourón del Pie 1970, S. 400; Brodman 1986, S. 16; Müller 2002, S. 484.

[59] Taylor 2000, S. 9; Müller 2002, S. 483; Keller 2015, S. 32.

nen des Amer (1272) und des Albert (1373) überliefert.[60] Gavers Bemühungen, dem Orden ein Gesicht zu verleihen und gleichzeitig Barcelona als Ordenszentrum zu etablieren, stehen vor dem Hintergrund interner Machtkämpfe um die Ordensspitze zwischen der kastilischen und der aragonesischen Provinz. In den Jahren 1441 und 1452 versuchten Pedro de Huete und Nadal Gaver, zwei von unterschiedlichen Päpsten designierte Generalmagister, die Mehrheit des Ordens hinter sich zu versammeln, was jedoch keinem der beiden gelang. Huete war der erste Generalmagister der erstarkenden Provinz Kastiliens. Erst nach seinem Tod im Jahr 1452 führte Nadal Gaver allein den Orden an, musste allerdings weitreichende Zugeständnisse machen. Während des Generalats von Huete hatte die kastilische Provinz weitestgehend unabhängig agiert und sicherte sich mit der Akzeptanz Gavers als Generalmagister einige Sonderrechte. Nach weiteren Querelen und politischen Manövern einigten sich der Provinzial Fray Diego de Muros und Nadal Gaver in der sogenannten *Concordia* auf dem Generalkapitel von Guadalajara im Jahr 1476. Die Ordensleitung verblieb in der aragonesischen Provinz, doch die kastilische Provinz erreichte eine vom Ordensgeneral unabhängige Selbstverwaltung. Von nun an entzweite sich der Mercedarierorden für ein Jahrhundert.

Das Kapitel über die Mercedarier besteht aus drei Unterkapiteln. Im ersten Unterkapitel wird gezeigt, wie der Ordensleitung in der Frühen Neuzeit schmerzlich bewusst wurde, dass sie keine Gründerfigur besaß und wie die mercedarischen Gelehrten gegen Ende des 16. und vor allem Anfang des 17. Jahrhunderts mithilfe von Hagiografien und Bildern eine identitätsstiftende Gründergestalt entwarfen (III.3.1). Im zweiten und dritten Unterkapitel wird die erfolgreiche Tradierung der Gründungsgeschichte ins Vizekönigreich Peru beschrieben und wie die Kompilatoren die noch relativ junge Gründerfigur des Petrus Nolascus in den Bilderviten schildern, die im Kreuzgang von Cusco (III.3.2) und Lima (III.3.3) hängen.

3.1 Die Aufholjagd: die Kampagne zur Heiligsprechung

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts musste sich der Orden zum wiederholten Mal erneuern, um seinen Fortbestand zu sichern. Zwar gab es schon vor dem Trienter Konzil Reformversuche, doch scheiterten diese an internen Oppositionen.[61] Der Mercedarier-

[60] Eine kritische Edition der Konstitutionen fehlt. Nachträgliche Änderungen haben sicherlich in beiden Texten der Konstitutionen stattgefunden. González Castro 1983, S. 164–165; S. 173–180.

[61] Taylor 2000, S. 71–77.

orden war seit dem Jahr 1476 in zwei eigenständige Provinzen geteilt (Kap. III.3). Im Gegensatz zu anderen religiösen Gemeinschaften war die Spaltung politischer Natur und hatte nichts mit der reformerischen Observanzbewegung zu tun.[62] Die Ordensleitung befand sich in der Provinz Aragons, verlor jedoch gegenüber der Provinz Kastiliens an Macht in zweierlei Hinsicht. Die kastilische Provinz war alleine für die Missionierung Amerikas zuständig, sodass sich mit der weiteren Expansion auch die Provinzkassen füllten (Kap. II.3.3). Außerdem investierte die kastilische Ordensleitung in die akademische Bildung ihrer Mitglieder. Die Mönche erhielten Abschlüsse an den großen kastilischen Universitäten von Salamanca sowie Alcalá und richteten ein eigenes theologisches Kolleg im Kloster von Valladolid ein. Das Ergebnis der Bildungsinitiative waren Gelehrte, welche die Reformierung des Ordens maßgeblich gestalten sollten.[63]

Der Zwang zur Reform kam von außen. König Philipp II. machte es sich in seinem Königreich zur Aufgabe, die religiösen Orden nach den Forderungen des tridentinischen Konzils zu reformieren. Seine Anstrengungen galten den bisher als unreformiert geltenden Orden der Trinitarier, Karmeliten und Mercedarier. Neben dem König griff auch der Papst entscheidend in den Reformprozess ein, da ihn die rivalisierenden Provinzen des geteilten Mercedarierordens oft als Entscheidungsgewalt hinzuzogen. Während die Prokuratoren beider Provinzen beim Papst häufig eine Pattsituation erreichten, ergriff der König für Kastilien Partei. Die Zentralisierung des Reiches entsprach seiner religiösen und politischen Agenda.[64] Nachdem ordensfremde oder säkulare Autoritäten dem Papst als ungeeignet erschienen, die Reform durchzuführen, übertrug Pius V. im Jahr 1569 zwei Dominikanern die Aufgabe zur Visitation und Reformierung der Mercedarier: Guillermo Montaña, Prior von Girona, der verantwortlich für die Provinz von Aragon war, und Felipe de Meneses, Rektor des Kollegs von San Gregorio de Valladolid, der verantwortlich für die Provinz Kastilien war.[65] Die erhaltenen Visitationsberichte offenbaren die Kritikpunkte. Nach Montaña hielten die Mercedarier die Stundengebete nicht ein und übten abseits von populären Marienverehrungen keinen besonderen Kult aus. In einzelnen Fällen vermerkt er, dass die Mönche das Zölibat nicht beachten wür-

62 Vázquez Núñez 1931, S. 332–338 und S. 349–364. Taylor 2000, S. 52–55. Keller 2015, S. 59–65.

63 Taylor 2000, S. 59–71; S. 157–172 und S. 325–329.

64 Ein Ausdruck dieser kastilischen Allianz und Patronage war die Grundsteinlegung des neuen Klosters von Madrid. Don Carlos, der Sohn und Thronfolger Philipps II., weihte den Bau im Oktober des Jahres 1556 ein. Für die ausführlichen politischen Motivationen und die religiöse Agenda des Königs nach dem Konzil von Trient siehe Taylor 2000, S. 103–122 und S. 140–158.

65 Taylor 2000, S. 174–237.

den, so wie sie generell in mondänen Verhältnissen lebten. Hinzu kamen Vorwürfe der Veruntreuung von Geldern (Almosen) sowie das Anhäufen von Reichtümern. Die Häuser und die Kreuzgänge seien ruinös und verwahrlost, was wohl als Metapher für den Zustand des verkommenen Klosterlebens zu lesen ist (Kap. V.1). Das Kernproblem einer Reformierung des Mercedarierordens bestand darin, dass der Ruf zu den Ursprüngen wie bei den Franziskanern nicht möglich war. Der Urzustand von Laien und Mönchen war kein erstrebenswerter Status. Montaña bemerkte auch, dass es dem Orden an einem Patriarchen fehlte, um sich an einem exemplarischen Leben zu orientieren.[66] Seine Feststellung ist von besonderem Wert, zeigt sie doch, wie sehr die Gründerfigur für die Identität des Ordens stand und dies auch im historischen Bewusstsein verankert war.

Auf dem Generalkapitel von Guadalajara im Jahr 1574 strukturierten die Mercedarier den Orden wesentlich um. Das lebenslange Amt des Generalmagisters wurde auf sechs Jahre verkürzt. Das Anhäufen von Reichtum wurde verhindert sowie das Halten von Dienern und das Leben in luxuriösen Häusern. Dekrete wurde erlassen zur Einnahme und Pflege der Almosen. Die Unabhängigkeit Kastiliens wurde annulliert und der Orden wieder vereint. Das nächste wegweisende Generalkapitel fand im Jahr 1587 in Zaragossa statt. Der Orden beschloss, die große Provinz Kastilien zu verkleinern und Andalusien als eigene Provinz zu trennen. Die Zuständigkeit für die amerikanischen Provinzen wurde aufgeteilt, indem je eine Provinz abwechselnd einen Generalvikar nach Peru und Neuspanien sandte. Der Gelehrte Francisco Zumel, Schüler von Gaspar Torres, veröffentlichte im Jahr 1588 ein fundierendes Werk (*Regula et constitutiones fratrum sacri Ordinis Beatae Mariae de Mercede Redemptionis Captiuorum*), welches neben den erneuerten Konstitutionen und der Augustinerregel auch die Ordensgeschichte beinhaltete und dadurch die Vergangenheit und Zukunft des Ordens zusammenfasste. Von Nadal Gaver und Gaspar Torres übernimmt Zumel die Erzählung über die Anfänge des Ordens.[67] Zugleich legt er erstmals eine Chronik der Ordensobersten vor (*Vitis Patrum*), die von Petrus Nolascus bis hin zum aktuellen Generalmagister führte. Die Ordenshistoriografie beginnt mit Zumel und bildet gleichzeitig den Abschluss des neuen, reformierten Ordens. Nur die unbeschuhten Mercedarier werden sich abspalten, weil ihnen die

[66] Taylor 2000, S. 247–257 und S. 167–168.

[67] Taylor 2000, S. 323–329. Torres verfasste ein Regelwerk, das Zumel nutzte, Torres 1565.

Reform nicht weit genug ging. Die Trennung schadet dem neuen Orden jedoch nicht, der im 17. Jahrhundert nun zu den führenden religiösen Orden Spaniens zählt.[68]

Trotz der Reformen und Umstrukturierungen konnten die Mercedarier keinen Heiligen aus den eigenen Reihen vorweisen. DieseVerlegenheit wird in der Ordensgeschichte des Felipe Guimerán aus dem Jahr 1591 (*Breve historia e la Orden de Nuestra Señora de la Merced*) deutlich. Er versucht die Mitglieder des Ordens als inoffizielle Heilige zu deklarieren. In seiner Ordensgeschichte reiht der Autor den Petrus Nolascus in die Liga der anderen großen Ordensgründer des 13. Jahrhunderts ein (wie die hll. Dominikus und Franziskus). Er erklärt anschließend die Ordensgenealogie, nach der die Heiligen des Ordens als Söhne den Ordensvätern folgten. Über Nolascus schreibt Guimerán, dass dieser nicht „steril" gewesen sei, er habe ebenso Söhne von großer Heiligkeit hervorgebracht.[69] Es folgt ein rhetorischer Zwischeneinschub, in dem er ein (fingiertes) Gespräch wiedergibt. Der Franziskaner Nicolás Factor habe den Generalmagister der Mercedarier gefragt, warum der Orden keine Heiligen vorzuweisen habe. Dieser antwortete daraufhin, dass es viele Heilige in den Ecken der Klöster gäbe. Die Kanonisation durch die Kirche sei die wahre und letzte Stufe zur Verehrung der Heiligen; darunter gäbe es allerdings weitere Zeichen der Heiligkeit, nämlich die von Gott zu diesem Zweck offenbarten Wunder.[70] Guimerán zählt einige inoffizielle Heiligen des Ordens auf, beispielsweise die Märtyrer des Ordens, welche unter der Hand der Ungläubigen zu leiden hatten oder starben: Raimund Nonnatus, Petrus Armengol und Serapion. Die Reliquien von Nonnatus würden in Katalonien verehrt werden. Schließlich gäbe es noch etliche Mercedarier, die als Missionare zur Bekehrung der „indios" in Amerika wirkten.[71]

Wird der Behauptung von Guimerán nachgegangen, ob es einen Heiligenkult in Form von Altären mit Reliquien oder Bildern der Ordensmitglieder gab, dann sind nur wenige Nachweise vorhanden. Hinzu kommt, dass die wenigen Kulte sich um das Jahr 1500 gruppieren und den ersten „Gefährten" des Nolascus gewidmet sind – eben nicht dem Ordensgründer selbst. Der Generalmagister Juan de Urgell hat im Jahr 1499 in der Kirche Barcelonas einen Altar gestiftet, auf dem Statuen des Nonnatus und Armengol standen. Beide Heiligen scheinen in Katalonien verehrt worden zu sein und Rom besaß

[68] Ab dem Jahr 1590 vergrößern die Mercedarier ihren Einfluss am Hof und werden gleichzeitig von mächtigen Patronen gefördert. Taylor 2000, S. 332–399.

[69] Guimerán 1591, S. 52–54.

[70] Guimerán 1591, S. 55–56.

[71] Guimerán 1591, S. 57–60.

wohl Kenntnis davon. Jedenfalls erwähnt Raffaello Maffai die beiden inoffiziellen heiligen Mercedarier in seinem römischen Traktat (*Commentaria Urbana*) aus dem Jahr 1506.[72] Auch haben die Mercedarier den Kult des Märtyrers Serapion um die Jahrhundertwende gefördert. Im Jahr 1496 versammelte sich eine Bruderschaft in Perpignan unter dem Patronat des noch nicht kanonisierten Serapion. Ihm zu Ehren errichtete Domingo de Clavería in den 1520er-Jahren einen Altar in Girona, dem ein weiterer in Barcelona folgte. Serapion ist der einzige Mercedarier der Anfangszeit, der in der mercedarischen Liturgie, genauer im Brevier des Generalmagisters Miguel Piug aus dem Jahr 1560, präsent ist.[73]

Das führt zur Frage, ob ein Gedenken oder gar eine liturgische Verehrung der Ordensmitglieder stattgefunden hat. Zur Anfangszeit besaßen die Mercedarier jedenfalls keine einheitliche Liturgie. Die ältere Forschung erklärt dies mit der ritterlichen Natur des Ordens.[74] Wenn nach heutigem Forschungsstand davon ausgegangen wird, dass die frühen Mercedarier eine semi-religiöse Laienbruderschaft waren, dann dürfte der Sachverhalt ähnlich sein. Als Laien waren die Brüder nicht an die Stundengebete gebunden. In den Konstitutionen des Amer ist kein gemeinschaftliches Chorgebet für die Mercedarier vermerkt, die Laien sollten lediglich eine gewisse Anzahl an Paternoster zu den kanonischen Horen beten.[75] Ramon Albert führte eine einheitliche Liturgie ein, allerdings übernahmen die Mercedarier die liturgischen Bücher der Dominikaner (Kap. III.3.1). Erst ab dem Jahr 1503 gab es mercedarische Breviere und Messbücher, welche der Generalmagister Juan de Urgel in Venedig drucken ließ.[76] Bis zum Jahr 1576 hat der Orden noch eigene neue Editionen drucken lassen, bevor er das Breviarium Romanum der Katholischen Kirche übernahm. Sollte die Überlieferung nicht täuschen, dann feierte der Mercedarierorden die Heiligen der römisch-katholischen Kirche, aber eben nicht die eigenen Mitglieder, abgesehen von Serapion.[77] Das Fehlen liturgischer Zeugnisse zur Feier der Ordensmitglieder bedeutet nicht zwingend, dass die Mercedarier ihnen nicht gedachten (Kap. III.3). Allerdings ist es aufschlussreich, dass dem Ordens-

[72] Taylor 2000, S. 400; Vázquez Núñez 1966, S. 40.

[73] Armengol und Serapion wurden seliggesprochen, doch es gibt nur wenige Quellen über ihre tatsächliche Existenz. Taylor 2000, S. 400–401; González Castro 1970, S. 662.

[74] López 1954, S. 499.

[75] Brodman 1986, S. 67.

[76] López 1954, S. 505; AA VV 1997, S. 188; Taylor 2000, S. 40.

[77] González Castro 1970, S. 662.

gründer oder den Mitgliedern eben kein Heiligenkult mit eigens verfassten Legenden oder anderen hagiografischen Texten zuteilwurde.

Kein Kult, kein Bild, kein Heiliger und vice versa, so scheint sich die mercedarische Causa auf eine einfache Formel reduzieren zu lassen. Der vergleichende Blick auf den Beginn der gründerväterlichen Bildervita der hll. Dominikus und Franziskus offenbart jedenfalls den Zusammenhang der ersten visuellen Biografien mit der Liturgie und der Heiligsprechung (Kap. III.1 und III.2). Später, im 15. und 16. Jahrhundert, als Heilige auch ohne offizielle Kanonisation in Bildern propagiert wurden, haben die Mercedarier dann allerdings vereinzelt die Gefährten des Nolascus als Heilige dargestellt und eben nicht den Ordensgründer. Trotz der Behauptung späterer Historiografen gab es vor dem 16. Jahrhundert vermutlich keine Bilder, die Petrus Nolascus visualisieren.[78] So zeigt das Titelkupfer des *Speculum Fratrum* aus dem Jahr 1533 womöglich die früheste Darstellung des Ordensgründers unter dem Schutzmantel Marias. Darin tritt der Gründer nicht in der Hauptrolle auf, sondern ist eingebettet in das Ordensbild, welches das Marienpatronat darstellt.[79]

Erst nach dem Abschluss der Reformen und den ersten Ordensgeschichten scheinen die Mercedarier auch bemüht gewesen zu sein, Bilder vom Ordensgründer zu propagieren. Aus dem Jahr 1599 ist eine erste Darstellung von Nolascus erhalten. Sie ist Teil eines Altarensembles des ehemaligen Mercedarierklosters in Valladolid. Pedro de la Cuadra schnitzte im Jahr 1599 sieben Reliefs, die fünf Marienthemen und zwei Szenen aus dem Leben des Nolascus thematisieren.[80] In keinem der beiden Vitenszenen ist Nolascus als Heiliger durch einen Heiligenschein gekennzeichnet. In der ersten Tafel erhält Nolascus das Ordenshabit aus den Händen Marias als Ordensgründerin. Die andere Szene ist die früheste erhaltene Visualisierung der ureigenen mercedarischen Tätigkeit, der barmherzigen Gefangenenbefreiung (Abb. 75). Nolascus steht im weißen Habit der Mercedarier im linken Vordergrund des Reliefs. Er ist gerade im Begriff, Goldstücke auf den Tisch

[78] Später werden Historiografen und die Promotoren der Kanonisation behaupten, dass in Barcelona ein Altar mit einem beglaubigten Abbild des Nolascus stand. Vázquez Núñez 1931, S. 60; Delgado Varela 1956, S. 272. Für alle Bilder des hl. Nolascus siehe Zuriaga Senent 2005, S. 432–772.

[79] Alonso de Zorita, Speculum fratrum sacri ordinis sancte Marie de mercede redemptionis captiuorum Valladolid 1533. Es handelt sich um eine spätere Ausgabe von Nadal Gavers Werk. Für eine Abbildung siehe den Katalog von Zuriaga Senent 2005, S. 21.

[80] Im Jahr 1597 beauftragten die Mercedarier den Bildhauer Isaac de Juni mit der Altargestaltung. Doch Juni verstarb und Pedro de la Cuadra führte den Auftrag zu Ende aus. Aus dem Vertrag (1599) geht hervor, dass er neben den beiden Tafeln mit Nolascus fünf Marienbilder schnitzen sollte. García Chico 1960, S. 24–26. Für die Verträge: Martí Monsó 1901, S. 232 und S. 369–370.

zu legen, um die Gefangenen freizukaufen. Hinter dem Tisch sitzt ein Mann und zählt das Geld, während neben ihm ein Schwarzer Gehilfe aus dem Relief blickt. Beide verweisen in ihrer stereotypen Charakterisierung auf nordafrikanische Sklavenhändler. Im Hintergrund stehen die Gefangenen und warten auf ihre Auslösung. Durch ihre großen, an den Hals angelegten Ketten und die Hüte sind sie als Sklaven deutlich zu erkennen.

Die früheste erhaltene Bildervita über den Ordensgründer Petrus Nolascus stammt aus Sevilla. Die Stadt war das Zentrum der neu geschaffenen Provinz Andalusien und ein neu errichtetes Kloster samt Gemäldezyklus sollte diesen Umstand entsprechend repräsentieren.[81] Außerdem war die Stadt Sevilla als Hafen zur „Neuen Welt“ reich geworden, hatte etliche Künstler angezogen und besaß einen bedeutenden Kunstmarkt. Zuletzt dürfte auch die Konkurrenzsituation mit den anderen Bettelorden Sevillas ausschlaggebend gewesen sein, die sich mit bedeutenden Bauten und dekorativen Bildprogrammen übertrafen.[82] Das Franziskanerkloster besaß bereits einen Freskenzyklus im Kreuzgang (Kap. III.2.3). Die erste gründerväterliche Bildervita über den hl. Dominikus, die Amerika erreicht, haben die Predigerbrüder aus Sevilla verschickt (Kap. III.1.1). Den Kreuzgang mit der Eigengeschichte zu dekorieren, war bei den religiösen Orden längst in Mode gekommen. Die Mercedarier standen nun vor der Aufgabe, eine Bildervita ihres Gründers zu schaffen, die es so zuvor noch nicht gegeben hatte. Tatsächlich konnten sich die Kompilatoren bei der Schaffung des Zyklus nur auf die Ordensgeschichten von Gaspar de Torres (1565), Francisco Zumel (1588) und Felipe Guimerán (1591) stützen.

Am 14. November 1600 unterzeichneten der Komtur Juan de Santofimia und die Mönche des Klosters zusammen mit den beiden Malern Francisco Pacheco und Alonso Vázquez einen Vertrag zur Ausführung des Zyklus.[83] Der Zeitraum der Produktion des Gemäldezyklus lässt sich auf die Jahre 1600–1611 eingrenzen.[84] Im Vertrag wird festgehalten, dass sich die Maler an die Geschichten zu halten haben, die vom Komtur des Ordens bestimmt werden. Eine genaue Stückzahl der Gemälde wurde nicht vereinbart, sondern nur bestimmt, dass vier Seiten des Kreuzgangs mit den nötigen Gemälden ausgestattet werden sollen. Über die Größe des Zyklus herrscht in der Forschung Uneinig-

[81] Für die Baugeschichte siehe López Martínez 1943; Pérez Escolano 1982; Fernández López 2002.

[82] Fernández López 2002, S. 235–236.

[83] Requena Benítez transkribiert den Vertrag, siehe Requena Benítez 1998, S. 131–135.

[84] Vázquez muss die Gemälde bis zum Jahr 1603 ausgeführt haben, da der Künstler dann nach Mexiko auswanderte. Pacheco versah ein Gemälde mit der Jahreszahl 1611, das den Tod und die letzte Kommunion des Nonnatus zum Thema hat und damit erzähltechnisch am Ende des Zyklus steht. Fernández López 2002, S. 252–253.

keit.[85] Ein anonymer Bericht des Klosters samt seiner Kunstwerke („Memoria“) aus dem Jahr 1732 berichtet, dass die Bilder des Pacheco und Vázquez an der westlichen und nördlichen Wand des Kreuzgangs verteilt waren.[86] Nach der „Memoria“ und weiteren Berichten des 18. Jahrhunderts hingen an den zwei restlichen Wänden des Kreuzgangs Gemälde, welche die mercedarischen Märtyrer darstellten.[87] Vermutlich wurde der ursprüngliche Zyklus nicht beendet. Außerdem verlor das Kloster durch die französische Invasion (1810) und die Säkularisierung (1835) viele seiner Kunstwerke.[88] Heute beherbergt das ehemalige Kloster das Museum der schönen Künste Sevillas.

Dem Zyklus konnten insgesamt sieben Gemälde aus unterschiedlichen Museen zugeordnet werden. Vier Gemälde malte Francisco Pacheco: die Erscheinung der Jungfrau Maria vor Nonnatus, die Einschiffung des Nolascus zur Befreiung der Gefangenen, die Ankunft der von Nolascus befreiten Gefangenen, die letzte Kommunion des Nonnatus. Drei Gemälde schuf Alonso Vázquez: Nolascus löst Gefangene aus, Nolascus verabschiedet sich von König Jakob I., das Martyrium des Nonnatus.[89] Aus der Inventarliste des Jahres 1810 von Sevilla geht hervor, dass zu dieser Zeit noch ein weiteres Gemälde vorhanden war, auf dem Nolascus die Bestätigung des Ordens beim Papst einholt.[90] Die insgesamt acht Bildthemen zeigen fünf Ereignisse aus dem Leben des Ordensgründers Nolascus und drei Momente aus dem Leben seines Schülers und Begleiters Nonnatus. Es war durchaus üblich, dass die gründerväterlichen Bilderviten mit den Viten der Nachfolger oder Gefährten ergänzt wurden. Beispielsweise haben die Predigerbrüder

---

[85] Historische Quellen geben verschiedene Anhaltspunkte für die Größe des Zyklus. Francisco Pacheco schrieb später in seinem Malereitraktat, dass er sechs Gemälde für das Mercedarierkloster in Sevilla gemalt hat, die zwischen denen des Alonso Vázquez im „Großen Kreuzgang“ hängen. Fernández López nimmt an, dass bei gleichem Bekanntheitsgrad der Künstler jeder von ihnen sechs Bilder gemalt haben muss, sodass der Zyklus aus zwölf Gemälden bestand. Navarrete Prieto geht davon aus, dass der Zyklus nur aus elf Bildern bestand. Pacheco 1990 [1649], S. 444; Navarrete Prieto 1995, S. 154–155; Fernández López 2002, S. 252.

[86] Fernández López 2002, S. 252. Das Dokument „Memoria de los admirables pinturas que tiene este convento Casa grande de Nuestra Senora de la Merced Redempzion de Cautivos de esta ciudad de Sevilla Se hizo en 1732“, ist durch eine Kopie aus dem Jahre 1785 erhalten.

[87] Für die Auflistung der Augenzeugenberichte siehe Fernández López 2002, S. 263.

[88] Für den Umfang und die Größe des originalen Klosters und eine Auflistung der Museen, welche Gemälde des Mercedarierklosters besitzen, siehe Pérez Escolano 1982, S. 548–559.

[89] Für eine Abbildung des Zyklus siehe Held 2004.

[90] In der Inventarliste Sevillas wird das Gemälde („S. Pedro Nolasco delante del Papa“) Vázquez zugeschrieben. Jesús María Asensio schrieb Pacheco ein Gemälde mit ähnlichem Titel zu („San Pedro Nolasco recibiendo la Bula de la Fundación”). Fernández López hält es für möglich, dass es sich um das gleiche Gemälde handelt, während Held davon ausgeht, dass Nonnatus dargestellt ist, der die Bestätigung einholt. Fernández López 2002, S. 253; Held 2004, S. 238–239.

von *Santa Maria Novella* ihren Kreuzgang mit der Vita des hl. Dominikus begonnen, dem weitere Ordensheilige folgen (Kap. III.1.2).

Obwohl sich dieser Zyklus nur fragmentarisch erhalten hat, ist er dennoch ein spannendes Beispiel dafür, wie eine frühneuzeitliche Bildervita aussehen kann, die ohne bildliche Vorlagen auskommen musste. Die vier erhaltenen Gemälde der Verabschiedung, Abfahrt, Befreiung und Ankunft bilden eine narrative Einheit und zeigen auf eindrucksvolle Weise die ureigene mercedarische Tätigkeit, die *vita activa* der Mönche. Allerdings wird nur die Gefangenenbefreiung in zukünftigen Bilderviten dargestellt werden (Kat. MC 20 und Kat. ML 16). Grund dafür ist die normierende Druckgrafikserie, die kurze Zeit später entsteht und anstelle der *vita activa* der Mercedarier lieber auf verklärende Wunderepisoden setzt, doch dazu gleich mehr. In dem Gemälde der Gefangenenbefreiung aus Sevilla treffen die Verfechter der zwei Glaubensrichtungen wie auf einer Bühne aufeinander (Abb. 76). Während der muslimische Herrscher mit stereotypen sowie herrschaftlichen Attributen wie dem Turban, Brustpanzer, Juwelen und Schwert ausgestattet ist, steht ihm Nolascus im strengen weißen Habit der Mercedarier und nur mit der Bibel in der Hand als Waffe gegenüber. Um die steinerne Plattform auf einer wesentlich tieferen Ebene befinden sich die Gefangenen. Hinter ihnen ist ein Gefängnis durch eine Rundbogenöffnung mit einem Gitter angedeutet. Ihre angstvollen Gesichter drücken die Besorgnis um den Ausgang ihrer Befreiung aus. Der Hintergrund zeigt eine weitere Szene, den Geldaustausch zur Auslösung der Gefangenen. Der Mercedarier-mönch weist mit der linken Hand auf die Gefangenen und die rechte Hand liegt auf einem Beutel mit Goldmünzen. Der mit einem Turban charakterisierte Anhänger des Islams bedient gerade eine Waage.

In keinem Gemälde des Zyklus besitzt Nolascus einen Heiligenschein, schließlich war er offiziell noch nicht heiliggesprochen. Wann genau reifte der Entschluss innerhalb des Mercedarierordens, die Heiligsprechung der Mitglieder zu bewirken? Mit Sicherheit spielte die Kanonisierung des Raimund von Peñafort im Jahr 1601 eine große Rolle, da er Mitbegründer des Ordens war (Kap. III.3). Außerdem hat der Papst in einer Bulle des Jahres 1602 die dreifache Erscheinung der Jungfrau Maria vor den Ordensgründern, Petrus Nolascus, König Jakob I. und Raimund von Peñafort, bestätigt.[91] Sofern die Mercedarier zu diesem Zeitpunkt bereits planten, ein Verfahren zur Heiligsprechung einzuleiten, haben sie die zwei Ereignisse sicherlich ermutigt. Auf der Generalversamm-

[91] Taylor 2000, S. 402.

lung in Madrid des Jahres 1606 beschlossen die Mercedarier, zunächst die Kanonisation des Ramon Nonnatus vorzubereiten und ernannten dafür Prokuratoren.[92] Auf der Generalversammlung im Jahr 1612 wurde das Amt des Prokurators dann Ambrosio Machin übertragen. Durch die spirituelle Bewegung der unbeschuhten Mercedarier gerieten die Vorbereitungen ins Stocken und wurden nach dem Jahr 1621 wieder aufgenommen. Erst auf dem Generalkapitel von Zaragossa im Jahr 1622 beschloss der Mercedarierorden für beide, Nonnatus und Nolascus, eine Heiligsprechung zu erwirken und der neu gewählte Generalmagister Gaspar de Prieto sollte die nötigen Schritte in Rom einleiten.[93] Raimund Nonnatus wurde im Jahr 1625 seliggesprochen und die Verehrung war innerhalb des Ordens möglich.[94]

Vermutlich initiierte der Orden zuerst die Heiligsprechung des Nonnatus, weil sein Begräbnisort bekannt war. Sowohl Zumel als auch Guimerán berichten, dass sich der Körper des Nonnatus in der Eremitenkirche San Nicolas (Portell) erhalten habe, wo sich Wunder an seinem Grab ereigneten. Offensichtlich war das Grab mit den verehrten Reliquien und den Wundern nach wie vor die stärkste Beweisführung für eine Heiligsprechung. Hinzu kommt, dass die Vitenschreibung über Nonnatus zumindest vor dem Jahr 1618 ausgereifter war. Zumel berichtet von der Geburt des Nonnatus, welche sich auf wundersame Weise ereignet habe. Als seine Mutter bei der Geburt im Sterben lag, sei Nonnatus anhand eines Kaiserschnitts aus dem Leib geholt worden, daher der Name „non natus“.[95] Guimerán fügt weitere Wunder hinzu, so berichtet er von der wundersamen letzten Kommunion und von der Begräbnisstätte.[96] Schließlich beauftragt er als Generalmagister Ambrosio Machin damit, die nötigen Unterlagen für die Heiligsprechung zu sammeln. Ist die frühe Förderung der Heiligsprechung des Nonnatus das Werk Guimeráns? Guimerán stammt aus Valencia, war Komtur in Tarragona und Puig und wurde im Jahr 1606 Provinzial von Valencia, bis er schließlich im Jahr 1609 zum Ordensgeneral ernannt wird.[97] Tarragona liegt neben Barcelona und nicht weit entfernt

---

92 Als Prokuratoren wurden die Mönche Cristóbal González, stellvertretender Provinzial von Kastilien, und Jerónimo de Bustamante, Komtur von Madrid, ausgewählt. Vázquez Núñez 1936, S. 92–93; González Castro 1970, S. 679.

93 Taylor 2000, S. 405, Zuriaga Senent 2008, S. 738.

94 Der Prokurator der unbeschuhten Mercedarier (Diego de San Ramón) erhielt eine Anerkennung des Kultes im November 1625 und die unbeschuhten Mercedarier mit Juan de Quintanilla erhielten die Bestätigung im Mai des Jahres 1626. González Castro 1970, S. 680.

95 Zumel 1588, S. 76.

96 Guimerán 1591, S. 265 und 270.

97 Vázquez Núñez 1966, S. 375–376.

von Portell (heute „San Ramón“), wo sich das Grab des Nonnatus befindet. Eine Kultförderung auf Initiative des Felipe Guimerán ist gut möglich.

Problematisch war, dass die römische Kurie in den Jahren 1588 bis 1634 das Heiligsprechungsverfahren reformierte. Als die Mercedarier die Kanonisierung vorbereiteten, standen sie vor neuen, erschwerten Bedingungen. Mit der reformatorischen Kritik an der Heiligenverehrung wurde das Heiligsprechungsverfahren zwischen den Jahren 1523 und 1588 vorerst ganz aufgegeben. Papst Sixtus V. richtete eine Ritenkongregation (1587/1588) ein, mit der er erstmals ein dauerhaftes Gremium zur Vereinheitlichung des Kanonisationsverfahrens schuf. Verschiedene Funktionäre prüften im Prozess die Authentizität der vorgelegten Berichte über die übernatürlichen Phänomene, wie die Visionen und Wunder am Grab.[98] Zugleich reagierte die römische Kurie auf das Problem der lokalen Kulte. Indem eine Person als Seliger („beati“) und nicht als Heiliger verehrt wurde, glaubten die Anhänger nicht gegen das Gebot zu verstoßen, welches dem Papst das alleinige Recht zur Genehmigung der öffentlichen Kulte gab. Anstatt offizielle Messen zu halten, genügte es den Kirchen und Gemeinden, ihrer Seligen zu gedenken.[99] Anfang des 17. Jahrhunderts wurde die Seligsprechung dann ein fester Akt vor der Heiligsprechung, um dem Drängen auf eine Kanonisierung entgegenzukommen und um auf das Bedürfnis der Gläubigen eines örtlichen Kultes zu reagieren.[100] Jedoch kam es in dieser Zeit zu mehreren Fällen, in denen Personen weder selig noch heilig waren, aber als solche verehrt wurden. Dies führte zur Diskussion, wie diese Missbräuche einzudämmen seien. Schließlich erließ Urban VIII. im Jahr 1625 eine Reihe Dekrete, die drei wesentliche Verbote beinhalteten. Erstens war es untersagt Bilder von Personen in Oratorien, Kirchen und anderen öffentlichen Plätzen auszustellen, die im Zeichen der Heiligkeit (Aureolen, Strahlen, Nimben) standen. Zweitens war es verboten, Bücher ohne die Genehmigung des Ordinarius zu drucken, die von Personen und deren Wundern, Visionen und am Grab erbrachten Gnadenbeweisen berichteten. Drittens durften weder Lichter noch Votivgaben an den Gräbern angebracht werden.[101] Die Reformierung durch Papst Urban VIII. fand ihren Abschluss in der Breve „Caelestis Heriusalem cives“ aus dem Jahr 1634. Die Beschlüsse bedeuten einen Einschnitt und eine Umkehrung

[98] Es wurden beispielsweise ärztliche und theologische Berater hinzugezogen. Für die verschiedenen neu geschaffenen Ämter siehe Sieger 1995, S. 89–96.

[99] Die Verehrung von Seligen fand bereits ab Mitte des 14. Jahrhunderts statt und wurde zeitweise sogar von den Päpsten genehmigt. Sieger 1995, S. 96–97.

[100] König-Nordhoff 1982, S. 31.

[101] Sieger 1995, S. 99–100.

der bisherigen Heiligsprechungspraxis. Vor den Dekreten „stand nämlich die Heiligsprechung als Krönung am Ende einer wachsenden Verehrung“: Von nun an sollte die Heiligsprechung die Voraussetzung der Verehrung sein.[102] Aufgrund der strengen Regeln wären viele bereits bestehende Kulte aufgelöst worden, wenn nicht für gewisse Heiligenkulte Ausnahmen zugelassen worden wären (sog. „casus exceptus“). So waren Kulte von unvordenklicher Zeit ausgenommen und diejenigen, die über längere Zeit mit dem Wissen und der Duldung der Päpste oder des Bischofs geführt wurden.[103] Da Nolascus und Nonnatus der Gründergeneration angehörten (13. Jahrhundert), versuchten die Mercedarier ihre Heiligsprechung über den Ausnahmefall zu erwirken.

Die Causa zur Heiligsprechung des Ordensgründers ist später initiiert worden. Aufgrund der zahlreichen überlieferten Dokumente ist sie eines der spannendsten Beispiele dafür, wie Nolascus’ Vita innerhalb kürzester Zeit kreiiert wird. Als die Mercedarier die Vierhundertjahrfeier (1618) ihres Bestehens planten, müssen sie die Kanonisierung ihres Gründers ins Auge gefasst haben. Für das Jubiläumsjahr sollte eine erste ausführliche Ordensgeschichte vorliegen und der gelehrte Mercedarier Alonso Remón wurde zum Ordenschronisten ernannt.[104] Remón schrieb im zweiten Buch seines ersten Bandes (*Historia General de la Orden de Nostra Señora de la Merced Redención de cautivos*, 1618) eine Vita des Nolascus. Dabei handelt es sich um die bis dato ausführlichste Lebensbeschreibung auf Kastilisch, spätere Viten fügten noch Details hinzu. Bernardo de Vargas veröffentlichte ein Jahr später eine Chronik auf Latein.[105]

In der *Historia General* beginnt Nolascus’ Leben zum ersten Mal mit der Erörterung seines adligen Stammbaums (Kap. III.3.2). Remón griff eindeutig auf die Idee eines hybriden Stammbaums zurück, wie ihn die Predigerbrüder entworfen hatten (Kap.III.1.1). Für die jugendliche Lebensphase – die übrigens noch ganz ohne wundersame Ereignisse auskommt – orientiert Remón sich an Francisco Zumels Werk. Zumel schreibt wenige Details über Nolascus’ Jugend, sondern charakterisiert ihn ganz allgemein als tugendhaft und verwendet nach dem Vorbild der Dominikaner den „puer-

[102] Marckhoff 2002, S. 33.

[103] Das Datum der Breve wurde hierfür auschlaggebend. Alle Kulte, die 100 Jahre vor 1634 bestanden und von einem Ordinarius genehmigt waren, konnten zum Ausnahmefall zählen. Sieger 1995, S. 100.

[104] Vázquez Núñez 1966, S. 417.

[105] Im Jahre 1619 veröffentlicht Bernardo de Vargas die *Chronica Sacri et Militia Ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis Captivotum*.

senex-Topos“ (Kap. III.1).[106] Das Wichtigste für die folgende Überlegung ist, dass Remón die Vita des Nolascus mit einer Erzählung über den Begräbnisort des Nolascus beendet. Bisher haben die Historiografen vor Remón geschwiegen und die letzte Ruhestätte des Gründers nicht erwähnt – auch die modernen HistorikerInnen innerhalb und außerhalb des Ordens übergehen diesen Bericht als Fantasieprodukt.

Die Schilderung über das gründerväterliche Grab ist ein interessanter ideologischer Versuch und zugleich ein Zeugnis für die Kanonisierungsvorbereitungen noch vor dem offiziellen Auftrag des Generalkapitels. Remón berichtet, die Mönche hätten Nolascus zunächst in der Krypta des Kreuzgangs beerdigt, wo alle Mitglieder des Klosters bestattet werden. Als im Jahr 1336 die Kirche abgerissen und erneuert wurde, habe der Prior des Klosters für einen neuen angemessenen Begräbnisort des Nolascus in der Kirche gesorgt. In einer Zeremonie, die Remón als feierliche *Translatio* beschreibt, hätten die Mönche seinen Körper in die Kapelle des hl. Sakraments überführt. Remón versichert, für seinen Bericht die Annalen und Archivmaterial konsultiert zu haben. Unter den Anwesenden der *Translatio* befänden sich viele kirchliche Würdenträger und ein Vertreter des aragonesischen Königs Peter VI., dem Patron des Ordens. Während der Überführung hätten sich viele Wunder ereignet. So sei der Leichnam des Nolascus unverwest gewesen, was als ein göttliches Zeichen für seine Heiligkeit gedeutet wurde.[107] In der Sakramentskapelle hätten ihn die Gläubigen Barcelonas, Pilger und befreite Gefangene verehrt, Votivgaben angebracht und um Interzession gebeten. Im Jahr 1400 hätten die Mercedarier dem Nolascus eine repräsentativere Kapelle bauen wollen und daher die Reliquien an einem unbekannten Ort aufbewahrt (2. *Translatio*). Mit diesem Umzug sei der Aufbewahrungsort der Reliquien in Vergessenheit geraten und die Verehrung „abgekühlt“, sodass mit fortschreitender Zeit das Andenken („memoria“ (Kap. IV.)) verloren gegangen sei. Die Suche nach den Reliquien des Ordensgründers sei ergebnislos geblieben, selbst als die Mercedarier zwanzig Jahre später jeden Stein in der Kirche umdrehten. Auch wenn das Vergessen ein großes Unglück sei, so wäre der Fall des Nolascus nicht der einzige, denn viele Reliquien von biblischen Gestalten, Märtyrern und Heiligen seien mit dem Untergang von Staaten, Königreichen und dem Verfall von Kirchen und Gebäuden verloren gegangen.[108] Remón fand einen optimal begründeten

[106] Zumel 1588, *De vitis patrum*, S. 63: „Heç atque alia multa ille religiosissimus Petrus à Nolsco corpore iuvenis, sed prudentia senex (…).“

[107] Die Graböffnung wurde in der gründerväterlichen Bildervita Limas dargestellt (Kat. ML 30).

[108] Remón 1618, S. 85v–87r.

Ausweg dafür, dass zwar zu seiner eigenen Zeit der Begräbnisort des Ordensgründers unbekannt war, aber sehr wohl ein Kult in der Vergangenheit am einstigen Grab des Nolascus stattgefunden habe.

Trotz der rhetorischen Bemühungen des Ordenschronisten Remón standen die Mercedarier weiterhin vor dem Problem, dass über Nolascus keine zeitgenössischen und damit authentischen Dokumente vorhanden waren – doch auch hierfür fanden sie eine Lösung. Sie fälschten in den Jahren 1625–1626 Schriftstücke, die sich eindeutig an den Viten der Ordenschronisten (Remón und Vargas) orientierten und einzelne mirakulöse Details in der Nolascusvita ergänzten. Die offizielle Erklärung für die Auffindung der historischen Dokumente war, dass im Kloster von Barcelona durch Umbauten im Jahr 1626 ein Stück Wand herausfiel. Hinter dieser habe sich ein Eisenkästchen mit den sogenannten Siegeldokumenten („documentos de los sellos“) befunden.[109] Sie beinhalteten eine Niederschrift des Pedro Amer und eine beglaubigte Biografie aus dem Jahr 1260.[110] Die Mercedarier der ersten Generation hätten sie an Papst Alexander IV. geschickt mit der Bitte um ein Offizium und den Eintrag in das Heiligenverzeichnis.[111] Felipe Colombo erklärt, dieser erste Anlauf zur Heiligsprechung sei nicht erfolgreich gewesen, weil die Dokumente verloren gegangen wären.[112] Erneut wird das Argument des historischen Verlustes vorgebracht. Es ist nicht bekannt, wer diese Dokumente schuf, allein die zeitliche Koinzidenz mit den Anstrengungen zur Heiligsprechung lässt die frühneuzeitlichen Antragsteller als Verfasser vermuten.

Die Prokuratoren der Heiligsprechung benutzten jedenfalls die neuen Ordenschroniken und die Siegeldokumente für ihre Bittgesuche zur Heiligsprechung. Seit dem Jahr 1622 traf Juan de Quintanilla die Vorbereitungen für den Prozess. Mit den Beschlüssen des Generalkapitels von Toledo im Mai des Jahres 1627 wurde Luis de Aparicio zum neuen Prokurator ernannt, um die Kanonisation voranzubringen.[113] Zusammen mit Diego de San Ramón, dem Prokurator der unbeschuhten Mercedarier, präsentierte Aparicio einen Antrag, welcher sich als erstes Heft der *Memoriales* erhalten hat.[114] Bei den *Memoriales*

[109] Delgado Varela 1956, S. 267; Taylor 2000, S. 405.

[110] Alle HistorikerInnen verweisen für den Inhalt der Siegeldokumente auf die Abschriften von Marcos Salmerón und Felipe Colombo, welche die Siegeldokumente veröffentlichen. Delgado Varela 1956; González Castro 1970. Salmerón 1646, S. 54–75; Colombo 1769, S. 442–450 und S. 452–464.

[111] González Castro 1970, S. 665; AA VV 1986, S. 70–71;

[112] Colombo 1769, S. 466.

[113] González Castro 1970, S. 671, Fußnote 45.

[114] Delgado Varela 1956, S. 265–268.

(„*Memoriales sobre la santidad, oficio y vida de N.P., en italiano*“) handelt es sich um zehn Schriftstücke, welche sich als Kopie in der Universitätsbibliothek Sevilla erhalten haben.[115] Sie sind aus der Hand unterschiedlicher Autoren und bis auf eine Ausnahme stammen sie aus der Spätzeit der vehement geführten Verhandlungen. Das achte Heft beinhaltet die Konzeption der druckgrafischen Bildervita aus den Jahren 1622–1623 und kann als historisches Dokument für die Entstehung einer druckgrafischen Bildervita nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Im ersten Heft der *Memoriales* geben die Prokuratoren als primären Grund an, dass Nolascus Ordensgründer durch göttlichen Willen und Offenbarung der Muttergottes ist. Zur Beweisführung der Ordensgründung verweisen die Prokuratoren auf die Siegeldokumente aus dem Jahr 1260. Dass Nolascus schon seit unvordenklicher Zeit verehrt wird, würden schließlich seine Bilder in Barcelona und San Adrián von Rom beweisen. In der Kirche von Barcelona, wo sein Körper ruhe, sei dieses Bildnis des Nolascus in einem feierlichen Akt durch den Generalvikar der Diözese und die anwesenden Gläubigen anerkannt worden.[116] Es wird hier besonders deutlich, dass die Prokuratoren auf dem aktuellsten Stand der Dekrete von Papst Urban VIII. waren. Sie versuchten die Heiligsprechung über den Ausnahmefall einer schon vor langen Zeiten bestehenden Verehrung zu erreichen.[117] Die anderen Schriften der *Memoriales* führen weitere Zeugnisse auf. Im siebten Heft bestätigen vier namentlich erwähnte Zeugen, dass ihnen Wunder durch die Fürbitte des Nolascus zuteilwurden. Drei weitere Zeugen, ein Mercedarier, ein Kanoniker und Adliger, beglaubigen, dass Nolascus schon lange Zeit verehrt wurde. Besonders unterstrichen wird nun auch die zentrale Rolle im Orden, welche der inzwischen heiliggesprochene Raimund von Peñafort einnahm. So soll er Beichtvater des Nolascus und Mitbegründer des Ordens gewesen sein sowie Nolascus das Ordenshabit überreicht haben, den Mercedariern die Regeln zum Zusammenleben gegeben und sogar die Bestätigung für den Orden vom Papst eingeholt haben.[118]

Im Verfahren zur Heiligsprechung mussten die Mercedarier zunächst einen Rückschlag hinnehmen. Am 11. Dezember des Jahres 1627 teilte die Ritenkongregation mit, dass ein Kult seit unvordenklicher Zeit nicht ausreichend nachgewiesen sei. Doch die Prokuratoren erreichten mit der Unterstützung einzelner Kardinäle, dass die *Causa* erneut

[115] Die Schriftstücke wurden zusammengefügt, für eine Einzelbesprechung siehe Delgado Varela 1956.
[116] Delgado Varela 1956, S. 268 und S. 272.
[117] Delgado Varela 1956, S. 269.
[118] Delgado Varela 1956, S. 271–273.

geprüft wurde. Die Ritenkongregation bestätigte am 30. September 1628 schließlich, dass Nolascus seit undenklicher Zeit verehrt würde. Nach den Dekreten Urbans VIII. bedeutete dies, dass das Offizium und die Messe innerhalb des Ordens oder in lokalen Kirchen gefeiert werden durften, was einer Seligsprechung gleichkam.[119]

Für die Entstehung der normierenden Bildervita des Nolascus ist das achte Dokument der *Memoriales* besonders interessant. Es beinhaltet 25 beschriebene Szenen aus dem Leben des Nolascus von seiner Geburt bis zum Tod und gibt eine Vorstellung davon, wie die Bildervita geplant und konzipiert wurde. Aufgrund dieser Beschreibung hat José María Delgado Varela einige Kupferstiche ausfindig gemacht, die aus zwei unterschiedlichen Editionen stammen, einer lateinischen und spanischen Variante.[120] María Elena Manrique Ara fand heraus, dass der Mönch Alonso Molina im Auftrag des Generalkapitels von Zaragossa (1622) die Drucke geplant hat.[121] Das achte Heft war der finale Textentwurf von Molina für die Bildervita, die Damián de Fonseca am 12. Juni 1623 von kirchlicher Seite absegnete.[122] Molina entwirft in drei Textteilen die Bildervita. Als Überschrift für die Szenen wählte er im exegetischen Stil Bibelzitate aus. Die Bildlegende ist auf Latein und Molina übernahm den meisten Inhalt aus den neuesten Ordensgeschichten des Remón und Vargas, wobei er als Ordensautoritäten auch Francisco Zumel und Nadal Gaver zitiert. Am Ende einer jeden Bildlegende werden die Quellen benannt und ihre Angaben stimmen in den meisten Fällen.[123] Das mittlere Textfeld ist eine auf Italienisch verfasste Anweisung an den Künstler, was die Szenen darstellen sollten.[124] Der Auftrag, die Zeichnungen nach den Beschreibungen anzufertigen, ging an den in Rom arbeitenden Spanier José Martínez. Dieser führte den Auftrag in den Jahren 1622–1623 aus, allerdings hat sich keine der Zeichnungen erhalten. Johann Friedrich Greuter, der aus Straßburg kam und als Kupferstecher in Rom arbeitete, führte

[119] González Castro 1970, S. 671–673.

[120] Delgado Varela 1956, S. 273–289.

[121] Im Archiv des Mercedarierordens von Rom findet Manrique Ara eine handschriftliche Notiz des Mönches, siehe Manrique Ara 2001, S. 86.

[122] Die Vita war dem Kardinal Gaspar de Borja y Velasco gewidmet. Delgado Varela 1956, S. 275.

[123] Delgado Varela 1956, S. 275–283; Manrique Ara konnte feststellen, dass es nicht immer stimmte, wenn Nadal Gaver als Quelle der Szene angegeben wird. Manrique Ara 2001, S. 117–126.

[124] Manrique Ara geht von einem Auftrag aus, in dem Molina die Szenen umschrieb, an denen sich Martínez bei seinem Entwurf zu halten hatte. Manrique Ara 2001, S. 91–92. Es besteht allerdings auch die weniger wahrscheinliche Möglichkeit, dass die Beschreibungen nach den fertigen Zeichnungen hergestellt wurden, um sie durch Damián de Fonseca absegnen zu lassen.

die Kupferstiche aus.[125] Die Druckgrafiken sind während der Hochphase des Heiligsprechungsantrages in den Jahren 1627–1628 gedruckt worden.[126] Insgesamt haben sich zehn Drucke von unterschiedlichen Editionen erhalten. Die zweite Edition stammt aus den Jahren 1755–1770, wahrscheinlich aus dem Jubiläumsjahr 1756, und wurde in Spanien gedruckt. Für die dritte Edition wurden dann ein paar Änderungen vorgenommen. Die Bildlegenden wurden aus dem Lateinischen ins Kastilische übersetzt und die Drucke durchnummeriert. Die Szenen sind seitenverkehrt dargestellt, was sich vermutlich durch das Abpausen ergeben hat. Im ersten Druck verewigt sich ein gewisser Cornelio Cobrador als Kupferstecher der kastilischen Edition.[127]

Die erste Szene hat sich in der lateinischen und spanischen Druckserie erhalten und stellt den jungen Petrus Nolascus in seiner frühen karitativen Tätigkeit dar (Abb. 77 und 78). Im *Memorial* schreibt Molina, dass der fünfjährige Heilige vor der Tür seines Hauses dargestellt werden soll, wie er von seiner Amme Brot und Geld an die Armen weiterreicht.[128] Die knapp gehaltene Anweisung von Molina wird von José Martínez bzw. den Kupferstechern umgesetzt und narratives Beiwerk hinzugefügt. Im Bildhintergrund ist eine Straßenflucht mit Häusern erkennbar, die als Ort des Bildgeschehens eine Stadt evoziert. Im Bildvordergrund ist die Hälfte eines Torbogens mit Steinquadern erkennbar, der für Nolascus' Haus bzw. dessen Eingangstor steht. Eine Amme hält mit ihrer rechten Hand die Schürze mit einem Brotlaib und mit der linken Hand reicht sie Geldstücke an den jungen Nolascus weiter. Nolascus steht zentral im Bild und legt gerade ein Geldstück in die offene Hand eines vor ihm knienden Bettlers. Die Vergabe von Almosen wird hier durch die gebenden und nehmenden Hände überaus deutlich gemacht. Hinter Nolascus befinden sich weitere Personen. Zwei Männer können aufgrund ihrer ärmlichen Kleidung als Bettler identifiziert werden und ein dritter Mann mit einem Stab in der Hand stellt möglicherweise einen Pilger dar. Das Verschenken von Almosen

[125] Auf den Drucken sind Zeichner und Kupferstecher aufgeführt. Auf dem ersten Druck steht „Joseph Martinez invent." und „Jo. Fed. Greuter fc.". Auf einem Druck sind die übereinander gelegten Initialen „LC" erkennbar, sodass ein weiterer Kupferstecher, vermutlich Lucas Ciamberlano, am Projekt beteiligt war. Manrique Ara 2001, S. 154, Abb. 22.

[126] Einer der Stiche (Vision vom Olivenbaum) besitzt als Datum das Jahr 1627 und wurde von Mathias Greuter, Vater des Johann Friedrich Greuter, ausgeführt. Delgado Varela 1956, S. 286–287.

[127] Delgado Varela 1956, S. 288; Manrique Ara 2001, S. 113–117; Zuriaga Senent 2005, S. 291. Zuriaga Senent 2007. Im ersten Druck der spanischen Edition ist eine Unterschrift vorhanden: „Cornº. [Cornelio] Cobrador escu.", zitiert nach Manrique Ara 2001, S. 116.

[128] Die originalen italienischen Beschreibungen hat Delgado Varela folgendermaßen übersetzt: „Aparece el Santo de edad, de cinco años a la puerta de casa, tomando de la nodriza pan y dinero, que da a los pobres." Delgado Varela 1956, S. 275. Siehe ebenso Manrique Ara 2001, S. 102.

für die Armen gehört zu den Werken der Barmherzigkeit und ist eine frühe Tugend des Heiligen.[129] Zwei Texteinheiten begleiten das Bild, welche der Szene eine tiefere Deutung geben. Manrique Ara erkennt in dem Aufbau der Kupferstiche – von zwei rahmenden Texteilen und einem zentralen Bild – eine Orientierung an der Emblematik. Als Lemma wählte Molina ein Bibelzitat, das auf die Almosenspende des Hiobs verweist: „Nein, ich habe sie von Jugend auf gehalten wie ein Vater, und ich habe sie von Mutterleib an geleitet (Hiob 31,18).“[130] Hier wird auf die Barmherzigkeit des Hiob verwiesen, der trotz später erfahrenen Leides ein gottesfürchtiges Leben führte und den Armen Essen und Kleidung spendete. Die bibelkundigen Betrachtenden verstanden den exegetischen Bezug und verorteten die Szene in den typologischen oder allumfassenden Heilsplan Gottes. Der Legendentext oder das Epigramm erläuterte die Szene und gibt zusätzlich an, auf welcher hagiografischen Quelle das Bild basiert. Im ersten Druck zitiert Molina die entsprechende Textstelle aus Zumels Vita.[131] Die Belege verschaffen eine Nachprüfbarkeit und Authentizität, wie sie für die Heiligsprechung eine Rolle gespielt haben.

Mit Hinblick auf die laufenden Bemühungen zur Heiligsprechung lässt sich feststellen, dass Nolascus in allen bekannten Drucken bereits einen Heiligenschein besitzt.[132] Eigentlich verbot Urban VIII. dies durch die Dekrete des Jahres 1625. Obwohl zwischen der Konzeption der Serie (1622–1623) und der eigentlichen Drucklegung (1627) fünf Jahre lagen, haben die Kompilatoren der Serie nicht mehr auf die Heiligenscheine verzichtet. Ursula König-Nordhoff konnte nachweisen, dass gezielt propagandistische Drucke über Ignatius von Loyola die Heiligsprechung in den Bildern vorwegnahmen.[133] Die gleiche wirksame Propaganda darf auch bei den Mercedariern vermutet werden. Alle Drucke der lateinischen Version haben als abschließende Zeile „S. PETRUS NOLASCUS FUND“ stehen und betonen dadurch seine Rolle als Ordensgründer. Dass die Zeichnungen in der frühen Zeit des Heiligsprechungsverfahrens (1622–1623) hergestellt

[129] Eine ähnliche Thematik finden wir bereits in der Vita des hl. Dominikus, als er seine Bücher an die Armen verschenkt, um zu verdeutlichen, dass die Armenfürsorge einen höheren Stellenwert als das Studium besitzt (Kat. DC 5, Kat. DL 3).

[130] Auf der Druckgrafik steht: „AB INFANTIA MEA CREVIT MECŪ MISERATIO ET DE UTERO MATRIS MEÆ EGRESSA EST MECŪ. Iob. 31.“ Delgado Varela 1956, S. 275; Hiob 31, 16–23.

[131] „Nihil viro sanctissimo miseratione antiquius, nam ab ipsius incunabulis, quidquid a nutricibus auferre poterat pauperibus erogabat. Mr. Zumel in Vitis SS. ordinis.“ Zumel 1588, S. 61; Delgado Varela 1956, S. 275.

[132] Delgado Varela 1956, S. 285.

[133] König-Nordhoff 1982.

wurden, wirkt sich ebenso auf die Szenenauswahl aus. Molina orientierte sich bei Schaffung von Nolascus' Vita an den Ordensgeschichten und eben nicht an den aktuellsten Funden der Siegeldokumente, sonst hätte die Bildervita anders ausgesehen. Die Erfinder der Siegeldokumente legten nachträglich Nolascus weitere Wunder in die Wiege. Alle Bilderviten des Nolascus, die danach entstehen, nehmen jedenfalls die neuen Wunder auf, wie in den folgenden Unterkapiteln deutlich wird.

3.2 Die fingierte Verwandtschaft

Im Kreuzgang des Mercedarierklosters in Cusco hängt als Einstiegsbild in die Vita des Nolascus ein genealogischer Stammbaum (Kat. MC 1). In der Baumkrone befindet sich Nolascus' Halbbrustporträt, das ihn als Ordensgründer charakterisiert und als letztes Mitglied seiner adeligen Verwandtschaft präsentiert. Nolascus trägt das weiße Habit der Mercedarier und hält ein Buch in der Hand, auf dem ein Kirchenmodell steht. Entlang des Hauptstammes unterhalb des Nolascus werden seine Vorfahren dargestellt, während die Äste die weitverzweigte Verwandtschaft aufnehmen. In der Bildlegende, die rechts unten am Rand in der Form eines Medaillons dargestellt ist, wird die Genealogie erläutert (Kat. MC 1). So sei der hl. Petrus Nolascus die bedeutendste „Blume unter den Lilien Frankreichs". Sein Vater Guillermo, der direkt unter ihm in Ritterrüstung abgebildet ist, sei der Erbe einer Grafschaft („Condado de Bles"). Er stamme durch verschiedene Adelslinien von den bedeutendsten Königshäusern Frankreichs und Spaniens ab. Die Mutter des Nolascus, Theodora, sei verwandt mit den Medicis sowie mit den Adelsgeschlechtern der Herzogtümer von Narbonne und Toulouse. Die Verwandtschaft reiche bis zum aragonesischen Königshaus und den Guzmans zurück, von denen der hl. Dominikus abstamme. Im Gemälde ist der hl. Dominikus leicht am schwarz-weißen Habit der Predigerbrüder und am Ordensbanner mit Lilienkreuz erkennbar, es ist der einzige Geistliche unter der Verwandtschaft. Die übrigen Frauen und Männer aus dem europäischen Adel sowie die Königinnen und Könige des Stammbaums bleiben anonym, da sie keine spezifischen Attribute oder Wappen tragen.

Die Adelslinie des Petrus Nolascus ist ein Konstrukt der frühneuzeitlichen spanischen Hagiografen.[134] Der offizielle Ordenschronist Alonso Remón ahmt die dominikanischen Chronisten in ihren genealogischen Forschungen nach (Kap. III.1.1). Er berichtet in

[134] Brodman 1999, S. 230.

seiner Ordenschronik aus dem Jahr 1618 als Erster und besonders ausführlich über die adelige Verwandtschaft des Petrus Nolascus.[135] In dem frühneuzeitlichen Eifer, den Adel und die „Blutreinheit" (*limpieza de sangre*) zu beweisen, war Remón nicht der Einzige, doch schoss er weit über das Ziel hinaus. Schon sein Nachfolger als Ordenschronist, Tirso de Molina, hält die Zurückverfolgung bis nach Troja und die Vereinnahmung des antiken Helden Hektor als Vorfahre des Nolascus für ein überflüssiges Fantasieprodukt. Molina war der Meinung, es reiche aus, die Verwandtschaft bis zu den Grafen von Bles oder Blois zurückzuverfolgen.[136] Felipe Colombo nahm in seiner Nolascusvita aus dem Jahr 1674 die Kritik von Molina an und verzichtete darauf, die antiken Wurzeln des Nolascus weiter zu tradieren. Dennoch schreibt auch er über die imaginierten Verwandtschaftsverzweigungen mit den europäischen Herrscherhäusern und verweist auf seinen Vorgänger Remón.[137] Sein Resümee war für die Mercedarier in Cusco bedeutsam, da sie seine Nolascusvita für die Texte der Bildervita verwendeten (Kap. II.2.2).

Interessanterweise übergingen die frühneuzeitlichen Mercedarier sogar die eigenen Ordenshistoriografen früherer Generation. Nadal Gaver und Pedro Cijar schreiben im 15. Jahrhundert erstmals, dass Nolascus ein Kaufmann aus Okzitanien gewesen sei, genauer aus dem Dorf Mas-Saintes-Puelles.[138] Bis heute haben sich keine zeitgenössischen Belege gefunden, welche diese biografischen Daten bestätigen. Die Ausübung des Kaufmannsberufes war im Barcelona des 13. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches. Außerdem führten oft beauftragte Händler die Befreiung von Gefangenen durch (Kap. III.3). Dass die späteren Ordenshistoriografen für Nolascus den Beruf des Kaufmanns wählten, scheint logisch zu sein, auch wenn es heute nicht erwiesen ist, ob die Brüder der Gründerzeit den Gefangenenloskauf überhaupt selbst tätigten oder ausschließlich die karitativen Tätigkeiten ausführten, wie das Almosensammeln und die Sorge für die rückgeführten Gefangenen.[139] Die Zuschreibung des Kaufmannsberufes an Nolascus kann auch auf den Vergleich mit einem anderen berühmten Ordensgründer, dem hl. Franziskus, zurückgehen. Möglicherweise haben sich die mercedarischen Historiografen des 15. Jahrhunderts am Leben des hl. Franziskus orientiert, als sie die Vita

[135] Remón 1618, S. 37r–38v.
[136] Molina 1974 [1639], S. 23.
[137] Colombo 1674, S. 4–9.
[138] Vázquez Núñez 1931, S. 16–18; González Castro 1970, S. 665–666; Brodman 1986, S. 15.
[139] Brodman 1986, S. 18 und S. 104.

ihres Gründers mit Inhalt füllten (Kap. III.2).[140] Schließlich suchte der Orden stets Anschluss an die Bettelorden. Die zweite biografische Information, dass Nolascus aus Okzitanien stammt, konnte bisher ebenso wenig bestätigt werden. Da der Orden früh in die südfranzösischen Gebiete expandierte, mag die Behauptung einen wahren Kern besitzen.[141] Sicher ist nur, dass die im 17. Jahrhundert attestierte adelige Blutslinie des Nolascus eine Erfindung ist – die Hagiografen erhoben ihren Ordensgründer vom Kaufmann zum Adeligen. Neben dem Dogma der „Blutsreinheit" mag auch die Nähe zu den Königshäusern eine wichtige Rolle gespielt haben. Unbestritten ist auch, dass die Dominikaner mit ihrem Guzman-Stammbaum einen Standard im Vizekönigreich Peru gesetzt haben, dem die Mercedarier und auch die Augustiner folgten (Kap. III.1.1).

Für den Aufbau der Stammbaum-Ikonografie orientierten sich die Künstler des Gemäldes im Mercedarierkloster in Cusco ebenfalls an der Bildlösung der Dominikaner. Der Guzman-Stammbaum lag als Druckgrafik vor (Abb. 42) oder hing als ausgeführtes Gemälde im Dominikanerkloster von Cusco (Kat. DC 1). Die Künstler kopierten dabei die Figur des adligen Stammvaters, der mit gefalteten Händen und in Ritterrüstung samt Hermelinmantel auf dem Boden liegt, sowie einige Ritterfiguren und Adlige des Stammbaums. Doch gibt es auch gravierende Unterschiede. Die Mercedarier haben keinen hybriden Stammbaum gewählt, da die geistigen Brüder und Schwestern aus dem Mercedarierorden, Nolascus' Ordenskinder, fehlen. Die Entscheidung, nur die adlige Blutsverwandtschaft zu präsentieren, mag auf dem Umstand beruhen, dass die Mercedarier bis dato nur wenig offiziell heiliggesprochene Ordensmitglieder vorweisen konnten (Kap. III.3.1). So ist Nolascus auch das letzte Mitglied des rein blutsverwandtschaftlichen, genealogischen Stammbaums, während die Dominikaner die Muttergottes mit dem Jesuskind in der Baumkrone darstellen.

Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen dem Stammbaum der Dominikaner und dem der Mercedarier liegt in der Gestaltung des Hintergrunds. Die Mercedarier wählten als Szenerie eine Stadtkulisse. Der gut erkennbare Triumphbogen, vor dem sich der Baum entfaltet, steht für das triumphierende Geschlecht, aus dem etliche europäische

[140] Bereits Müller vergleicht Petrus Nolascus mit dem hl. Franziskus. Müller 2002, S. 487.

[141] Aus der südfranzösischen Gegend sind Privatstiftungen aus den 1230er-Jahren überliefert. Erste Häuser der Mercedarier sind um die Jahre 1250 in Narbonne und in Perpignan bekannt. Brodman 1986, S. 18–20. Für eine abschließende Diskussion über die Heimat des Nolascus und einer Absage der zuvor geführten polemischen Verteidigung seiner spanischen Herkunft siehe Forichon 1992. Mit Vázquez Núñez folgen die meisten Historiker den Hagiografen des 15. Jahrhunderts und gehen von der okzitanischen Herkunft. Vázquez Núñez 1931, S. 18–20; Brodman 1986, S. 18; Taylor 2000, S. 13.

Herrscher und Könige hervorgingen. Rechts und links sind herrschaftliche Häuser mit Szenen aus dem frommen Leben von Guillermo und Theodora Nolascus zu sehen. Sie werden im zweiten Teil der gemalten Bildlegende erzählt und führen in die Lebensgeschichte des Ordensgründers ein.[142] In der linken Szene verteilen Theodora und Guillermo Almosen an die Armen und Pilger, sie üben sich in Barmherzigkeit, wie es später auch Nolascus tun wird. Die Belohnung für ihre frommen Werke wird ihnen im rechten Bildhintergrund zuteil. Dort verkündet ein Pilger mit Heiligenschein den zukünftigen Eltern die Geburt des lang erhofften Nachkommens. Während der Hagiograf Felipe Colombo schreibt, dass ein heiliger Priester auf dem Weg zum Grab des Apostels Santiago die fromme Botschaft verkündet habe, steht in der Bildlegende, dass der hl. Santiago selbst vorgesprochen habe. Hier wird der Patron Spaniens für die persönliche Heilsgeschichte des Nolascus in Anspruch genommen. Die Figur des verkündenden Pilgers könnten die Mercedarier von den Franziskanern übernommen haben (Kap. III.2.2).

Nach dem Stammbaum mit der Verkündigung folgt das Gemälde der Geburt des Nolascus (Kat. MC 2). Dargestellt ist eine häusliche Szene, bei der sich mehrere Wunder nach der Geburt ereignen. In der rechten Bildhälfte liegt Theodora, die Mutter des Nolascus, in einem roten Prunkbett mit kostbar gemusterten Stoffen, das den Adelsstand der Familie beschreibt. Die linke Bildhälfte zeigt Dienerinnen und Ammen, die um den neugeborenen Nolascus stehen und gebannt auf sein strahlendes Antlitz blicken. Durch einen Rundbogen drängen sich weitere Personen ins Schlafgemach, die einen Blick auf das Neugeborene erhaschen wollen. Von oben schweben Putti in einer Wolkengloriole hinab, sie halten ein Spruchband. Ein weiterer Putto steht im rechten unteren Bildrand als Assistenzfigur. Er weist auf die Szene und hält eine Schrifttafel, auf der das Bildgeschehen mit einigen zusätzlichen Informationen für die lesekundigen Betrachtenden erläutert wird.[143] So wäre Nolascus am ersten August des Jahres 1182 in „Mas de las Santas Puellas“ geboren, am Feiertag der Ketten des hl. Apostel Petrus (sog. „Petri Kettenfeier“).[144] Gleich nach seiner Geburt habe der Himmel Wunder und Zeichen geschickt. Sein Gesicht sei von besonders hellen Strahlen erfasst gewesen. Im Himmel

[142] „Cuya fragrancia fuemas a preciable por averse consevido enel materno yoton alimeosnas y Oraciones; pronosticando por divina rrebelacion el Apostol Santiago su Tutelar y Patron de España a sus Padres Su concepssió dichossa.“ Siehe auch, Colombo 1674, S. 7.

[143] Die Texttafel fasst mehrere Kapitel (Kap. 3 + 4) aus der Vita des Nolascus von Colombo zusammen, siehe Colombo 1769, S. 10–15. Für den Text im Gemälde siehe Kat. MC 2.

[144] Colombo diskutiert im ersten Kapitel, wo der Geburtsort *Mas de las Santas Puellas* in Frankreich sein soll. Colombo 1769, S. 2–4.

haben die Engel „Ehre sei Gott in der Höhe“ gesungen. Der Gesang habe die Armen in den Palast gelockt, was prophezeie, dass das Kind auf die Welt gekommen sei, um sich der Ärmsten anzunehmen. Die Bildlegende endet mit einem Bericht von der Taufe des Nolascus, wo sich ebenfalls wunderbare Dinge ereignet hätten.

Ob die Texttafeln den originalen Inhalt wiedergeben oder nach einer der Restaurierungen umformuliert wurden, ist ungewiss. Sie schaffen auf jeden Fall diverse inner- und außerbildliche Bezüge. So erläutert die Schrifttafel das gemalte Spruchband, welches die Engel in den Händen halten („GLORIA YN EXCELSIS DEO“). Die Putti mit dem Spruchband versinnbildlichen den Engelsgesang (*hymnus angelicus*), den die Engel dem Lukasevangelium zufolge nach der Geburt Christi anstimmten (Lk 2,14) und der schließlich ein Teil der katholischen Messe wurde. Möglicherweise ist das Bibelzitat in dem Gemälde ein Hinweis auf eine verloren gegangene erste Druckgrafik der späteren spanischen Edition der Nolascusvita.[145] Die Kompilatoren mögen die Verbindung mit der Geburt Christi auch bildlich hergestellt haben, indem die Person, die im Schlafgemach der Familie Nolascus steht, als Hirte charakterisiert wird. Der vorderste halbnackte Mann ist entweder ein armer Pilger oder ein mit Fell bekleideter Hirte samt seinem Stab. Anstelle der Stallgeburt, wie beim hl. Franziskus (Kap. III.2.1), verwenden sie den Engelsgesang und vielleicht auch einen Hirten, um eine Assoziation zur Geburt Christi herzustellen. Ohne Zweifel stilisieren die Mercedarier ihren Ordensgründer zum Geburtsheiligen. Das strahlende Antlitz des Nolascus nach der Geburt ist typisch für einen Heiligen, erinnert aber auch an den Stern auf Dominikus’ Stirn (Kap. III.1.3).

Das dritte Gemälde der gründerväterlichen Bildervita in Cusco zeigt das Bienenwunder (Kat. MC 3). Das Bienenwunder wurde erst nach der Schaffung der normierenden Druckserie in die Nolascusvita aufgenommen. Die Ordenschronisten Remón und Vargas erwähnten das Bienenwunder noch nicht, es taucht zum ersten Mal in den gefälschten Siegeldokumenten auf, als die Mercedarier das Leben ihres Ordensgründers für die Heiligsprechung mit wichtigen Details vervollständigten (Kap. III.3.2).[146] Dort steht,

[145] Zuriaga Senent vermutet, dass das Bienenwunder oder eine Geburtsszene bereits von José Martínez gezeichnet wurde, weil im Memorial die Beschreibung der ersten Szene (Almosenspende) mit der Zahl 2 beginne. Das stimmt allerdings nicht. Inzwischen ist das Memorial digitalisiert worden und die erste Szene der Almosenspende beginnt mit der Zahl „1“. Siehe [https://archive.org] unter der Nummer: A331142 und fol. 51r. Zuriaga Senent 2009, S. 165. Wenn überhaupt, könnte eine der späteren druckgrafischen Editionen die Geburtsszene hinzugenommen haben.

[146] AA VV 1982, S. 144.

dass die Bienen in der rechten Hand des Kleinkindes eine Honigwabe bildeten.[147] Wer auch immer die Siegeldokumente verfasst hat, übernahm das Bienenwunder aus der Vita des hl. Dominikus in einer abgewandelten Form. Beim hl. Dominikus bilden die Bienen eine Wabe um seine Lippen und verweisen auf seine zukünftige Predigergabe (Kap. III.1.2). Beim hl. Nolascus fabrizieren die Bienen eine Honigwabe in seiner rechten Hand und zeigen an, dass er mit dieser Hand die Seelen retten wird, indem er Almosen sammelt. Das Bienenwunder wird als Sinnbild in den folgenden Viten des Nolascus aufgenommen und interpretiert.[148] Marcos de Salmerón vergleicht beispielsweise die göttlichen Zeichen aller drei Ordensgründer: so habe Franziskus die Wundmale empfangen, bei Dominikus habe ein Stern auf der Stirn geleuchtet und in der Hand des Nolascus sei die Honigwabe entstanden. Salmerón gibt zu, dass Nolascus nicht der einzige Heilige ist, dem dieses Wunder zuteilwird, doch wäre es daher nicht weniger einzigartig.[149] Salmerón verschleiert die Übernahme, da vor den Mercedariern die Dominikaner das Bienenwunder bereits vom Kirchenvater Ambrosius sowie den antiken Viten eines Platon oder eines Pinder kopierten und anpassten. Allein Colombo vergleicht das Bienenwunder mit demjenigen von Ambrosius.[150] Erstaunlicherweise schreibt kein moderner mercedarischer Historiograf etwas über die Kopie.[151]

Die Mercedarier in Cusco haben sich jedenfalls dazu entschlossen, das Bienenwunder in den Zyklus einzufügen, auch wenn es sich nicht in der normierenden Druckserie befand. Zentral im Vordergrund des Gemäldes liegt Nolascus in der Wiege. Auf seiner Hand lassen sich Bienen nieder und bilden Honig. Die umstehenden Personen nehmen das Wunder wahr. Links von der Wiege kniet eine Frau und blickt auf die Amme, die auf das Kind und in die Ferne zeigt. Rechts von der Wiege steht eine Gruppe adliger Männer und Frauen als Zeugen des Wunders. Der Künstler gestaltete den Hintergrund als perspektivisch konstruierten Raum. Hinter der Wiege öffnet sich ein kolonnadenartiger Gang mit Tonnengewölbe, der weit in die Tiefe reicht und am Ende den Blick auf die Stadt freigibt. Die Wände sind mit salomonischen Säulen, Pilastern und einem Gesims verziert. Der Gang wird von einem göttlichen Strahlen beleuchtet und ein Oculus dient den Bienen als Eintritt in das Wohnhaus. Die Schrifttafel erläutert das Bienenwunder

[147] „Estando en la cuna un enjambre de abjeas fabricó en su mano derecha un panal de miel.“ Salmerón 1646, S. 57; Colombo 1674, S. 15 und S. 410; Colombo 1769, S. 16 und S. 453.

[148] AA VV 1982, S. 144–147.

[149] Salmerón 1646, S. 3–4.

[150] Colombo, 1769, S. 17.

[151] AA VV 1982, S. 144–147; Hervella Vázquez 2001, S. 73–76; Zuriaga Senent 2009, S. 165.

(Kat. MC 3). So erfährt der Leser, dass die Amme das Wunder zuerst bemerkt und alle aus der Familie ruft. Die Berichte über das Wunder hätten sich schließlich in ganz Frankreich verbreitet.

Das Bienenwunder ist als Bildthema bereits von den Mercedariern in Sevilla für ihren zweiten Gemäldezyklus ausgewählt worden. Nur siebzehn Jahre nach dem ersten Gemäldezyklus von Francisco Pacheco und Alonso Vázquez (Kap. III.3.1) beauftragten die Mercedarier in Sevilla eine zweite Bildervita ihres Ordensgründers für den kleineren Kreuzgang. Offensichtlich wollten sie nun die kanonische, druckgrafische Serie als neue offizielle Bildervita im Kreuzgang umgesetzt sehen.[152] Die Drucke betonten neben der *vita activa* auch die *vita contemplativa*, ein Ideal der neuen Heiligen nach dem Konzil von Trient.[153] Die mystischen Visionen und Wunder innerhalb der Nolascusvita nehmen zu und die Kompilatoren verwenden auch die neuen Wundergeschichten aus den Siegeldokumenten für die Bilderzählung (Kap. III.3.1). Der Vertrag vom 29. August 1628 wird vom Komtur des Klosters in Sevilla, Juan Herrera, und dem Künstler Francisco de Zurbarán unterzeichnet. In ihm wird festgehalten, dass sich Zurbarán bei der Schaffung von Szenen zu Nolascus' Leben an die Anweisungen des Komturs zu halten hat. Außerdem enthält der Vertrag genaue Angaben zum Ort und zur Anzahl der Bilder; so war der Zyklus von 22 Bildern für den kleineren Kreuzgang des neuen Klosters bestimmt.[154] Die Gemälde sollten bis Ende August 1629 fertiggestellt werden. Angesichts der Tatsache, dass sich nur elf von 22 Bildern erhalten haben, gehen die KunsthistorikerInnen davon aus, dass der Auftrag trotz möglicher Verluste nie zu Ende geführt wurde.[155]

Das erste Gemälde des Zyklus handelt vom Bienenwunder, die Zuschreibung an Zurbarán wird angezweifelt, da einige seiner Werkstattgehilfen mitwirkten (Abb. 79).[156] In einem nicht näher bestimmten dunklen Raum liegt der neugeborene Nolascus in einer Wiege zentral im Bildfeld. Zwei Frauen beugen sich zu ihm hinab und während die vordere Frau die Decke über den Säugling zieht, hat die Frau am Kopfende der Wiege

[152] Von den elf erhaltenen Gemälden stimmen fünf mit den Druckgrafiken überein und zwei passen auf die Beschreibung des Memorials. Fernández López 2002, S. 278; Zuriaga Senent 2005, S. 291–292.

[153] Jutta Held bemerkt im Vergleich der beiden Gemäldezyklen Sevillas, dass die kontemplative und subjektive Religiosität gegenüber der aktiven und militärischen Religion des Ordens an Bedeutung gewinnt. Held 2004, S. 258–267. Allerdings ist dieser Mentalitätswandel bereits in der druckgrafischen Serie zu beobachten, auf welcher Zurbaráns Zyklus basiert.

[154] Fernández López 2002, S. 267. Der Vertrag ist transkribiert in: López Martínez 1932, S. 221–222.

[155] Aufgrund späterer Beschreibungen wurde als Malergehilfe Francisco Reyna (Reina) bestimmt, der zum Teil auch eigenständige Bilder anfertigte. Fernández López 2002, S. 268–271; Held 2004, S. 246.

[156] Fernández López 2002, S. 278.

das Wunder bereits entdeckt. Auf der geöffneten rechten Handfläche des Nolascus haben Bienen eine Honigwabe gebildet. Fünf Männer stehen um die Wiege und sind als Zeugen des Wunders zugegen. Der Mann in schwarzer vornehmer Kleidung rechts der Wiege ist möglicherweise Guillermo, der Vater des Nolascus, er lenkt den Blick auf das mirakulöse Ereignis, indem er auf die Bienen zeigt. Die gesamte Komposition fokussiert die leuchtende Hand des Nolascus, die durch eine wohl durchdachte Lichtregie als heller Punkt im dunklen Raum wirkt.

Der Vergleich zwischen Zurbaráns Bienenwunder und der Bildlösung in Cusco offenbart, wie viel Mühe Chacón oder der anonyme Maler aus Cusco auf die Gestaltung der Flächen und die architektonische Szenerie gelegt hat. Der Raum und auch die Kleidung der Personen werden mit unterschiedlichen Farben und Mustern verziert. Zurbarán arbeitet hingegen mit einer reduzierten Farbpalette. Er kleidet die Personen mit einfachen, einfarbigen und erdtönenen Stoffen und wählt einen dunklen Hintergrund, der sich nur erahnen lässt. Seine Figuren nehmen den ganzen Raum ein. Der Stil unterscheidet sich erheblich.[157] Neben ästhetischen gewachsenen Vorlieben wie der Ornamentik oder dem mystischen Helldunkel als Kontrast zu dem strahlenden Neugeborenen mögen konkrete, wirtschaftliche Faktoren eine Rolle gespielt haben. Eine reduzierte Farbigkeit mag auch auf Sparmaßnahmen in Sevilla oder den Wohlstand in Cusco hinweisen.[158] Die Einhaltung der korrekten Perspektive, wie es schon der Kunsthistoriker Pomar festgestellt hat, hängt maßgeblich mit der Künstlerausbildung zusammen (Kap. IV.1.2).

Das vierte Gemälde zeigt Nolascus früh ausgeübte Barmherzigkeit und basiert schließlich auf der ersten Druckgrafik der Serie, die für die Kanonisation des Nolascus angefertigt wurde (Kat. MC 4, Abb. 77 und Abb. 78). Hier lässt sich beobachten, wie der Künstler mit der Vorlage umgegangen ist. Er kopiert die Komposition der spanischen Edition und behält die zentrale Dreiecksanordnung der Almosenspende bei.[159] Die Amme legt die Geldstücke in Nolascus' Hand, der sie dem vor ihm knienden Bettler weiterreicht. Nolascus ist in zeitgenössische, vornehme dunkle Gewänder gekleidet. Die Architekturkulisse verändert der Künstler ebenfalls. Er kopiert zwar die Straßenschlucht

[157] Zuriaga Senent empfindet den Stil recht ähnlich der Werke zwischen dem „anonymen Maler von Cusco" (Chacón) und Zurbarán. Zuriaga Senent 2009, S. 166.

[158] Im Vertrag vereinbaren der Komtur von Sevilla und Zurbarán, dass die Materialien wie die Leinwände und Farben vom Kloster gestellt werden. López Martínez 1932, S. 221.

[159] Zuriaga Senent geht davon aus, dass die spanische Druckgrafik von Cornelio Grabador als Vorlage diente. Doch wurde diese erst im 18. Jahrhundert gedruckt; damit widerspricht sich der Kunsthistoriker selbst. Zuriaga Senent 2009, S. 166–167.

mit den Häusern im Hintergrund, dafür gestaltet er den Eingangsbereich zum Haus der Familie im Bildvordergrund detailreicher. Dargestellt ist ein prunkvoller Portikus mit marmornen Säulen und einem rustikalen Eingangsbereich sowie einem Ausblick in eine Landschaft oder den Garten der Familie. Entweder sollte der Palast auf den Reichtum der Eltern verweisen oder es ist die Vorliebe des Künstlers oder Auftraggebers für architektonische Kulissen. Wesentlich verändert sind auch die Anzahl und das Alter der Personen. Die Bettler werden im Gegensatz zur druckgrafischen Vorlage älter dargestellt, womöglich um den Kontrast zum jugendlichen Nolascus zu erhöhen. Unter den Bettlern scheinen sich Pilger und sogar ein Mönch zu befinden – vielleicht ein Hinweis auf das Mendikantentum. Auch fügt Chacón ein junges Mädchen hinter der Amme ein, das mit der Hand am Herz ihre Ergriffenheit ausdrückt und den Bildbetrachtenden anblickt. Ihre reichen Gewänder und ihr Schmuck lassen sie als Angehörige der oberen Schicht erscheinen, nach der innerbildlichen Logik gehört sie zur Familie des Nolascus. Zusätzlich kann das Mädchen auf die außerbildliche Realität hinweisen und den Bildbetrachtenden zur Almosenspende auffordern. Gleich neben dem Mädchen befindet sich der Putto mit der Schrifttafel. Der Text basiert auf der Nolascusvita des Colombo und vergleicht den Ordensgründer in seiner Barmherzigkeit einmal mehr mit Jesus Christus.[160]

Alles in allem kann festgehalten werden, dass die Kompilatoren in Cusco auf dem neuesten Stand der Nolascusvita waren, dank der publizierten Ordensgeschichten und der Druckgrafikserie. Sie stellten noch vor die erste Szene der kanonischen Druckserie insgesamt drei Lebensepisoden des Nolascus. Das erste Gemälde klärt Nolascus' Herkunft mittels eines Stammbaums, der eine weit verzweigte und noble Verwandtschaft erfindet. Es ist meines Wissens der einzige Versuch, eine Verwandtschaft des Nolascus aufzuzeigen und kann durch die Konkurrenzsituation mit den Bildern der Stammbäume der anderen Ordensgründer erklärt werden. Die beiden folgenden Gemälde visualisieren die Wunder nach Nolascus' Geburt und stilisieren ihn entschieden zum Geburtsheiligen. Die Geburtsszene schafft mit dem Hirten und dem Engelsgesang Bezüge zur Geburt Christi und fügt das Leitmotiv der Armut, bzw. der Armenfürsorge, in Nolascus' Lebensbeginn, wie sie Colombo beschrieben hat. Zwei historische Rahmenbedingen mögen die Kompilatoren des Zyklus sowie die mercedarischen Ordenshistoriografen zur Betonung der Armut bewogen haben. Auf der mikrohistorischen Ebene dürfte die Kritik

[160] Colombo 1674, S. 17–20; Colombo 1769, S. 19–21.

an den Mercedariern der amerikanischen sowie spanischen Ordensprovinzen, wie ihre fehlende Observanz oder ihr nonkonformer Lebensstil, dazu geführt haben, die Armut als Ideal stärker zu betonen. Auf makrohistorischer Ebene ordnete der Papst den Mercedarierorden im Jahr 1690 den Mendikanten zu. Offensichtlich ist, dass die Mercedarier bzw. die Kompilatoren die Lebensepisoden des Nolascus längst an diejenigen der anderen Ordensgründer der Bettelorden anglichen, wie das Beispiel des Bienenwunders zeigt. Auch wenn das Bienenwunder keinen festen Platz im wichtigsten frühneuzeitlichen, normierenden, mobilen Kanon der Druckserie erhalten hat, tradierten die Hagiografen und Kompilatoren das Wunder in den Viten des Nolascus weiter. Jedenfalls ist das Bienenwunder in den späteren gründerväterlichen Bilderviten des 17. und 18. Jahrhunderts gerne aufgegriffen worden und wurde im Kreuzgangszyklus von Cordoba (1718) oder in den peruanischen Gemäldezyklen von Cusco und auch Lima (1766–1796) visualisiert, wie das folgende Unterkapitel zeigen wird.[161]

3.3 Marienverehrung und Christuskonformität

Das erste Gemälde im Zyklus von Lima war kein Stammbaum, der die besondere adelige Blutsverwandtschaft des Nolascus mit noblen europäischen Herrscherhäusern anpries. Diese von den Dominikanern ins Vizekönigreich Peru eingeführte und auch von den Mercedariern in Cusco übernommene Bildideologie war offenbar gegen Ende des 18. Jahrhunderts als veraltet angesehen worden. Die Mercedarier in Lima lehnten eine genealogische Ahnenreihe ab und bevorzugten stattdessen die Ordensfamilie, die sie allerdings auch nicht mehr an den Anfang von Nolascus' Leben setzten, sondern in die Mitte des Zyklus. Der Stammbaum besteht aus zwei zusammengefügten Gemälden, die eine Hufeisenform bilden, da sie über einem Torbogen hängen (Kat. ML 15). Im linken Gemälde wird Nolascus von einem Engel gestützt, aus seiner Brust entspringt ein Zweig, der seine Nachfolger, die Brüdern und Schwestern des Mercedarierordens, visualisiert und mit ihren Namen nennt. Die Halbporträts entspringen weißen Blumen, was wohl ihre Reinheit versinnbildlichen soll. Nicht alle dargestellten MercedarierInnen sind heilig, einige werden als Selige bezeichnet. Das linke Gemälde fasst dann Gruppen von Mercedariern zusammen, die als Schriftsteller, Märtyrer, Bischöfe, Kardinäle usw.

[161] Von der Bildervita des Nolascus, die José Cobo y Guzmán für das Kloster von Cordoba schuf, hat sich nur die Geburt des hl. Nolascus mit dem Bienenwunder erhalten. Das Gemälde hängt im Kunstmuseum von Cordoba (Museo de Bellas Artes de Córdoba).

bezeichnet werden. Diese Bildlösung erweckt den Eindruck eines großen Ordens mit vielen berühmten Heiligen und Seligen.

Anstelle des Stammbaumes beginnt das erste Gemälde des Zyklus mit dem Eintritt des Nolascus in die irdische Welt. Zu sehen ist ein herrschaftliches Gemach, das von korinthischen Säulen und Pilastern geschmückt wird (Kat. ML 1). Den Hintergrund des Raumes füllt das baldachinartige Bett aus, in dem Theodora ruht. Links im Vordergrund sind die Taufpatin und Dienerin oder Amme gerade dabei, das Neugeborene zu waschen. Rechts im Bild steht vermutlich Guillermo. Er weist als Vermittler mit einer Hand auf den Bildbetrachtenden und mit der anderen auf seinen Sohn. Hinter Guillermo stehen drei ärmlich gekleidete Männer, sie haben ihre Hüte abgenommen und zeigen sich ergriffen oder blicken voller Andacht auf Nolascus. Die Decke des Zimmers ist nicht erkennbar, stattdessen schweben zwei Putti vor einer dunklen Wolkenmasse und halten das Spruchband „GLORIA IN EXCELSIS DEO“ in den Händen. Am unteren Bildrand verläuft die Legende über die gesamte Breitseite des Gemäldes (Kat. ML 1). In ihr kann nachgelesen werden, dass das von Nolascus’ Antlitz ausgehende Leuchten die Nacht zum Tag verwandelt und das ganze Zimmer erleuchtet habe wie zur Geburt seines „Vorbildes“ Jesu. Die zweite Zeile der Bildlegende erklärt, dass der Himmel Nolascus schicke, daher hätten ihn die Hirten Christi verehrt und die Engel den Hymnus „Gloria“ für den zweiten Erlöser Nolascus gesungen. Die Bildlegende vergleicht die Geburt von Nolascus wörtlich mit der Geburt Christi. Nach dem Hagiografen Colombo werden die herbeikommenden Menschen als Arme und nicht als Hirten beschrieben, hier werden die Kompilatoren Limas wesentlich expliziter. In Cusco wählten die Kompilatoren einen bildlichen Vergleich (Kap. III.3.2). Es ist möglich, dass in Lima der Text der Bildlegende nachträglich verändert wurde. Für das Auge ist eindeutig eine dunkle Trennlinie erkennbar, die auf ein nachträgliches Anstückeln der Leinwand hinweist. Außerdem sind die Farbtöne des angestückelten Teiles wesentlich dunkler als die Farben der gemalten Fliesen oberhalb der Trennlinie. Der Historiker Ruben Vargas Ugarte schreibt, dass die Gemälde der Mercedarier im Jahr 1914 von einem Mönch namens Palomino restauriert wurden.[162] Auch wenn es eher unwahrscheinlich ist, dass bei den Restaurationsarbeiten der Inhalt der Texte verändert wurde, besteht die Möglichkeit, dass die explizite Christuskonformität ein Werk des 20. Jahrhunderts ist.

[162] Vargas Ugarte 1968, S. 415.

Die Kunsthistoriker schreiben *die Geburt des Nolascus* dem Maler Julián Jayo zu.[163] Einige stilistische Merkmale weisen allerdings auf die anderen mitwirkenden Künstler des Zyklus hin. Insgesamt vier Künstler haben als Gemeinschaftswerk den Zyklus geschaffen und gerade das erste Drittel des Zyklus ist stilistisch sehr uneinheitlich (Kap. II.2.1). Jayo kleidet sein Bildpersonal zumeist in einfarbige Gewänder, wohingegen in dem Geburtsbild die meisten Personen aufwendige Kleider mit Goldstickereien oder Mustern tragen. Die detaillierten und reichen Gewänder sind ein Charakteristikum von José Bermejo oder Manuel Paz y Montejo. Der Künstler Manuel Paz beherrscht nicht immer die perspektivische Gestaltung des Raumes, die in dem Gemälde von Nolascus' Geburt gekonnt umgesetzt ist. Daher ist eine Zuschreibung der Geburt des Nolascus an Bermejo wahrscheinlicher. Die Figuren des Geburtsbildes gleichen denjenigen der Gemälde Bermejos. Vergleichbar sind beispielsweise die Gesichtszüge des Guillermo mit denjenigen des Nolascus als junger Soldat, als er in den Krieg gegen die Albigenser zieht (Kat ML 8). Vergleichbar sind auch die Dienerin, die Nolascus in den Armen hält, mit dem Diener, welcher Nolascus an Berg von Montserrat verabschiedet (Kat ML 7). Beide Male handelt es sich um Bedienstete, die im Gegensatz zu ihren Herren mit einer dunklen Körperfarbe markiert werden, vermutlich um die *weiße* Körperfarbe des Nolascus oder der Taufpatin zu betonen. Möglicherweise stellen die Bildfiguren die koloniale Realität versklavter AfrikanerInnen und ihrer Nachkommen dar (Kap. V.2.1). Vorerst bleibt festzuhalten, dass die Zuschreibung des Gemäldes von der Geburt nicht eindeutig ist und vielleicht auch auf eine Kollaboration der Künstler zurückzuführen ist.

Das zweite Gemälde des Zyklus vereint drei Wunder nach Nolascus' Geburt, um seine Heiligkeit zu beweisen (Kat. ML 2). Die Wunder ereigneten sich an unterschiedlichen Orten und werden im Gemälde durch die gemalte Architekturkulisse getrennt – ein probates Mittel der Bildnarrativik (Kap. IV.1.2). Die große Säule in der Mitte des Bildes trennt den Kirchenraum links vom Wohnhaus des Nolascus im rechten Bildfeld. In der linken Bildhälfte beginnt die Erzählung, drei Frauen tragen den neugeborenen Nolascus in eine Kirche, wo ein Priester vor einem Altar mit Kruzifix steht und die Hände in die Höhe wirft. Ein Engel fliegt ihm entgegen und legt ihm die Worte Gottes in den Mund. Die Bildlegende am unteren Rand des Gemäldes ist nicht im Original erhalten und der

[163] Hector Schenone setzt ein Fragezeichen hinter den Namen des Künstlers, was wohl seine Zweifel ausdrücken soll. Schenone 1992, S. 647; Luis Eduardo Wuffarden, „Julián Jayo", in: Real Academia de la Historia, *Historia Hispánica* [online], [o.D.] https://dbe.rah.es/biografias/70919/julian-jayo [16.10.2021].

Text wurde nur noch bruchstückhaft rekonstruiert, daher identifizierten Kunsthistoriker die linke Szene zunächst als Taufe des Nolascus. Tatsächlich handelt es sich um eine Kombination der Präsentation des Nolascus im Tempel in bildlicher Anlehnung an die Christusvita mit der Prophezeiung über seine Größe im typologischen Vergleich mit Johannes dem Täufer, wie sie Felipe Colombo in der Vita des Nolascus beschreibt.[164] In der Nolascusvita wird die Größe und Heiligkeit des Neugeborenen von einem Priester vorhergesehen. Im Gemälde legt der Engel mithilfe eines Spruchbandes die Prophezeiung in den Mund des Priesters. Die Himmelsbotschaft übernehmen die Kompilatoren beinahe wortwörtlich von Colombo: „Iste puer magnus coram domino. Ecce propugnaculum Ecclesiae, & egenorum solatium“ („Dieser Junge wird groß sein vor dem Herrn. Siehe, [er ist] der Schutz der Kirche und der Trostspender der Bedürftigen.“).[165] Der erste Satzteil ist ein Zitat, das Colombo vom Lukasevangelium kopiert. Darin verkündet ein Engel dem Zacharias am Altar die Geburt seines Sohnes, Johannes des Täufers.[166] Der zweite Satzteil des Spruchbandes dürfte eine Eigenkreation von Colombo sein und spezifiziert, worin Nolascus' zukünftige Größe besteht. Insgesamt besitzt die linke Bildhälfte also zwei außerbildliche Bezüge. Der typologische Vergleich zwischen Christus und Nolascus ist in der Bildkomposition der Präsentation im Tempel angelegt. Ganz ähnlich hatten diese Bildformel bereits die Dominikaner in Cusco für ihren Ordensgründer verwendet (Kap. III.1.3). Der oder die lese- und bibelkundigen Betrachtenden mögen auch den typologischen Bezug zwischen Johannes dem Täufer und Nolascus entschlüsselt haben, die durch das Bibelzitat angelegt ist und vielleicht auch in der Bildlegende angedeutet wurde.

Die rechte Bildhälfte besitzt zwei interpikturale Bezüge, welche die Heiligkeit des Neugeborenen offenbaren. In einer parallelen Komposition wird Nolascus in der Wiege liegend gezeigt, während sich zwei Wunder ereignen. Das Bienenwunder ereignet sich im Hintergrund, wobei die Bienen auf die Entfernung kaum mehr zu erkennen sind. Das Bienenwunder, welches in Cusco und Sevilla noch als einzige Szene im Gemälde dargestellt wird, ist nun in den Hintergrund gerückt. Stattdessen entschieden sich die Kompilatoren, im Vordergrund ein anderes Wunder zu zeigen, dass die frühe Marienvereh-

[164] Schenone betitelt die Szene als Taufe. Esquiviel Ortiz erkannte, dass es die Szene an die Darbringung Jesu im Tempel angelehnt ist. Schenone 1992, S. 647; Esquivel Ortiz 2018, S. 49.

[165] Colombo schreibt: „Hic puer erit magnus coram Domino” und „Ecce propugnaculum Eclesiae, & egenorum solatium.“ Colombo 1676, S. 14–15 oder Colombo 1769, S. 15–16.

[166] Der Prophezeiung der Geburt des Johannes (Lk 1,15) folgt kurz darauf die Verkündigung des Engels Gabriel an Maria (Lk 2,32).

rung des Nolascus demonstriert. In der Bildlegende steht, dass dem Kind das Marienbild der Unbefleckten Empfängnis („Inmaculada Concepcion“) erscheint. Bisher ist mir keine Hagiografie bekannt, welche von diesem Wunder berichtet, auch wenn Nolascus' Vorliebe für heilige (Marien-)Bilder von Hagiografen erwähnt wird. Tirso de Molina berichtet, dass Nolascus schon früh Bilder sammelte und ein Bild der Jungfrau besonders verehrte.[167] Colombo schreibt, dass Nolascus als Junge weinte, wenn er keinem Armen helfen konnte und sich nur beruhigte, wenn ihm ein kleines Bild von Maria in die Arme gelegt wurde, das er küsste und in dem er eine Ablenkung fand.[168] Offensichtlich wollten die Kompilatoren den hl. Nolascus als frühen Verteidiger des Dogmas von der unbefleckten Empfängnis instrumentalisieren (Kap. III.4.1); dies wird auch im dritten Gemälde des Zyklus ersichtlich.

Der Stil des zweiten Gemäldes ist noch weniger homogen und scheint gar nicht zu den Gemälden des restlichen Zyklus zu passen. Luis Eduardo Wuffarden schreibt die Szene der Taufe bzw. der eigentlichen Präsentation dem Künstler Julián Jayo zu, während er in der Szene des Bienenwunders die Hand des Juan de Mata Coronada zu erkennen meint.[169] Im Vergleicht mit ihren signierten Werken fällt jedoch auf, dass beide Künstler die Zentralperspektive und korrekte Gestaltung der Innenräume beherrschten (Kat. ML 28 und Kat. ML 9). Esquiviel Ortiz schreibt das Gemälde Manuel Paz y Montejo zu, was eher überzeugt. Manuel Paz ist der einzige Künstler, der die dreidimensionalen Räume perspektivisch nicht immer korrekt gestaltet, wie im nächsten Gemälde deutlich wird. Manuel Paz malte das dritte Gemälde (Kat. ML 3). Der Künstler platzierte seine Unterschrift an der Stufe zum Raum im linken Bildhintergrund, der die hintere Szene von der vorderen räumlich trennt (Abb. 80).[170] Die Bildlegende scheint sich noch im ursprünglichen Zustand zu befinden und erläutert das Bildgeschehen. Im linken Hintergrund erteilt der apostolische Gesandte Pedro Duacente dem jungen Nolascus seinen Segen, der ergriffen vor ihm kniet. Dabei prophezeite Duacente einmal mehr die große Zukunft des Kindes: „Wegen diesem Kind werden viele leben und sehr viele sterben. In

[167] Molina 1974 [1639], S. 25.

[168] Colombo 1769, S. 22.

[169] Luis Eduardo Wuffarden, „Juan de Mata Coronado”, in: Real Academia de la Historia, Historia Hispánica [online] [o.D.] https://historia-hispanica.rah.es/biografias/29289-juan-de-mata-coronado [02.02.2026].

[170] Auf der Stufe zum Raum, wo Nolascus den Segen erhält, steht: „Mefecit año de1786“. Esquivel Ortiz identifizierte die Unterschrift. Esquivel Ortiz 2018, S. 49–50. Für die Signierpraxis: siehe Kap. IV.4.3.

Spanien wird die Frucht seiner Taten berühmt sein“ (Kat. ML 3).[171] Im Vordergrund ist Nolascus’ Wohltätigkeit als Kind zu sehen. Er habe seine Gewänder den armen Kindern gegeben und sei oft nackt nach Hause zurückgekehrt.[172] Im Gemälde ist Nolascus nur noch mit seiner Unterwäsche bekleidet, während mehrere Kinder die teuren Gewänder anprobieren. Nolascus’ nackter Oberkörper ist zu sehen, Bußgürtel an den Armen und um den Bauch als Zeichen seiner Selbstkasteiung. Er steht frierend und nackt vor seinem Vater Guillermo, der mit einem reichen Pelzmantel bekleidet ist und erschrocken die Arme in die Höhe wirft. Die Szene wirkt fast so wie die des hl. Franziskus, als er auf das väterliche Erbe verzichtet (Kat. FLG 8; Kap. IV.2.1). Hinter ihm ist eine Halle zu erkennen, die von Säulen getragen ist, die perspektivisch nicht korrekt sind, da die Säulenbasen eine Sicht von oben und das Gewölbe eine Sicht von unten evozieren.

Manuel Paz dürfte auch das vierte Gemälde gemalt haben (Kat. ML 4). Besonders die Kinder um Nolascus gleichen der Darstellung der Kinder im dritten Gemälde.[173] Da das Bild über einer Tür hängt, ist es nur halb so groß wie die übrigen Gemälde des Zyklus. Die Szene zeigt Nolascus als Anführer eine Armee von Kindern. Nolascus fertigte als Kind eine Standarte mit dem Marienbild der unbefleckten Empfängnis und rief alle Knaben des Ortes zusammen, um eine Truppe zu bilden. Sie wollten die Häretiker töten und die Jungfräulichkeit Mariens mit ihrem Leben verteidigen. Die Knaben schultern Musketen mit Bajonett und werden von einem Trompeter, Tambour und Querflöter begleitet. Nolascus wird als früher Verteidiger des Dogmas von der unbefleckten Empfängnis stilisiert (Kap. IV.4.1). Im Hintergrund ist der hl. Dominikus zu sehen. Er wird mit dem Stern auf der Stirn und als Kanoniker dargestellt. Nach dem Text der Bildlegende war er schwer beeindruckt von dem Mut des jungen Nolascus. Erneut basiert das Bildgeschehen auf Colombos Nolascusvita und es ist interessant, wie sehr die Mercedarier die Verbindung ihres Ordensgründers mit dem hl. Dominikus herzustellen versuchen.[174] Neben der Übernahme von Vitenszenen – wie dem Bienenwunder – behauptet Colombo nun sogar, dass die beiden Ordensgründer sich früh trafen und Dominikus für Nolascus eine tiefe Bewunderung empfand.

[171] Den Satz übernahmen die Kompilatoren von Colombo. Colombo 1769, S. 28–29.

[172] Die Passage der Bildlegende stammt ebenso von Colombo; siehe Colombo 1769, S. 26.

[173] Wuffarden schreibt das Gemälde Julián Jayo zu. Luis Eduardo Wuffarden, „Julián Jayo”, in: Real Academia de la Historia, *Historia Hispánica* [online],[o.D.] https://dbe.rah.es/biografias/70919/julian-jayo [16.10.2021].

[174] Colombo 1769, S. 29.

Erst das fünfte Gemälde greift die Druckgrafik auf, welche die normierende Bildervita des Nolascus als Anfangsszene bestimmt hat (Kat. ML 5). Die Almosenspende ist an den Bildrand gerückt und hat nur noch entfernt Ähnlichkeiten mit der druckgrafischen Vorlage. Der Künstler entfernte die Amme und nur die vorderen zwei Bettler sind als Almosenempfänger sichtbar. Die Straßenflucht und das Portal zum Haus des Nolascus fehlen ebenso. Stattdessen ist die Szene in den Palast versetzt. Die vornehmen Räumlichkeiten bieten Platz für andere Szenen, welche die Kompilatoren offensichtlich als wichtiger erachteten. Nolascus praktiziert bereits in seiner Jugend spirituelle Übungen. In einer komplizierten, aber perspektivisch richtig gestalteten Innenarchitektur sind fünf weitere Szenen dargestellt. Im Vordergrund nimmt Nolascus das Kreuz auf sich und kasteit sich selbst. Im Mittelgrund kniet Nolascus und betet innig, während er in der Szene daneben mit weit ausgebreiteten Armen eine himmlische Vision erfährt, indem ein Lichtstrahl aus den Wolken direkt auf ihn fällt. Ein Vorbild für die spirituellen Übungen waren Ignatius von Loyola oder auch der hl. Dominikus. Dominikus' Gebetsweisen („modos de orar") werden seit dem Mittelalter zum Bildthema erhoben und sind auch noch im Bilderzyklus von Lima dargestellt worden (Kat DL 21). Die Zuschreibung an einen Künstler des Zyklus ist auch hier nicht ganz eindeutig. Vielleicht malte Juan de Mata Coronado das Gemälde, da er besonders gut die Architekturkulissen wiedergibt (Kat. ML 9). Genauso gut könnte das Gemälde von José Bermejo stammen, der eine Vorliebe für die golddurchwirkten Gewänder hat, die Nolascus trägt.

Abschließend lässt sich für den Gemäldezyklus des hl. Nolascus aus Lima festhalten, dass er mehrere Szenen in einem Bild vereint und der ausführlichste ist, den die Mercedarier je in Auftrag gaben. Die Kindheit des Nolascus erhielt noch mehr Wunderszenen und war komplexer als je zuvor. Die Kompilatoren reicherten die Bildszenen und Bildlegenden mit typologischen Verweisen und einer expliziten Christuskonformität an. Sie suchten die Nähe und den Anschluss an die anderen Gründerviten der Bettelorden, besonders an den hl. Dominikus. Der Zyklus steht am Endpunkt der gründerväterlichen Bilderviten, die mit der Unabhängigkeit Perus und der Aufklärung aus der Mode kamen. Auffällig ist der Metadiskurs der Bild-im-Bild-Thematik, die Nolascus als Promotor des Dogmas und des Marientypus der Unbefleckten Empfängnis darstellt. Das Phänomen der Bild-im-Bild-Thematik zeigt den Bildkult, seine Verbreitung und den frommen Umgang der Ordensgründer mit den Kultbildern – ein spannendes Thema, das auch in den anderen gründerväterlichen Bilderviten aufgegriffen wird und in einem eigenen Unterkapitel thematisiert wird (Kap. IV.4.1).

IV. Memorialarbeit: Die Vergangenheit in der Gegenwart

In den vorangegangenen Kapiteln wurde für jeden der drei Missionsorden getrennt analysiert, wie die Vita des Ordensgründers ins Vizekönigreich Peru transferiert wurde. Gezeigt wurde, welche druckgrafischen Vorlagen für die Schaffung der Gemäldezyklen wichtig waren und wie die Kompilatoren die Bildinhalte in den eigenen Kontext übersetzten. In diesem vierten Teil der Arbeit werden die Bildbotschaften und Visualisierungsstrategien in den Gründerviten analysiert. Anders gesagt wird es in den folgenden Kapiteln darum gehen, die innerbildliche Propaganda und die bildtheoretischen Diskurse offen zu legen, welche die Mönche als Auftraggeber und die Künstler als Erschaffer der Zyklen in die gründerväterlichen Bilderviten einschrieben bzw. -malten. Die Trennung ist gewiss künstlich, weil bei diesen Großaufträgen der Zyklen mit bis zu 50 Gemälden von einer engen Zusammenarbeit zwischen den Auftraggebern und den Künstlern ausgegangen werden muss (Kap. IV.1). Die Kapiteleinteilung orientiert sich an den Intentionen und den dargestellten Themen. Die Prioren, Guardiane und Comendadoren wollten in erster Linie die eigene identitätsstiftende Ordensgeschichte schaffen, um eine verbindliche Memoria für die Ordensmitglieder vorzulegen (Kap. IV.1, Kap. IV.2). Ihre Geschichten erzählen sie in Anlehnung oder konkurrierender Abgrenzung zu anderen Ordensgeschichten (Kap. IV.3). Das vierte und abschließende Kapitel fokussiert die Bilddiskurse. Die Auftraggeber legten in den Bilderviten eine Bild-im-Bild-Thematik an, welche die nachtridentinische Bildpolitik vermittelt, was die falschen und richtigen Bilder sind und wie mit diesen umzugehen war (Kap. V.4.1 und Kap. V.4.2). Im dritten Unterkapitel wird die Präsenz der Künstler in den Bilderviten als Erschaffer der Gemäldezyklen diskutiert. Die koloniale Hierarchie brachte es mit sich, dass auf der einen Seite sich Künstler selbstsicher präsentierten und auf der anderen Seite anonym bleiben mussten (Kap. V.4.3).

Ein paar einleitende Worte sind nötig, wie die Memoria mit der Ordenshistoriografie zusammenhängt. Die Memoria (lat. Erinnerung, Gedächtnis, Andenken) besaß in ihrer kulturwissenschaftlichen Geschichte mehrere Dimensionen und Funktionen, die über das liturgische Totengedenken hinausgehen. Gerd Melville untersuchte die Memoria im Zusammenhang „religiöser Selbstbehauptung von Klöstern und Orden“, wo die indivi-

duelle Memoria zur kollektiven wird.[1] Karl Siegbert Rehberg erkennt in den kontinuierlichen Erzählungen der Gründung einer Institution einen stabilisierenden Faktor und bezeichnet dies als eine „institutionelle Memorialarbeit".[2] Im Fall der religiösen Orden leisten die gelehrten Mönche diese Memorialarbeit, indem sie die Momente der Ordensgründung und den erfolgreichen Fortbestand des Ordens in den Eigen- und Gründungsgeschichten festhalten und visualisieren lassen.

Die schriftlichen und bildlichen Gründungsgeschichten beinhalten drei zentrale Geltungsansprüche: Sie dienen zur Legitimation vor anderen, schaffen eine eigene Ordensidentität und haben eine Vorbildfunktion für alle Mitglieder.[3] Um die eigene Existenz zu legitimieren, versetzten Ordenshistoriker die Viten ihrer Gründerväter in die Heilsgeschichte (Kap. III.2.1), schufen Nachfolgemodelle wie die Apostelnachfolge (Kap. II.3; III.1.2 und IV.3.3) und kreierten Ahnenketten bis in die Antike, um die noble Abstammung des Ordensgründers zu legitimieren (Kap. III.3.2).[4] So gut wie alle Gründungsgeschichten einer religiösen Gemeinschaft sind sakral überhöht, indem die überirdischen Mächte zur irdischen Absicherung der religiösen Orden dienen. Die Ordenshistoriografen berichten von Wundern und Zeichen des Himmels im Leben des Gründers oder bei der Ordensgründung, die den Willen Gottes ausdrücken (Kap. III.3). Neben der Legitimation setzen die Gründungsgeschichten Maßstäbe und Exempla für die Gegenwart und Zukunft und vermitteln eine zeitübergreifende Identität für die religiöse Gemeinschaft.

Wie die Memorialarbeit mithilfe der gründerväterlichen Bilderviten ausgeführt wird, demonstrieren die ersten drei Kapitel. Gezeigt wird, wie die Kompilatoren die Eigengeschichten erzählen und mittels einer speziellen visuellen Narrativik vermitteln. Die Fragen drehen sich darum, welche konkreten Leitlinien und Identitäten das visualisierte Leben der Ordensgründer vermittelt und wie sie eine Gültigkeit beanspruchen. Nicht selten haben sich die drei hier untersuchten Bettel bzw. Missionsorden im Laufe der Geschichte Wunderepisoden oder Bildinhalte geteilt oder auch vom jeweils anderen übernommen.

---

1 Melville 2002; Melville 2013. Zuvor kam auch Oexle zu einem erweiterten Verständnis der Memoria als Kultur des Erinnerns. Oexle 1995, S. 10 und S. 39–41.

2 Rehberg 2004, S. 3.

3 Elm 1994; Melville/Vorländer 2002.

4 Elm 1994, S. 73.

1. Geschichten erzählen

Die großen Gemäldezyklen waren für die Klöster eine teure Anschaffung, mit dem gleichen Geld hätte das ganze Kloster über mehrere Monate ernährt werden können (Kap. V.3.4). Es ist davon auszugehen, dass in den Ordensgründergeschichten nichts dem Zufall überlassen wurde oder anders gesagt, dass die Inhalte der einzelnen Gemälde und Wandmalereien genauestens festgelegt wurden. Diese Bildinhalte mussten mit den Bildlegenden zusammenpassen, das heißt Schrift und Bild waren aufeinander abgestimmt. Das folgende Kapitel fragt nach den Planungs- und Herstellungsprozessen der Bilderviten. Das erste Unterkapitel stellt Vermutungen über die Konzeption der Gründerviten an und wie die Ausführung ausgesehen haben mag (Kap. IV.1.1). Auch wenn sich keine Dokumente erhalten haben, die Aufschluss geben, können Vergleichsbeispiele erhellen, wie solche Großaufträge bearbeitet wurden. Im zweiten Unterkapitel geht es darum, wie die Szenen und Figuren aufgebaut werden, um die Handlung oder Thematik zu vermitteln (Kap. IV.1.2). Abschließend werden die didaktischen Mittel untersucht, welche bildimmanenten Erzähltechniken die Auftraggeber und Künstler in die Zyklen einfügten, um das Publikum durch die Bildergeschichten zu führen. Dazu gehören auch die Wort-Bild-Verflechtungen, die eine besondere Stellung innerhalb der peruanischen Bilderviten einnehmen (Kap. IV.1.3). In allen Unterkapiteln wird der Vergleich mit gründerväterlichen Bilderviten aus Spanien und Italien vorgenommen, weil dadurch sich die Eigenheiten der peruanischen Bildlösungen herauskristallisieren lassen.

1.1 Planung, Vorgaben und Zeichnungen

Über die Planung und Ausführung der Großaufträge zur Kreuzgangsdekoration im Vizekönigreich ist so gut wie nichts bekannt, daher können nur Vermutungen aufgestellt werden. Für keine der hier untersuchten gründerväterlichen Bilderviten ist ein „Programm“ erhalten, das eine Bildkonzeption festhält.[1] Diese Abwesenheit ist nicht ungewöhnlich, tatsächlich ist in keinem der spanischen Vizekönigreiche Amerikas ein schriftlich festgehaltener Entwurf für eine gründerväterliche Bildervita überliefert. Auch

[1] Kliemann erinnert daran, dass der Begriff „Programm“ problematisch ist, weil er in den zeitgenössischen italienischen Trakten nicht vorkommt. Üblich wurde er erst in der Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts. Kliemann/Rohlmann/Roli 2004, S. 35. Möglicherweise findet sich ein „Programm“ für die Bilderviten in den Archiven der Orden.

gibt es kaum Zeichnungen, die eine groß angelegte Planung für Bilderviten belegen. Aus der Kolonialzeit hat sich nur ein einziges Zeichnungskonvolut erhalten, das dem Künstler Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos und seiner Werkstatt in Santa Fé de Bogotá (heute Kolumbien) zugeschrieben wird.[2]

Nur im Gemäldezyklus der Dominikaner in Cusco befinden sich Zeichnungen oder kleine Studien auf der Rückseite einiger Gemälde, die es einzuordnen gilt. Gisbert und Mesa listen die gezeichneten Motive in ihrem Buch über die Malerei Cuscos von 1982 auf: eine Unterschrift des Künstlers (Kap. II.1.2), ein Engel und ein Gesicht, ein Reiter auf einem Pferd, zwei Männer, eine männliche Figur von vorne, ein Reiter zwischen zwei Menschen, von denen einer steht und einer kniet, außerdem eine Hand, Studien eines weiblichen Gesichts und Gewandstudien.[3] Heute sind ein Teil dieser Zeichnungen aufgrund einer Restaurierung nicht mehr sichtbar, weil die Rückseiten der Leinwände verstärkt wurden (Abb. 81–85).[4] Mesa und Gisbert nehmen an, dass es sich um Vorzeichnungen für den Gemäldezyklus handelt.[5] Allerdings besitzen nicht alle Zeichnungen die gleiche Qualität. Nur eine Zeichnung könnte aus der Entstehungszeit stammen und die Ikonografie der Erweckung des Papstnepoten Nikolaus Orsini als Vorplanung zeigen (Abb. 81). Hier kniet ein Mönch im Habit mit ausgebreiteten Armen, bei dem es sich um den hl. Dominikus handeln könnte. Der Zeichner, vielleicht José oder Juan Espinoza de los Monteros (Kap. II.1.2), versteht es, dem gezeichneten Mönch durch sichere und schwungvolle Linienführung einen dreidimensionalen Körper zu verleihen. Vor dem Mönch ist ein Pferd zu erkennen, das ein Mann am Zaumzeug hält. Die erhobenen Vorderbeine des Pferdes sind in der Luft und deuten auf den Umstand hin, dass es durchgegangen ist und den Sturz des Nikolaus Orsini verursacht hat. Die Zeichnung befindet sich auf der Rückseite eines Gemäldes, welche die Vorhersage von der Größe des Dominikus zeigt (*Dominikus wird nach Santo Domingo de Silos gebracht*, Kat. DC 4). Eine eindeutig andere Komposition besitzt hingegen das ausgeführte Gemälde mit *der Erweckung des Napoleone Orsini* (Kat. DC 16). Der tote Orsini liegt im rechten Bildfeld am Boden und ist von einer Menschenmenge umgeben, während ihn der stehende hl. Dominikus mit einem Kreuzzeichen wieder zum Leben erweckt. Das durch-

[2] Toquica Clavijo 2008; Die Zuschreibung ist durchaus umstritten. Winkler 2019, S. 177–178.

[3] Mesa/Gisbert 1982, S. 263–264.

[4] Die Rückseiten der Gemälde wurden bei der Restaurierung überklebt. Die Überklebung ist nur an manchen Stellen ausgespart. Ich danke dem ehemaligen Restaurator des Dominikanerklosters und Qorikancha Museums, Elvis Mena Lujan, für die Informationen über den Restaurierungsvorgang.

[5] Mesa/Gisbert 1982, S. 263–264; Winkler 2019, S. 176–177.

gehende Pferd steht verlassen am linken Bildrand. Vielleicht waren die Auftraggeber mit der Vorzeichnung nicht zufrieden und eine Änderung wurde vorgenommen.

Alle anderen erhaltenen Zeichnungen der Gemälderückseiten lassen sich nicht mit den Vorderseiten der Dominikusvita in Verbindung bringen. Auf der Gemälderückseite der *Taufe des Dominikus* befinden sich zwei gezeichnete Figuren (Abb. 82, Kat DC 3). Mesa und Gisbert nehmen nur eine Figur in ihren Bildband auf (Abb. 84). Die zeichnerische Ausführung unterscheidet sich deutlich von der zuvor besprochenen Zeichnung. Die Körper der beiden Männer sind keinesfalls so plastisch dargestellt wie der kniende Mönch. Mehrere unsicher geführte Linien umreißen den Körper der beiden Männer mit Hüten – vielleicht sind es Landarbeiter – sie wirken beinahe modern.[6] Ähnlich verhält es sich mit den zwei gezeichneten Frauenköpfen (Abb. 82 und 83), die keinesfalls von der Form und Qualität der gemalten Frauenköpfe der Bildervita sind. Es stellt sich die Frage, warum die Rückseite des Zyklus überhaupt Zeichnungen oder Kritzeleien besitzt, wenn es keine Vorzeichnungen sind. Zwei Möglichkeiten können diesen Umstand erklären. Sollten die Zeichnungen tatsächlich aus der gleichen Zeit des Gemäldezyklus stammen, dann könnte die Rückseite ein Experimentierfeld für die Gehilfen der Werkstatt gewesen sein. Die Rückseite wurde nie zur Schauseite und Leinwände waren im Vizekönigreich Peru ein teures Gut. Wenn die Zeichnungen in einer späteren Zeit hergestellt wurden, was der optische Befund nahelegt, dann stammen sie vielleicht von den Bewohnern oder BesucherInnen des Klosters oder gar von den RestauratorInnen, die sie einst nach der ersten Hängung heruntergenommen haben.

Der gesicherte Nachweis, dass die Künstler Vorzeichnungen für die Bilderviten oder auch großformatige Gemälde anfertigten, müsste, wenn er überhaupt möglich ist, noch in einer eingehenden Studie geleistet werden. Gauvin Alexander Bailey geht davon aus, dass die Künstler direkt auf die Leinwand zeichneten.[7] Vielleicht ist der kniende Mönch vor dem Pferd eine solche Vorzeichnung, die nicht den Ansprüchen der Auftraggeber entsprach und zur Rückseite umfunktioniert wurde. Es ist jedenfalls schwer vorstellbar, dass für die hier untersuchten Zyklen von bis zu 50 Bildern keine zeichnerische oder skizzenhafte Vorplanung stattfand. Auf den großen Bildflächen, welche die Lünetten des Kreuzgangs bekleideten, befinden sich teilweise fünf Szenen aus der Vita des Or-

6 Erneut bin ich Elvis Mena Lujan (Restaurator des Dominikanerklosters und Qorikancha Museums) zu Dank verpflichtet, der seine Einschätzung über die Zeichnungen mit mir teilte.

7 Bailey 2005, S. 171.

densgründers (Kap. IV.1.2). Außerdem mussten die Druckgrafiken von Buchgröße auf die großen Leinwände transferiert werden (Kap. III.).[8] Ein Vertrag aus einem anderen Kontext, den Jorge Cornejo Bouroncle im Archiv von Cusco fand, lässt mehr vermuten. Der Meisterschreiner Martín de Carbajal vereinbarte mit den Dominikanern im Jahr 1679 insgesamt 31 Rahmen mit Verzierungen und Leisten aus Zedernholz sowie das Gerüst aus Erle nach der Zeichnung zu fertigen, die er dem Pater Miguel Barrionuevo zuvor eingereicht hat (Kap. II.1.2). Der Vertrag beweist, dass es Entwurfszeichnungen gab und diese Gegenstand eines Vertrages werden konnten. Ob für die hier untersuchten Gemäldezyklen Entwurfszeichnungen gefordert wurden, lässt sich nur mutmaßen, in den erhaltenen Verträgen werden sie nicht vermerkt.[9]

Ein Vergleich mit ähnlichen Aufträgen, für die Programmschriften oder Zeichnungen überliefert sind, lohnt sich, auch wenn sie aus Europa stammen. Zwei Fallbeispiele – eine überlieferte Programmschrift und Entwurfszeichnungen für die Schaffung der Bildervita des Ordensgründers – geben einen tieferen Einblick in die Vorstellungen und Intentionen eines Auftraggebers, der aus dem Ordensmilieu stammt. Beide Beispiele sind in etwa zeitgleich in Italien und Spanien entstanden und zeigen unterschiedliche Facetten der Bildfindung.

Im ersten Beispiel handelt es sich um den Gemäldezyklus des Kartäuserklosters in El Paular, unweit der spanischen Hauptstadt Madrid. Hier sind wir über eine maximale zeichnerische und malerische Vorplanung für die Ausführung eines Bilderzyklus im Kreuzgang informiert. Der Prior Juan de Baeza schrieb ein Programm für den Zyklus zum Leben der wichtigsten Kartäuser. Der Künstler Vicente Carducho malte in den Jahren 1626 bis 1632 mit seiner Werkstatt 54 Gemälde.[10] Bevor das endgültige Bildkonzept gefunden worden war, schuf Carducho insgesamt 77 Zeichnungen von einzelnen Figuren oder dem gesamten Bildgeschehen.[11] Außerdem malte er Ölstudien vom fertigen Bildentwurf, von diesen sind heute noch 23 erhalten. Die Ölskizzen besitzen sogar einen kleinen Vorhang an beiden Seiten, was vielleicht als eine besondere Präsentati-

[8] Mesa/Gisbert 1982, S. 262–263.

[9] Im Vertrag der Franziskusvita heißt es, dass die „Geschichten und die Formen der Zeichnungen“ zur Zufriedenheit des Sakristan angefertigt werden müssen: „en cuanto la historia de y forma del dibujo a de ser a satisfacción del dicho Padre Sacristán Mayor (...).“ Diese Wortwahl meint das fertige Produkt des Gemäldes und keine Vorstudien. Richter Fernández Prada 1995, S. 100.

[10] Für eine detaillierte Studie des Zyklus siehe Beutler 1997. Der Vertrag ist ebenfalls bei Beutler abgedruckt, Beutler 1997, S. 85–86. Pascual Chenel/Rodríguez Rebollo 2015, S. 336–440.

[11] Pascual Chenel/Rodríguez Rebollo 2015, S. 336–440.

onsart für den fertigen Entwurf vor den Auftraggebern zu werten ist.[12] Auf einen zeichnerischen Bildentwurf wird kurz eingegangen, weil er den Abstimmungsprozess zur endgültigen Bildfindung zeigt. Für das 44. Gemälde der Serie gibt Prior Juan de Baeza folgende Szene in Auftrag:

> „Die Türken nahmen den ehrenwürdigen Andreas, Prior der Kartause von Seiz, gefangen, folterten ihn furchtbar und nahmen ihm das Leben, welches er für unseren heiligen Glauben mit Freude und Geduld hergab."[13]

Carducho fertigte die Vorzeichnung an und zeigte sie vermutlich zur Abstimmung dem Prior (Abb. 86). Jedenfalls befindet sich ein handschriftlicher Vermerk in der Zeichnung: „dieser Heilige sollte größer dargestellt und mehr in die Mitte gerückt werden."[14] Im Vergleich zwischen Zeichnung und fertigem Gemälde erscheint der Eingriff bzw. die Verbesserung minimal (Abb. 87). Carducho rückte den Mönch weiter in die Mitte und gab die naturalistische und anatomisch korrekte Wiedergabe eines ausgekugelten Schultergelenks auf, wie sie die Zeichnung eher berücksichtigt. Im Gemälde hängt der Mönch Andreas nicht wirklich und das Ergebnis ist die paradoxe Situation des eigentlich gemarterten, aber doch unversehrten Märtyrers. Auf diese Weise mag der ursprüngliche Auftrag des Programmes aber besser vermittelt worden sein, nämlich, dass Andreas das Martyrium mit Geduld und Freude ertrug. Die Zeichnung offenbart jedenfalls, wie weitreichend die Mitbestimmung der Auftraggeber sein konnte und wie die Mönche in den Prozess einbezogen waren, ihn beaufsichtigten und das fertige Ergebnis mitbestimmten.

Das Programm, welches der Servitengelehrte Arcangelo Giani für den Freskenzyklus zu den Ursprüngen des Servitenordens im *Chiostro dei Morti* (1604–1618) von Florenz schrieb, dürfte zu den ausführlichsten seiner Art zählen.[15] Giani gibt zuerst eine allgemeine Einführung für das Gesamtkonzept („Av[v]ertimiento al pittore")[16] und dann spezielle Anleitungen für die 26 auszuführenden Fresken. Seine allgemeinen Forderungen für den ganzen Zyklus sind besonders aufschlussreich und orientieren sich an den

---

[12] Der Vorhang verweist auch auf den kunsttheoretischen Topos des antiken Malers Parrhasius.

[13] „Los turcos hubieron asus manos ael Venerable P.Dn. Andrés Prior dela Cartuja de Seyz, yle atormentaron terribemte ydespués le quitaron lavida la cual dio por Nra Sta fe con admirable alegría y paciencia." Zitiert nach Pascual Chenel/Rodríguez Rebollo 2015, S. 408.

[14] „este santo/ se hará maior/ y más en medio", nach Pascual Chenel/Rodríguez Rebollo 2015, S. 408.

[15] Das Programmheft gehört sicherlich auch zu den ausführlichsten seiner Art, weil der Servitenorden erst spät eine ausführliche Historiografie besaß. Hoffmann 2013, S. 146–149. Zusätzlich waren keine Druckgrafiken vorhanden, die als Vorlage hätten dienen können.

[16] Zitat nach Hoffmann 2013, S. 153.

nachtridentinischen Diskursen und theologischen Bildtraktaten. Giani fordert, dass die Stadtansichten im Hintergrund der Bilder nicht zu modern sein sollen, der Maler müsse bedenken, dass die Geschichte mehr als 300 Jahre zurückliege. Die Ordensgründer sollten erst mit weltlicher Kleidung und dann im Habit dargestellt werden. Außerdem müssten sie immer die gleichen Gesichtszüge haben und in der chronologischen Abfolge der Bilder altern. Für die Figuren der Bilder geziemt es sich nicht, zeitgenössische Kleider zu tragen, sondern sie sollen einfach sein und den „Eindruck von Würde, moralischem Exempel und religiösen Anstand“ (*decorum*) vermitteln.[17] Der ideale Künstler für den Auftrag war nach Giani der „christliche Maler“, eine typische nachtridentinische Forderung (Kap. IV.4.3).[18] Das Programm war letztlich eine ideelle Vorgabe und auch wenn die Künstler vieles umsetzten, erinnern viele zeitgenössische Details in den Fresken an die eigene Zeit.[19]

Gianis Forderungen an die Florentiner Bildervita für die Zyklen im Vizekönigreich Peru zu überprüfen ist zwar artifiziell, weil sie nicht für diese geschrieben wurden, sie sind aber dennoch höchst aufschlussreich. Betrachten wir zunächst den für die narrative Logik geforderten Alterungsprozess. Der Ordensgründer der Mercedarier ist der Einzige, der in der Bilderabfolge merklich vom Jugendlichen zum Greis altert. Als Nolascus zu schwach ist, die Messe zu besuchen, wird er von Engeln getragen (Kat. MC 24). Der Körper des Nolascus ist zusammengesackt und die Wangen eingefallen. Auffallend sind sein langer weißer Bart und sein weißes Haupthaar. Auf dem Sterbebett hat Nolascus dann eingefallene Wangen, sein Blick ist gen Himmel gerichtet, während er dahinscheidet (Kat. MC 25). Im Gemäldezyklus von Lima ist Nolascus ähnlich schwach dargestellt (Kat. ML 28 und 29). Da sich die Druckgrafiken, die als Vorlage dienten, nicht erhalten haben, kann nur vermutet werden, dass der Alterungsprozess auch hier sichtbar gemacht wird. Jedenfalls zeigt der drittletzte Druck den hl. Nolascus mit weißem Bart und Haaren, wie er durch ein Wunder nach Spanien zurücksegelt (Abb. 88). In den Zyklen von Cusco und Lima nimmt die Szene eine frühere Position innerhalb der Bilderfolge ein, sodass Nolascus hier noch als Mann mittleren Alters dargestellt wird (Kat. MC 11 und Kat. ML 22). Wir sehen allein an diesem Beispiel, dass die mercedarischen Kompilatoren den Alterungsprozess des Protagonisten bei der Konzeption der Bildervi-

[17] Hoffmann 2013, S. 155.

[18] Für eine ausführliche Analyse der Schrift siehe Hoffmann 2013, S. 153–185.

[19] Hoffmann 2013, S. 205–299.

ta beachteten. Die Ordenschronisten schreiben, dass Nolascus 74 Jahre alt wurde.[20] Im Gemäldezyklus von Cusco werden die Jahre sogar in der Texttafel vermerkt: Er wurde 1182 geboren (Kat. MC 2) und starb 1256 (Kat. MC 25). Im Gemäldezyklus von Lima wird sein Alter in der Sterbeszene mit 73 Jahren und 6 Monaten angegeben (Kat. ML 29). Demnach gibt in beiden Nolascusviten das sichtbare Altern des Gründers Aufschluss über das Verstreichen der Zeit und wird in den Bildlegenden der Gemälde verewigt.

Ganz anders scheint die Intention der Kompilatoren der bildlichen Dominikus- und Franziskusvita zu sein. In der Dominikusvita von Lima und Cusco wächst der Ordensgründer zwar vom Kind und Jugendlichen zum Mann heran, doch altert er ab dem Moment nicht mehr, in dem er das Habit annimmt. In keinem der Gemälde ist Dominikus im Greisenalter dargestellt und seine Gesichtszüge verändern sich nicht, weder in den Gemälden, die in Sevilla hergestellt wurden, noch in denen von Lima oder Cusco. Die Ordenshistoriografen schreiben, Dominikus wäre mit 51 Jahren gestorben.[21] Sogar auf dem Sterbebett erscheinen seine Gesichtszüge wie in den anderen Gemälden, auch wenn er etwas geschwächt ist (Kat. DL 26 und Kat. DC 23). In der druckgrafischen Bildervita lässt Theodor Galle den hl. Dominikus ab dem 25. Blatt altern, besonders in der Sterbeszene ist sein Gesicht eingefallen und scharfkantig (Abb. 89). Dagegen erscheint er im Gemälde von Cusco oder Lima als Mann mittleren Alters. Offensichtlich wollten die Kompilatoren in Cusco und Lima ihren Ordensgründer dadurch auszeichnen, dass er als Heiliger keinem natürlichen Alterungsprozess unterliegt.

Der hl. Franziskus besitzt bis zum Ende seines Lebens in den Bilderviten Cuscos und Limas kein graues Haar. Dies ließe sich auch mit seinem Sterbealter von 45 Jahren erklären, welches die Ordenshistoriografen überliefern.[22] Von dem Moment, an dem er das Ordenskleid anlegt bis zu seinem Tod erscheint Franziskus mit den gleichen Gesichtszügen. Erst auf dem Sterbebett liegt der Ordensgründer dürr, ausgemergelt und nur mit einem Lendenschurz bekleidet da, was auf seinen, von allen Lebensbeschreibungen betonten asketischen Lebensstil zurückzuführen ist (Kat. FC 34, FLG 35). Anders als die Kompilatoren in Peru lassen die Kupferstecher der Franziskusviten den Ordensgründer gegen Lebensende altern: Bei Galle wird der Bart ab der 15. Druckgrafik

[20] Salmerón 1646, S. 66; Colombo 1674, S. 9 und S. 353.

[21] Im Jahr 1170 war Dominikus geboren worden, er verstarb 1221, siehe Castillo 1584, S. 5v. und 133r.

[22] Franziskus war 1182 geboren worden und 1226 gestorben, siehe Cornejo 1682, S. 17 und 526.

länger und bei Thomassin wirken die Wangen ab der 17. Druckgrafik eingefallen. Die Kompilatoren der Franziskusvita entscheiden sich wie die Dominikaner dazu, ihrem Ordensgründer ein junges Antlitz zu verleihen und ihn als Heiligen von idealer Schönheit zu ehren. Spätestens am Sterbebett müssen allerdings sowohl die Ordensbrüder als auch die Betrachtenden des Zyklus seine Wundmale erkennen und dies ist der Moment, in dem Franziskus' gegeißelter Körper offenbart wird.

Die Sichtbarmachung des Alterungsprozesses des Ordensgründers gibt also nur im Fall des Nolascus Aufschluss über das Verstreichen der Zeit. Die Kompilatoren der Dominikus- und Franziskusvita bevorzugen es, ihren Ordensgründer als Heiligen zu ehren und ihm eine bis zum Lebensende ideale Schönheit zu verleihen. Neben der Sichtbarmachung des Alterungsprozesses ging es Arcangelo Giani um die historisch korrekte Darstellung. Die Gebäude und Kleidung der Bildervita sollten sich nicht an der eigenen Zeit orientieren. Die Gestaltung der architektonischen Gebäude und Räume wird im nächsten Punkt thematisiert, da sie die Szenen des Heiligenlebens strukturieren (Kap. IV.1.2). Abschließend interessiert die Kostümfrage oder wie die Kompilatoren im Vizekönigreich Peru das Figurenpersonal einkleideten. Gianis Apell zur historischen Korrektheit entspringt den nachtridentinischen Forderungen der Bildtheologen. Obwohl viele dieser Forderungen umgesetzt sind (Kap.IV.4), teilten die Künstler und Auftraggeber aller hier behandelten Gründerviten nicht das Interesse an historischen Gewändern. Das Gegenteil ist der Fall, denn viele Nebenfiguren sind nach den Konventionen der eigenen Zeit gekleidet: sei es die typische Halskrause oder Spitzkragen und teure Stoffe aus Brokat bei beiden Geschlechtern (Kat. FLG 3–7) oder taillierte Damenkleider mit geschlitzten Ärmeln und perlenbesetzte oder bestickte Mieder, die allerdings nicht körperbetont und zum Teil bis zum Hals geschlossen sind (Kat FLG 24; Kat. FC 3, 4; Kat. DC 2, 4, 13; Kat. ML 1). Die adligen Männer in den Bilderviten sind ebenso modebewusst und zeitgenössisch gekleidet, mit hohen Stiefeln, einem Wams oder der spanischen Hose (Heerpauke), geschlitzten Hemdsärmeln, mit der Ropilla und langen oder halblangen Mänteln (Kat. DL 2, 5, 6; Kat. DC 2; Kat. FLG 3–7, 12–14; Kat. FC 5, 6, 10, 11, 12, 13, 15, 24, 28, 35; MC 2, 5, 7, 8; Kat. ML 7–9). In manchen Bildern sind die männlichen Figuren auch nach der spanischen Mode ganz in schwarz gekleidet (Kat. FC 6,7, 12, 13; Kat. DL 8, 31, 32; Kat. MC 6–7).[23] Offensichtlich machten die Auftraggeber den Malern keine Vorgaben in Bezug auf die Kleidung und oft scheint das zeitgenössische Gewand

[23] Für die Kleidung und spanische Mode siehe das zweibändige Werk von Colomer/Descalzo 2014.

gewünscht zu sein. Eine Lebensgeschichte aus dem 13. Jahrhundert darzustellen, überschritt sicherlich auch das Wissen der Kompilatoren, welche die historische Mode aus dieser Zeit und aus Europa nicht vor Augen hatten und machte auch wenig Sinn. Für die zeitgenössischen Betrachtenden wirkte das Figurenpersonal in zeitgemäßen Gewändern aus den letzten Jahrzehnten wie eine nahe Vergangenheit und besaß dadurch didaktische Vorteile. Dies betrifft nicht nur die Kompilatoren im Vizekönigreich, sondern auch die Schaffer der druckgrafischen Serien aus den spanischen Niederlanden, die ebenfalls Kostüme aus der eigenen Zeit nutzen (Kap. III).

Ein letzter Vergleich mit der Kleidung der Ordensgründer lohnt sich, weil er zeigt, dass die Auftraggeber an dieser Stelle durchaus auf Korrektheit bedacht waren. Nolascus trägt in seiner Jugend die Kleider eines Adligen (Kat. MC 4–8; Kat. ML 4–15) und auch Franziskus ist als reicher Kaufmannssohn gut gekleidet (Kat. FGL 4–7; Kat. FC 5–11). Der hl. Dominikus ist nie in einem teuren oder weltlichen Gewand in den Bilderviten Limas oder Cuscos dargestellt worden. Vielmehr machten die Predigerbrüder den Künstlern in Cusco, Sevilla und Lima die Vorgabe, den jugendlichen Dominikus in der Kleidung eines Kanonikers dazustellen (Kat. DC 5; Kat. DL 3–6), bevor er das dominikanische Habit trägt. Dieses ordensspezifische Wissen um die richtige Ordenskleidung stammt eindeutig von den Auftraggebern, die dadurch korrekter vorgehen als die Schaffer der druckgrafischen Vorlagen. In Theodor Galles Druckgrafik *Dominikus verschenkt seine Habseligkeiten* ist Dominikus in weltlicher Kleidung zu sehen, anders als in den Pendants von Cusco und Lima (Abb. 90; Kat. DC 5 und Kat. DL 3).

Zusammenfassend kann aus den kleinen und großen Abänderungen gegenüber den druckgrafischen Vorlagen geschlossen werden, dass die Prioren, Guardiane und Comendadoren oder die von ihnen beauftragten Supervisoren eng mit den Künstlern zusammenarbeiteten. Möglicherweise haben die Auftraggeber eine schriftliche Fassung der Bildervita konzipiert und die Künstler hierfür Vorzeichnungen geschaffen. Wenn dies nicht der Fall ist, muss davon ausgegangen werden, dass es mündliche Absprachen und Anweisungen gab.[24] Vorstellbar ist, dass die Künstler mit ihren Werkstattgehilfen vor Ort und gleich direkt im Kreuzgang arbeiteten, wo genügend Platz vorhanden war und die Auftraggeber ihnen über die Schulter schauen konnten, fast so wie es das erste Bild der *Prophezeiung des hl. Franziskus* für die Herstellung der Ikone zeigt (Kat. FLG 1, Kap. III.2.1). Die Arbeit vor Ort ermöglichte es auch, stets die potenzielle Vorzeich-

[24] Sogar mündliche Absprachen haben sich in Italien überliefert. Hoffmann 2013, S. 183.

nung auf der Leinwand für das Bildkonzept mit den Auftraggebern zu besprechen. Die Anweisungen dürften so auch die Veränderung gegenüber den vorgelegten Druckgrafiken erklären, wenn die Details wie die Kleidung oder die ganze Bildkomposition von der Vorlage abwichen. Bisher wurden Überlegungen zur potenziellen Planung und Vorbereitung der Zyklen vorgestellt, im nächsten Unterkapitel geht es um die Art, wie die Geschichten erzählt werden.

1.2 Raum, Zeit und Szenenabfolge

Selbst wenn keine Programmschriften oder Vorzeichnungen für die Bilderviten überliefert sind oder gar nicht erst vorhanden waren, lässt sich die Konzeption des Zyklus aus der Machart der Gemälde herleiten. Im Folgenden wird der Bildaufbau untersucht, das heißt wie die Künstler und Auftraggeber die Szenen anordneten und miteinander verknüpften, um das Heiligenleben zu veranschaulichen und um die eigenen Ideale zu vermitteln. Für jeden Bilderzyklus wird die inhärente visuelle Narrativik an einzelnen Beispielen gezeigt, wie die Szenen durch die gemalten Räume getrennt oder verbunden werden und diese Anordnung in ein Vorher und Nachher das Verstreichen von Zeit verdeutlicht. Wolfgang Kemp untersucht in seiner grundlegenden Arbeit, wie die gemalten Räume die Bilderzählung strukturieren.[25] Der Kunsthistoriker konzentrierte sich auf die Anfänge der Raumdarstellung des 14. und 15. Jahrhunderts – von wenigen Beispielen aus der Zeit danach abgesehen – und macht damit Halt vor den Theorien der Akademien. Aus diesem Grund ist sein Ansatz, der von den Bildern ausgeht, für die Gemäldezyklen im Vizekönigreich Peru gewinnbringend. Zwar fanden kunsttheoretische Schriften, wie von Vicente Carducho, ihren Weg nach Peru, doch gab es keine offiziellen, sondern vermutlich nur inoffizielle Kunstakademien.[26]

Von allen in dieser Arbeit untersuchten Gründerviten besitzen die Franziskusviten mit Abstand die meisten vielszenigen Bildkompositionen. Ein entscheidender Grund dürfte gewesen sein, dass sie ebenfalls die meisten druckgrafischen Vorlagen besaßen. Dennoch hatten die Kompilatoren die Wahl zwischen zwei unterschiedlich aufgebauten Druckgrafikserien, den einszenigen italienischen Vorlagen und den vielszenigen flämischen Vorbildern (Kap. III.2.2). Sie entschieden sich überwiegend für die flämischen Bildkompositionen des Philipp Galle und seiner Nachfolger. Nur acht Gemälde in Lima

[25] Kemp 1996.
[26] Winkler 2019.

besitzen ein einzelnes Bildthema aus dem Heiligenleben. Die Hälfte dieser acht Gemälde hing in den Ecken des Kreuzgangs und war allein schon durch die vorgegebene Architektur vom Bildfeld begrenzt. Die restlichen 28 Gemälde der Franziskusvita beherbergen zwischen zwei und fünf Szenen und verdeutlichen die Freude der Kompilatoren an der Kombinatorik der Szenen und der damit einhergehenden Bedeutungssteigerung. Das Verhältnis im Gemäldezyklus von Cusco ist ausgewogener. Die Kompilatoren wählten für die Visualisierung ihres Ordensgründers 22 Gemälde mit nur einer Szene und 24 Gemälde, die zwischen zwei und vier Geschichten zeigen.

Betrachten wir zunächst eine Ikonografie, die in beiden Franziskusviten visualisiert ist und auf der gleichen Vorlage basiert: *Franziskus vor dem sprechenden Kruzifix von San Damian*. Der anonyme Maler aus Cusco übernimmt die Grundkomposition von der druckgrafischen Vorlage des Thomas de Leu (Kat. FC 10; Abb. 91). Franziskus kniet vor dem Kruzifix, das auf einem Altar steht und ihm den Auftrag gibt, die Kirche zu reparieren. Ein abgebrochener Säulenschaft liegt neben Franziskus am Boden, der von der Säule stammt, die einst das Portal trug. Die brüchige Architektur bildet die Schauöffnung für die Bildbetrachtenden und verstärkt den Eindruck des desolaten Zustandes von *San Damiano*.[27] Thomas de Leu wählt für das hintere Kirchengebäude eine Gewölbehalle mit Rundbögen, die der Maler in Cusco zu einem Gang mit Architrav vereinfacht. Auch der Hintergrund der Vorlage unterscheidet sich von demjenigen im Gemälde. In der Druckgrafik befindet sich links ein Verkaufsstand, dort löst Franziskus seinen Mantel und weitere Habseligkeiten aus, weil er den Auftrag des sprechenden Kruzifixes zunächst wortwörtlich verstand. Das Geld will er dem Priester für die Reparatur der Kirche geben. Die Kompilatoren in Cusco setzen eine Landschaft anstelle der Verkaufsszene ins Bild und übernehmen nur den Hintergrund, wo ein Kirchenschiff und eine Apsis stehen. Durch die fehlende Mittelszene hat der Künstler mehr Platz, um die Übergabe des Geldes für die Reparatur ausführlicher zu visualisieren. Franziskus und zwei Assistenzfiguren wollen das Geld überreichen, doch der Priester wehrt es mit erhobenen Händen ab, weil er Angst vor Franziskus' Vater hat – Letzteres verrät die Texttafel. Die Abwehrhaltung ist der entscheidende Moment und auf der druckgrafischen Vorlage nicht so eindeutig identifizierbar wie im Gemälde. Die Perspektive stimmt bei beiden Bildern nicht. Thomas de Leu stellt die Altarkante nicht parallel zu den Treppen oder zur Tischkante des Verkaufstandes dar und Fluchtlinien treffen nicht aufeinander.

[27] Als Schauöffnung wird der Teil bezeichnet, der vom Gebäude weggelassen wird, um die Handlung für den Betrachter und die Betrachterin sichtbar zu machen, siehe Kemp 1996.

Der Maler in Cusco kopiert die nicht korrekt ausgeführte Perspektive. In der originalen Bildfindung von Philipp Galle stimmt zwar die Perspektive innerhalb des Kirchengebäudes, doch auch er setzt die Treppen zum Kirchengebäude in einem anderen Winkel an (Abb. 92). Es fällt auf, dass Galle fünf Szenen in einer Druckgrafik vereinte, die mit jedem Kopiervorgang weniger wurden: Thomas de Leu übernahm nur drei Szenen und in Cusco sind es nur noch zwei.

In Lima wählten die Kompilatoren ein völlig anderes Bildkonzept (Kat. FLG 6). Sie rückten die Kirchenszene von *San Damiano* in den Hintergrund und kombinierten sie mit einer weiteren Szene. Francisco Escobar stellt eine einschiffige Kirchenarchitektur in den Bildhintergrund, das sprechende Kruzifix ist kaum mehr erkennbar. Neben der Kirche ist ganz klein die gescheiterte Geldübergabe vor der Kirchenruine visualisiert. Im Vordergrund steigt Franziskus von seinem Pferd ab, um einen Aussätzigen zu küssen. Die Kompilatoren bevorzugten es offenbar, zwei Bekehrungsstufen des Franziskus zu vereinen. Sie kombinierten Franziskus' Erkenntnis zur Nächstenliebe mit der Gotteseingebung der Kirchenreparatur. Im Vergleich zu den bisher genannten Bildlösungen setzen die italienischen Druckgrafikserien auf eine Szene, die allein im Kircheninneren stattfindet. Die Kupferstecher Francisco Villamena und Philippe Thomassin zeigen, wie Franziskus vor dem Kreuz in einer Innenraumdarstellung kniet (Abb. 93).[28] Die Bildbetrachtenden befinden sich mit Franziskus im Kirchenraum. Die Baufälligkeit von *San Damiano* wird nicht visualisiert. Ähnlich malen Jacopo Ligozzi und Nicodemo Ferrucci dieselbe Ikonografie für den Kreuzgang des Franziskanerklosters von *Ognissanti* in Florenz (Abb. 94). In ihrer Bildlösung kniet im Vordergrund Franziskus beinahe lebensgroß vor dem Kruzifix. Der Innenraum ist nur angedeutet, da keine Wände oder eine Decke erkennbar sind. Im Hintergrund sieht man durch ein Portal nach draußen, wo der Priester zusammen mit Franziskus dargestellt ist. Sie gehen gerade in eine Kirche, ohne dass die Geldübergabe thematisiert wird. Die Perspektive stimmt mit dem Bildvordergrund überein, sie kommt von schräg unten und berücksichtigt den Standpunkt der Betrachtenden. Allerdings hat das Kirchengebäude im Hintergrund eine zu starke Neigung, wie wenn es umkippen würde. Die Visualisierung der brüchigen Kirche *San Damiano*, die ja das entscheidende erzählerische Element der Bekehrungs-episode ist, gelingt in den flämischen Druckgrafiken von Galle und seinen Nachfolgern besser. Die Kompila-

[28] Für die Druckgrafik von Philippe Thomassin, in: *Magni S. Francisci vita distincta miraculis descripta simulacris*, 1603, siehe Google Books [02.02.2026]: https://books.google.de/books?id=1iUvcEDrBnYC&hl=de&source=gbs_navlinks_s

toren der Franziskuszyklen in Lima und Cusco übernehmen diese flämische Erzählfreude für ihre Geschichten und kombinieren die Szenen neu, während in Italien Monumentalszenen bevorzugt wurden. Mit der Bevorzugung mehrerer Szenen und ihrer Erzählfreude sind die peruanischen Kompilatoren nicht die Einzigen. Die Macher der Franziskusviten in Innichen (Österreich) und in Sursee (Schweiz) favorisieren ebenfalls mehrszenige Bildkompositionen. In Innichen verbinden die Kompilatoren sogar drei Momente der Franziskusvita miteinander (Abb. 95): die Huldigung eines einfachen Mannes, das sprechende Kruzifix und der Kuss mit dem Aussätzigen. Die Kirche *San Damiano* befindet sich auf einem Hügel, sodass die Landschaft die Szenen voneinander trennt und nicht die Räume wie in den italienischen und peruanischen Bildlösungen.

In Cusco sind die Raumlösungen vielfältig. Das Gemälde *Franziskus verteilt Essen unter den Armen* hat keine druckgrafische Vorlage und organisiert vier Erzählmomente durch den gemalten Raum (Kat. FC 5). Der Künstler trennt den Wohnraum mithilfe einer Säule vom Außenraum. Die Säule bildet gleichzeitig den Eingang, durch den die bedürftigen Menschen ins Esszimmer schreiten. Der Eingang wird zur Handlungsöffnung, da die Bettelnden von außen nach innen über die Schwelle treten, um die Gaben von Franziskus entgegenzunehmen.[29] In der Tiefenflucht befindet sich ein weiterer Raum, in dem eine Köchin gerade den nächsten Gang vorbereitet. Diese Genre- oder Nebenszene ist für die Handlung nicht zwingend notwendig, zeigt jedoch, dass kleine Erzählmomente vor leeren Wänden bevorzugt werden. Die Kompilatoren staffeln die Räume im Gemälde vertikal und horizontal, sodass verschiedene Zeit- und Bedeutungsebenen existieren. Die Essensvorbereitung und die Almosenspende passieren gleichzeitig, sie verweisen auf den Reichtum der Familie Bernardone. Auf der horizontalen Ebene schreiten die Armen von außen nach innen in diesen privilegierten Raum. In der rechten oberen Ecke des Gemäldes ist Franziskus in der Zukunft zu sehen, er wird das reiche Elternhaus verlassen und zwischen den Armen sitzen, um selber Almosen zu erbetteln.[30]

Die Räume können den Szenen auch eine horizontale zeitliche Sequenz verleihen und zu Bedeutungsträgern werden. In dem Gemälde *Franziskus ernennt Antonius zum ersten Lektor der Theologie* aus Cusco ist links die Ernennung und rechts in der zeitlichen Folge Antonius als Lektor dargestellt (Kat. FC 26). Dank der über die zwei Räume lau-

[29] Kemp definiert eine Handlungsöffnung. Kemp 1996, S. 29.

[30] Siehe auch García-Atance de Claro 2002, S. 40–41.

fenden Schauöffnung können die Bildbetrachtenden beide Szenen sehen. Für das bildinterne Figurenpersonal sind die Räume durch eine Wand voneinander getrennt. Franziskus händigt Antonius ein Dokument aus, um ihn zum ersten Lektor der Minderbrüder zu ernennen. Der Raum hat einen Ausblick auf einen Kreuzgang, der zum Bedeutungsträger wird. Der gemalte Kreuzgang verdeutlicht, dass Antonius' Lehrtätigkeit für die Brüder im Kloster bestimmt ist (Kap. V.1). Rechts im Gemälde lehrt Antonius in einem saalartigen Raum, vielleicht ist hier der Kapitelsaal des Klosters angedeutet. Antonius sitzt in der Mitte auf einem hölzernen Katheder, von dem links und rechts die Studienpulte abgehen, auf denen eifrig lernende Minderbrüder sitzen. Die Perspektive des Kapitelsaals ist nicht korrekt, auch wenn dies der Erzählung keinen Abbruch tut. Anstelle eines Fluchtpunktes gibt es eine Fluchtlinie. Die Verlängerungen der Fenster und Studienpulte laufen alle auf den Lektor Antonius zu, der als Hauptperson der Bilderzählung die Mitte des Gemäldes einnimmt.

Das *Wunder von Portiunkula* (Kat. FC 18) ist ein weiteres Beispiel für eine lineare zeitliche Erzählung. In einer Simultandarstellung ist der hl. Franziskus gleich in drei Szenen zu sehen, die chronologisch von links nach rechts verlaufen. Ganz links im Hintergrund wirft der Ordensgründer sich zur Überwindung seiner fleischlichen Begierden in die Dornen, die sich daraufhin in Rosen verwandeln. Drei Engel stehen um Franziskus, reichen ihm seinen Habit und ziehen ihn aus den Dornen, um ihn in der nächsten Szene zur Portiunkula-Kirche zu geleiten. Die Kapelle besitzt zwei Öffnungen, eine für die Betrachtenden und eine für Franziskus, die von einem Pilaster getrennt werden. In der gesamten Franziskusvita ist der Pilaster oder die Säule ein Element, das dem Erzählraum dient und die Szenen innerhalb der Gemälde trennt. Der Kirchenraum wird durch einen kostbaren Teppich noch einmal zusätzlich hervorgehoben. Die Erscheinung von Christus und Maria am Altar ist groß im Vordergrund präsentiert, sie gewähren Portiunkula einen Ablass. Bei vielszenigen Gemälden ist die für die Geschichte wichtigste Szene groß im Vordergrund platziert. Nach diesem Prinzip verteilen auch Thomas de Leu und Philipp Galle die einzelnen Szenen in den Druckgrafiken und platzieren die Erscheinung Christi und Mariens in Portiunkula in den Bildvordergrund (Abb. 96). Allerdings verbinden die druckgrafischen Bildlösungen das Portiunkula-Wunder mit anderen Momenten der Franziskusvita, wie die Teufelsaustreibung durch das Kreuzzeichen. Die gleiche Erzählfolge visualisieren die italienischen Druckgrafikserien, auch wenn jede Szene ein eigenes Blatt erhält: Der hl. Franziskus wirft sich in die Dornen, die Engel

begleiten den hl. Franziskus nach Portiunkula und der Ablass von Portiunkula.[31] Diese Trennung haben die Kompilatoren in Lima beibehalten, vielleicht auch aus Platzgründen. Beide Gemälde hängen über einem Eingang, wegen dem die Bildfläche verkleinert ist. Pedro Fernández de Noriega malte zuerst Franziskus im Dornenbusch umgeben von Engeln und im nächsten Gemälde das Wunder von Portiunkula (Kat. FLG 28, Kat. FLG 29). Dazwischen befindet sich nur eine kleinere Szene, die Franziskus' Predigt vor Bischöfen und dem Volk zeigt.[32] Im Vergleich mit der Portiunkula-Szene im Kreuzgang von *Ognissanti* fällt erneut auf, dass die Kompilatoren in Florenz Monumentaldarstellungen mit nur einer Szene und mit großen Figuren bevorzugten (Abb. 97).

Die Gemäldezyklen der Nolascusvita in Lima und Cusco unterscheiden sich deutlich, in der Szenenanzahl der Gemälde und in den erzählerischen Mitteln. Die später entstandene Bildervita im Kreuzgang von Lima (1783–1792) vereint wesentlich mehr Szenen in einem Gemälde. Von den insgesamt 30 Gemälden besitzen nur neun eine Einzelszene und die restlichen 21 Gemälde des Zyklus weisen zwischen zwei und sechs Erzählmomente auf. In Cusco legten die Auftraggeber der Nolascusvita (1763) mehr Einzelszenen (13) an und nur 10 Gemälde beherbergen zwei bis drei Szenen. Die Künstler beider Gründerviten kopierten die druckgrafische Vita des Nolascus aus dem Heiligsprechungsverfahren (Kap. III. 3.2). Die druckgrafische Vorlage bestand in der Mehrheit aus Einzelszenen, nur zwei Drucke besitzen mehr Szenen.[33] Besonders die Bildfindungen zwischen den erhaltenen Drucken und den entsprechenden Gemälden des Zyklus in Cusco sind sehr ähnlich.[34] Alonso Molina schreibt für die Bildkonzeption:

> „Die selige Jungfrau Maria erscheint dem Heiligen [Nolascus] und überreicht ihm das Ordensskapulier, er nimmt es kniend in Empfang. In der Ferne [liegt]

[31] Für die Druckgrafiken von Philippe Thomassin, in: *Magni S. Francisci vita distincta miraculis descripta simulacris*, 1603, siehe Google Books [02.02.2026]: https://books.google.de/books?id=1iUvcEDrBnYC&hl=de&source=gbs_navlinks_s

[32] Die Predigt des Franziskus vor den Bischöfen und vor dem Volk sind eigentlich zwei eigene Blätter der druckgrafischen Serie. In der Reihenfolge von Thomassin kommen sie erst nach der Erscheinung von Maria und Jesus.

[33] Die erhaltenen Drucke bestehen aus nur einer großen Szene. Die erhaltene Programmschrift beschreibt zwei Bildkompositionen, die zwei Szenen besitzen, nämlich den 6. und 10. Vielleicht besaß auch der 21. Druck zwei Erzählmomente, dies hinge von der Ausführung ab, die leider unbekannt ist. Manrique Ara 2001, S. 102–112.

[34] Dadurch lassen sich sogar die nicht erhaltenen Druckgrafiken rekonstruieren, indem die Gemälde in Cusco mit den schriftlichen Anweisungen zu den Drucken (Programmschrift) verglichen werden. Zuriaga Senent 2009.

> ein König in einem Bett und der hl. Raimund [Peñafort] vom Dominikanerorden betet; alle sehen die gleiche Vision."[35]

Alle aufgezählten Szenen der Programmschrift finden sich in der Druckgrafik und im Gemälde von Cusco (Kat. MC 9).[36] Der Ordensgründer Nolascus kniet im Gemäldevordergrund und Maria erscheint ihm in einer Wolkengloriole. Die unterschiedlich gemusterten Böden helfen, die Räume der drei Protagonisten zu markieren. Der Palastraum offenbart durch eine Schauöffnung den König, der in einem Baldachinbett schläft. Im Hintergrund steht eine Kapelle, deren geöffnetes Portal den Blick auf einen betenden Mann vor einem Altar freigibt. Der Überlieferung nach ist es Raimund Peñafort, allerdings stellten ihn die Maler in Cusco nicht im Dominikanerhabit dar.

In Lima malte Julián Jayo das Gemälde der Erscheinung Mariens vor Nolascus, König Jaime und Raimund Peñafort für das Mercedarierkloster (Kat. ML 12). Er verzichtete auf die kleinen und vollständig dargestellten „Puppenhäuser" in der gesamten Bildervita.[37] Seine Erzählräume fokussieren immer Innenräume ohne abschließende Decken und teilweise auch ohne (Haus-)Wände. Ohne diese Raumbegrenzungen wird der Eindruck hoher weiter Räume mit wesentlich mehr Platz vermittelt[38] – ein Prinzip, das den Monumentaldarstellungen in Italien nahe kommt, allerdings mit mehr Szenen ausgefüllt wird. In der Erscheinung Mariens vor den drei Ordensgründern grenzt Jayo die anderen Szenen durch Architekturelemente voneinander ab. Links hinten malt Jayo das Schlafzimmer des Königs, das nur ein Geländer von Nolascus' Zimmer separiert. Der Dominikaner Peñafort kniet rechts hinter dem großen roten Pilaster mit Voluten und Akanthuswerk, er ist in seinem Dominikanerhabit eindeutig erkennbar. Trotz der eleganten Raumlösung führt auch Jayo die Perspektive nicht korrekt aus. Die Basisabschlüsse des verzierten Pilasters im Vordergrund führen nicht auf den gleichen Fluchtpunkt wie die Fliesen des Bodens.

Die Stile und Formen der gemalten Architekturen sind in beiden Nolascusviten auffallend gestaltet. Das Gemälde *Nolascus wird vom Vater des Raimundo de Blanes geohrfeigt* mag diese stilistischen Besonderheiten verdeutlichen. Die Druckgrafikserie zur

---

35 Manrique Ara 2001, S. 105: „La beata Virgen se aparece al santo y le da el escapulario de la orden, y él lo recibe arrodillado. A lo lejos un rey en una cama y san Raimundo, de la orden de Santo Domingo, en oración, y todos ven la misma revelación."

36 Für die Druckgrafik siehe Zuriaga Senent 2009, S. 161.

37 Puppenhäuser nannte Kemp ein komplett dargestelltes Haus in Miniatur. Kemp 1996.

38 Als einziges „Puppenhaus" könnte die Kapelle von Montserrat gelten, allerdings ist nur ein Ausschnitt des Kirchenbaus sichtbar, er könnte sich weiter nach rechts erstrecken, siehe Kat. ML 7.

Heiligsprechung illustriert diese Lebensszene der Nolascusvita nicht, daher mussten die Kompilatoren in Lima und Cusco selbst ein Bildkonzept festlegen. Beide Gemälde zeigen eine Stadtansicht und verteilen die Szenen in der Tiefe des Bildraumes, sodass die Personen und Gebäude immer kleiner werden. Die Kompilatoren in Cusco wählten für die Bildkomposition den wichtigsten Moment im Vordergrund (Kat. MC 8). Der Vater des Raimund Blanes holt gerade wütend zum Schlag aus, weil sein einziger Sohn und Erbe beschlossen hat, Nolascus zu folgen. Ziemlich klein im Hintergrund hat Nolascus die Ohrfeige schon erhalten, darauf weist die Körperhaltung des Aggressors und Nolascus' gebückte Haltung. Ein Gefährte greift zum Schwert und will Nolascus verteidigen, doch er verzeiht dem Vater. Zwei Assistenzfiguren in schwarzen Kleidern und Hüten vermitteln zwischen den beiden Szenen, der eine blickt zurück und zeigt mit dem Finger auf die nächste Szene. Ganz links zwischen dem zeitlichen Vorher und Nachher der Ohrfeige erteilt ein Priester vor der Kirche dem knienden Nolascus den Segen. In der Texttafel erfährt der oder die lesekundige Betrachtende, dass Raimundo Blanes der erste Märtyrer des Ordens werden wird; eine Wort-Bild-Ergänzung, über die gleich noch mehr zu erfahren ist (Kap. IV.3.3). Die Architekturformen der Gebäude im Hintergrund sind schlichter gehalten als die Verzierungen der Gebäude im Vordergrund. Das Kirchengebäude besitzt Quader mit geometrischen Mustern. Im gesamten Gemäldezyklus sind die Gebäudefassaden aufwendig verziert, vor allem die Kirchen und vornehmen Häuser oder Paläste weisen gemalte Ornamente wie Quader oder geometrische Figuren und florale Muster (Kat. MC 3, 4, 6, 7, 8, 10, 12 und 13) auf oder sie besitzen salomonische und verzierte Säulen (Kat. MC 2, 5, 9 und 25).[39] Die gemalte Architektur spiegelt in gewisser Weise den realen Stil des Kreuzganges wider, der mit seinen Fassadengestaltungen zu den dekorativsten des vizeköniglichen Perus zählt (Kap. II.3.2). Entweder ist die reiche dekorative Ausmalung die Vorliebe des Künstlers, der sich womöglich an der Kreuzgangsarchitektur inspirierte, oder es war die Vorgabe der Auftraggeber, damit die inner- und außerbildliche Architektur übereinstimmen und so das Gesamtkunstwerk betonen. Deutlich wird außerdem, dass die Kompilatoren der Nolascusviten für die Ausgestaltung der Gemälde auf die eigene Zeit rekurrieren und sich nicht an die prinzipielle tridentinische Forderung der historischen Korrektheit halten (Kap. IV.1.1).[40]

[39] Mesa/Gisbert 1982, S. 133.

[40] In Italien stellte Arcangelo Giani für den Servitenzyklus in Florenz den Anspruch, die Gebäude nicht nach der eigenen Zeit, sondern aus der des Ordensgründers zu malen (Kap. IV.1.1).

In Lima besitzt das Gemälde mit der gleichen Ikonografie (*Nolascus wird vom Vater des Raimundo de Blanes geohrfeigt*) eine ähnlich tiefe Stadtansicht wie in Cusco (Kat. ML 9). Juan de Mata Coronado malt das Kirchengebäude mit dem Priester in der rechten Bildhälfte als eine stilistische Mischung aus Rokoko- und klassizistischen Elementen. In den großen Rundbögen neben dem Kircheneingang stehen Statuen von Petrus und Paulus auf Konsolen mit Blattwerk (Kap. IV.3.3). Der Eingang wird von Pilastern mit korinthischen Kapitellen gerahmt, darüber hängt eine Rocaille-Kartusche. Im oberen Teil der Kirchenfassade sitzt Maria als Himmelskönigin in einem Rundbogen. Nur der linke Kirchenturm ist sichtbar und erinnert an einen Rundtempel: Er besitzt einen runden Abschluss mit länglichen Öffnungen, die sich mit gebündelten Dreiviertelsäulen abwechseln. Der Stil der Kirche stammt, wie im Beispiel von Cusco, erneut aus der eigenen Zeit. Die gleiche Lebensgeschichte des Nolascus hat sich im Kreuzgang des Mercedarierklosters von Sevilla nicht erhalten (Kap. III.3.2). Allerdings bevorzugten die Kompilatoren aus Sevilla und Francisco Zurbarán im gesamten Zyklus nur eine Szene pro Gemälde, ähnlich wie die Kompilatoren der italienischen Zyklen.

Die Dominikaner favorisierten einszenige Monumentaldarstellungen und wählten nur wenige vielszenige Bildkompositionen für ihre Zyklen. Zwei entscheidende Voraussetzungen dürften für die Wahl der Gemälde mit nur einer Szene verantwortlich sein. Erstens malten Miguel Güelles und Domingo Carro den ersten Teil des Gemäldezyklus in Sevilla, wo Monumentalszenen üblich waren. Der Zyklus wurde dann nach Lima verschifft und Diego Aguilera vollendet ihn mithilfe der druckgrafischen Dominikusvita (Kap. III.1.1). Ein weiterer Grund für große einszenige Bildkompositionen in den peruanischen Dominikusviten dürfte die Wahl von mehrheitlich Einzelszenen in der druckgrafischen Vorlage von Theodor Galle und Johannes Nys sein (Kap. III.1.3).[41] Von den 34 Gemälden im Kreuzgang von Lima präsentieren 27 Gemälde Einzeldarstellungen und sieben Gemälde zwei Szenen.[42] Die Dominikusvita in Cusco besitzt 14 Gemälde mit Einzelszenen und neun Bilder mit über zwei Szenen.

In einem interessanten Beispiel für mehrszenige Bildlösungen wählten die Kompilatoren in Sevilla und Cusco eine Nebenszene für die Rosenkranzspende, die auf das spanische Königshaus verweist. Nach einer Legende erschien Maria dem hl. Dominikus und

[41] Von insgesamt 31 Blättern der Druckgrafikserie gibt es 24 Einzelszenen und sieben Drucke mit zwei Szenen: Nummer 1, 3, 12, 15, 18, 23 und 25.

[42] Von den sechs Gemälden mit zwei Szenen stammen vier aus Sevilla (Kat. DL 2, 6, 10, 20, 24) und zwei aus Lima (Kat. DL 8 und 29).

überreichte ihm den Rosenkranz. In Sevilla setzte Miguel Güelles die Erscheinung Mariens in einen Altarraum, von dem gerade noch die Mensa und ein Kruzifix zu erkennen sind (Kat. DL 6). Der Altarraum oder die Kapelle ist durch Fliesen von dem Palast abgegrenzt, doch beide Räume teilen sich den Hintergrund, wo zwei hohe Rundbögen mit Pilastern einen Blick in die Landschaft erlauben. Über den Rundbögen befindet sich das Wappen der französischen Monarchie, die dreimalige Fleur-de-Lys. Eine weitere Legende berichtet, dass Dominikus am Hof von Paris Blanka von Kastilien getroffen habe, die sich an ihn wandte, weil sie bis jetzt kinderlos geblieben war. Dominikus reichte ihr den Rosenkranz, damit sie den Gebetsbrauch übe und in ihrem Reich verbreite; sie gebar daraufhin einen Thronfolger.[43] Güelles füllt den großen Raum mit Details, die den Eindruck eines königlichen Hofes verstärken. In dem ersten Rundbogen stehen Palastwachen und ein Pfau. In der zweiten Öffnung erscheint die Königin Blanka mit ihrem Hofstaat und einem kleinen Hündchen. Die ungefähr drei Jahre später entstandene Druckgrafikserie nimmt die Weitergabe des Rosenkranzes ebenfalls in ihre Dominikusvita auf, allerdings ohne die Episode der spanischen Infantin bzw. französischen Königin (Abb. 98). Theodor Galle versetzt die Szene in eine Landschaft. Im Hintergrund predigt Dominikus von einer Kanzel zu einer Menschenmenge, die aus verschiedenen Gesellschaftsschichten stammt. Der Rosenkranz in Dominikus' Hand verdeutlicht seinen Verdienst in der Verbreitung dieser Andachtsform (Kap. IV.4.1). In Cusco wählten die Kompilatoren ebenfalls eine Landschaft für die Rosenkranzspende (Kat. DC 13). Sie entschieden sich allerdings für die spanische Variante der Rosenkranzspende und zeigen, wie die Königin Blanka die Gebetskette empfängt. Der Palast ist weniger detailreich gestaltet, nur zwei Säulen markieren einen Eingangsbereich. Auch wenn der Raum und die Landschaft weniger aufwendig gemalt sind als in dem Gemälde von Lima, sind der Empfang und die Weitergabe des Rosenkranzes durch die wiederholte Figurenstellung des Dominikus deutlicher dargestellt. Die Szenen sind größer, in den Vordergrund gerückt und weisen weniger Nebenschauplätze auf.

Im Zyklus von Cusco fällt auf, dass die Künstler oder Kompilatoren einfache Raumdarstellungen für die Bildkompositionen wählten, auch wenn sie dadurch von der druckgrafischen Vorlage abweichen. In der Druckgrafik *Maria segnet die schlafenden Predigerbrüder* ist das Dormitorium mit den schlafenden Mönchen dargestellt, nur Dominikus ist erwacht und wird Zeuge des Wunders (Abb. 99). Der Innenraum besitzt nur eine

[43] Castillo 1584, S. 15v–16r.

Rückwand mit Fenstern und einen Boden. Die Tiefenwirkung wird durch die kleiner werdenden Betten und die sich verjüngenden Bodenfliesen erzeugt. Maria verteilt gerade mit einem Sprengel das Weihwasser und die hl. Katharina und die hl. Cäcilia begleiten die Muttergottes; die drei Heiligen nehmen den meisten Platz im Raum ein. An die rechte sowie hintere Wand sind die Betten der Mönche gestellt und sie stimmen perspektivisch mit den Fluchtlinien der Bodenfliesen überein. Der Maler aus Cusco veränderte die seitliche Perspektive zu einer Frontalansicht (Kat. DC 11). Maria, Katharina und Cäcilia sind für den Betrachtenden von Kopf bis Fuß in voller Größe zu sehen, dafür wird der Raum vernachlässigt, er ist fast gar nicht erfahrbar. Die Tiefe des Raumes wird allein durch die hintereinander gestaffelten Betten angedeutet. Es gibt zwei Möglichkeiten, die Veränderung zu erklären. Entweder der Auftraggeber forderte die Nah- und Frontalansicht der drei Heiligen oder der Künstler beherrschte die Raumgestaltung nicht. Tatsächlich sind die Räume im gesamten Gemäldezyklus eher unbeholfen gemalt.

Wesentlich besser beherrscht Diego Aguilera die Raumdarstellung in den Gemälden der Dominikusvita von Lima. Der Künstler vervollständigt den Zyklus aus Sevilla für den Kreuzgang in Lima (Kap. II.1). Von den druckgrafischen Vorlagen wich Aguilera bisweilen ab oder die Kompilatoren verlangten es. Deutlich wird dies in dem Gemälde *Dominikus lehnt drei Bischofswürden ab* (Kat. DL 16). In der Druckgrafik erscheinen drei Antragsteller mit drei Bischofsmützen vor der Klosterpforte und wollen Dominikus das Amt übertragen (Abb. 100). Im Hintergrund sind eine Landschaft und eine Stadt samt Stadtmauer zu erkennen. Aguilera wählt einen wesentlich näheren Fokus, bei dem allein Pilaster erkennbar sind, die vielleicht von einer Vorhalle stammen. Im Hintergrund sind gerade noch Türen von Häusern zu erkennen. Der Raum ist in dem Gemälde kaum mehr für den Betrachtenden erfahrbar, nur noch vorstellbar. Dafür konzentriert sich der Blick auf die Haupthandlung, die angetragenen Bischofswürden und die Ablehnung des Dominikus.

Zusammenfassend fällt auf, dass in beiden Dominikusviten die Räume weniger der Bilderzählung dienen, wie in den Franziskus- und Nolascusviten. Der Bildausschnitt fokussiert die handelnden Personen und sie werden groß im Vordergrund präsentiert. Die in Sevilla gefertigte Dominikusvita besaß womöglich eine Vorbildfunktion, welche die Reduktion auf eine Haupthandlung in den Dominikusviten aus Peru erklären kann. Auch die Druckgrafiken besitzen mehrheitlich einszenige Kompositionen. Die Kompilatoren der Franziskusvita fügten hingegen besonders viele Szenen in ein Bild zusam-

men. Diese Erzählfreude lässt sich nicht allein mit den druckgrafischen Vorlagen erklären, da diese aus unterschiedlichen Kunstregionen kommen und beide Optionen anboten: eine vielszenige (flämische) und eine einszenige (italienische) Variante. Der Grund mag in der Freude an der Kombinatorik liegen, welche die Szenen den Bildbetrachtenden durch Zahlen in den Bildern näherbrachte, wie das nächste Kapitel erörtert. Es ist auch nicht das erste Mal, dass die Franziskaner und Dominikaner ein unterschiedliches Bildkonzept auswählen; nur dieses Mal betrifft es die Erzählleistungen (Kap. III.1.1 und III.2.1). Durch den Import der Bildervita aus Sevilla waren die Dominikaner in Lima die Ersten und boten eine Bildervita aus dem „Mutterland" mit großen Einzelszenen an. Vielleicht ist dies auch der Grund, warum die Franziskaner ein gegenteiliges Erzählkonzept wählten und besonders viele Szenen kombinierten. Durch die vielszenigen Bildlösungen war den Künstlern wesentlich mehr Erzählleistung abverlangt worden, sie mussten die Übergänge vom Innen- zum Außenraum mit Säulen und Pilastern strukturieren und auch Gebäudehüllen, Schauöffnungen und Landschaften abwechslungsreich gestalten. Die Kompilatoren der Nolascusviten nehmen eine Mittelposition ein, sie wählten eine Mischung aus einszenigen und mehrszenigen Bildkompositionen. Alleinstellungsmerkmal der Nolascusviten sind die aufwendig dekorierten Gebäude, die in Cusco die reale Kreuzgangsarchitektur kopierten und in Lima den Zeitstil aufgriffen. Die Nolascusviten sind allerdings die jüngsten gründerväterlichen Bilderviten, die im Vizekönigreich Peru angefertigt wurden.

Die Perspektive beherrschte kein Künstler der hier untersuchten gründerväterlichen Bilderviten fehlerfrei. Oft ist mehr als ein Fluchtpunkt in der Bildkomposition vorhanden. Allerdings haben auch die Kupferstecher der druckgrafischen Serien nicht immer perspektivisch richtige Räume gestochen, wie das Beispiel der Kirche *San Damiano* von Thomas de Leu zeigte. Viel wichtiger als die Perspektive scheint den Malern oder Auftraggebern das Einkleiden der Räume und Bildfiguren gewesen zu sein, sodass detailreich gemusterte Kostüme und Teppiche die Bildkompositionen prägen. Die Freude an Mustern und Ornamentik ist ein Merkmal, das allen Gemäldezyklen des Viezkönigreichs Perus mal mehr und mal weniger eigen ist.[44]

[44] McHugh untersucht die teilweise übereinstimmende Ornamentik realer und gemalter Objekte in den Gemälden im Andenbereich. McHugh 2017.

1.3 Didaktik und Erzählmodi: Texte, Zahlen und Anleitungen

In der *Rétorica Cristiana* berichtet Diego Valadés über die franziskanische Missionierung in Neuspanien (Mexiko). Das Besondere an seinem Rhetorikbuch sind die Druckgrafiken, welche die Missionierungsarbeit veranschaulichen. In einem Kupferstich predigt ein Mönch von einer Kanzel und zeigt mit einem Zeigestock auf eine Bilderserie, welche das Leiden Christi darstellt (Abb. 101). Die Katechese sollte durch den Seh- und den Hörsinn erfolgen. Valadés fügte in das Bildgeschehen Buchstaben ein, die er dann genauer erläutert. Der Buchstabe „A" verweist auf die Predigt und der Buchstabe „B" auf das Bild.[45] Der Franziskanermönch schreibt über die Bilder: „B. Da die Indigenen keine Buchstaben kannten, war es notwendig, sie mithilfe von Abbildung zu unterrichten; aus diesem Grund zeigt der Prediger mit dem Zeigestab auf die Mysterien unserer Erlösung, damit sie diese, wenn sie später darüber nachdenken, besser im Gedächtnis behalten."[46] Valadés Rückgriff auf die antike und humanistisch-zeitgenössische Rhetorik bzw. Gedächtniskunst wurde bereits ausgiebig erforscht.[47] Interessant ist, dass der Franziskanermönch sich nicht allein mit dem mentalen Bild der Gedächtniskunst begnügt. Vielmehr erachtet er die mit dem Sehsinn fassbaren Bilder als notwendig für die Katechese, weil diese durch die Kontemplation zu inneren Bildern werden.[48] In den Druckgrafiken fällt auf, dass Diego selbst mnemotechnische und didaktische Elemente ins Bild setzt.[49] Die eingefügten Buchstaben erklären das Bildgeschehen und geben eine Leserichtung vor, in der die Doktrin vom Prediger (A) ausgeht und durch die Bilder (B) das Publikum (C) erreicht. Für den nachtridentinischen Gelehrten stand das Wort Gottes über dem Bild, auch wenn er Bildern für die Katechese der Indigenen eine wichtige Rolle einräumte.

Das Buchstabenverweissystem, das zur Erläuterung der (religiösen) Bildinhalte Zahlen oder Großbuchstaben mit einem erklärenden Text einfügt, entsteht Anfang des 16. Jahrhunderts und wurde in der konfessionellen Flugblattpropaganda verstärkt eingesetzt.[50]

---

45 Taylor 1987, S. 74.

46 „B: Como los indios carecían de letras, fue necesario enseñarles por medio de alguna ilustración; por eso el predicador les va señalando con un puntero los misterios de nuestra redención, para que discurriendo después por ellos, se les graben mejor en la memoria." Valadés 1989 [1579], S. 476–481.

47 Mit weiteren Literaturhinweisen, siehe Baéz-Rubi 2003; Taylor 1987.

48 Baéz-Rubi 2003; Taylor 1987, S. 74–76.

49 Berns und Neuber schlagen eine pragmatische Trennung vor, in der Mnemonik als theorieorientierte Kategorie und Mnemotechnik als praxisorientierter Begriff fungiert. Berns/Neuber 2013, S. 374.

50 Sors 2015, S. 181–186.

Die Antwerpener religiös-didaktischen Druckgrafikserien oder Andachtsgrafiken ab den 1570er-Jahren sind entscheidend für die Verbreitung des Buchstabenverweissystems und deren Rezeption in der Malerei. Die Märtyrerfresken in der Jesuitenkirche Santo Stefano (1582–1583) in Rom sind das erste bekannte Beispiel für die Verwendung von Buchstaben und Legenden innerhalb der Monumentalmalerei.[51] Die Einführung dieser Bilddidaktik in *Santo Stefano* darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie in Europa eher eine Ausnahme bleibt. Im 17. und 18. Jahrhundert verzichteten die Kompilatoren der Bilderzyklen und vor allem der gründerväterlichen Bilderviten in Spanien, Italien, Österreich und der Schweiz auf Buchstaben oder Ziffern innerhalb des Bildes und fügten meistens nur erklärende Bildlegenden unter- oder oberhalb des Bildfeldes ein. Der Verzicht der Auftraggeber auf ein Verweissystem innerhalb der Bildgeschichten mag ästhetische Gründe haben oder der Bruch mit der bildinternen Realität mag als störender Faktor wahrgenommen worden sein. Die Beispiele für eine katholische Bilddidaktik unterschiedlicher Länder Europas sind zahlreich, drei beispielhafte Lösungen können für den Vergleich mit dem Vizekönigreich Peru genügen. Im florentinischen Franziskanerkloster *Ognissanti* ist der Freskenzyklus (1600–1624) mit Textfeldern versehen, die alle außerhalb des Bildgeschehens angebracht sind. Ein gemalter Fries verläuft unterhalb des Freskos und wird nur durch eine gemalte Kartusche unterbrochen, die als Trompe-l'œil das Wappen des Stifters und den Legendentext zeigt (Abb. 94). Im Gemäldezyklus des hl. Franziskus in Innichen (1706–1708) trennt der Maler Lukas Platzer das Bildgeschehen von der Beschreibung durch ein weißes Textfeld ab (Abb. 95). Das Schriftband verläuft am unteren Bildrand. Die frühesten erhaltenen, gründerväterlichen Gemäldezyklen Spaniens (1601–1611) besitzen keine didaktischen Hilfsmittel. Die Dominikaner importierten die Gründervita für ihren Klosterkreuzgang aus Sevilla und fügten auch nicht nachträglich in den Gemäldezyklus zum Leben des hl. Dominikus Buchstaben, Zahlen oder Bildlegenden ein (Kap. III.1.1). In Sevilla besitzen die gründerväterlichen Bilderviten bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts keine

[51] Die Fresken wurden in den Jahren 1582–1583 geschaffen. Sors vermutet, dass für die Konzeption der Fresken auch auf das Buchstabenverweissystem der niederländischen Druckgrafiken zurückgegriffen wurde. Sors 2015, S. 192–197.

erklärenden oder mnemotechnischen bildinternen Hilfsmittel.[52] Die Jesuiten leisteten sich ebenfalls eine Gemäldeserie ihres Ordensgründers aus Sevilla. Juan de Valdés Leal schuf die Bildervita über den hl. Ignatius von Loyola in den Jahren 1665–1669 und fügte weder Lesehilfen noch Texte ein. Diese didaktikfreie Bildästhetik hätte sich auch in Lima etablieren können. Doch die Franziskaner werden einen anderen Weg einschlagen, als sie nach dem Einsturz der Kirche und der anliegenden Kreuzgangsgalerie eine zweite Bildervita anfertigen ließen.

Die erste von Künstlern in Lima gemalte Bildervita (ca. 1630–1656) befindet sich im Franziskanerkloster und scheint sich noch am sevillanischen Modell orientiert zu haben (Kap. III.2.3). Soweit der Erhaltungszustand der Wandmalereien ein Urteil erlaubt, haben die Kompilatoren kein Verweissystem in die Bilder eingefügt. In einem Wandbild, welches besser erhalten ist und viele Szenen besitzt, sind keine Spuren von Zahlen oder Buchstaben sichtbar (Kat. FLW 18). Ob Bildlegenden unterhalb des Bildrandes vorhanden waren, lässt sich nicht sicher feststellen, da in den meisten Wandbildern der untere Rand fehlt. Zwischen dem Wandbild und den Fliesen ist außerdem wenig Platz, der nur für das Zierwerk der Bilder oder einen gemalten Rahmen bestimmt gewesen sein dürfte. Erst in der zweiten Gründervita, welche die Franziskaner im Jahr 1671 beauftragten, wählten sie didaktische Bildmittel. Die Kompilatoren übernahmen das Verweissystem von den niederländischen Druckgrafikserien, die sie als Vorlage benutzten. Anstelle der Buchstaben verwendeten sie allerdings Zahlen. Diese gaben eine Reihenfolge für die Betrachtung vor und markierten gleichzeitig den Haupthandelnden, indem die Zahl über seinem Kopf platziert ist. Im Gemälde von Franziskus' Taufe steht beispielsweise die Zahl „1" über dem Kopf des Engels, der bei diesem Ritus assistierte (Kat. FLG 3). Die Zahl „2" steht über der schwebenden weißen Taube, die den Heiligen Geist symbolisiert und mit der Niederkunft Franziskus' Heiligkeit ankündigt. Die Kompilatoren greifen ein gängiges Muster der Verklärung und Gleichsetzung ihres Ordensgründers mit Christus auf (Kap. IV.3.3).[53] In der linken Bildhälfte befinden sich zwei weitere Szenen („3" und „4"), die in einem Zeitsprung Franziskus als Jugendlichen zeigen, wie er in karitativer

[52] In die Gemäldezyklen des hl. Nolascus in Sevilla fügten weder Alonso Vázquez und Francisco Pacheco noch Francisco de Zurbarán didaktische Bildmittel ein, siehe Kap. III.3.1. Erst Bartolomé Esteban Murillo malte für den kleinen Kreuzgang des Franziskanerklosters in Sevilla Gemälde, die eine Bildlegende beinhalten und das Franziskusleben genauer erläutern. Valdivieso/Martínez del Valle 2012, S. 259–269. In Valladolid fügte Bartolomé de Cárdenas für die Dominikusvita eine Bildlegende in den unteren Rand des Gemäldes bereits im Jahr 1610 ein, siehe Kap. III.1.3.

[53] Nach dem Evangelium erscheint die Taube nach der Taufe Christi (Mt 3,16), siehe Kap. III.2.4.

Barmherzigkeit den Armen Almosen schenkt. Zusätzlich zu den Zahlen konnten die lesekundigen Betrachtenden den Text lesen, der sich einst unterhalb des Bildgeschehens befand. Im 20. Jahrhundert müssen die Textfelder abgeschnitten worden sein, jedenfalls zeigen ältere Fotografien, dass sie bei manchen Gemälden noch vorhanden waren.[54] Im letzten Viertel des Zyklus, den Pedro Fernández Noriega malte, sind die Bildlegenden noch vorhanden und in manchen Gemälden noch gut lesbar (Kat. 28–34 und Kat. FLG 36). Die Zahlen befanden sich ebenfalls in den Bildlegenden und markierten die einzelnen Passagen, dies ist in wenigen Gemälden noch erkennbar. Das 34. Gemälde des Zyklus vereint drei Ereignisse kurz vor Franziskus' Tod: Ein massiver Pilaster im Bildvordergrund trennt zwei Szenen und das Fenster gibt den Blick frei auf eine Landschaft, in der eine dritte Szene platziert ist (Kat. FLG 34). In der ersten Szene links teilt Franziskus das Brot mit seinen Brüdern und tritt erneut als zweiter Christus auf. Die zweite Szene rechts zeigt einen musizierenden Engel, der erschien, um den kranken Franziskus zu trösten. Direkt unter dem Engel ist eine rote „2" gemalt, die im entsprechenden Textabschnitt wiederholt wird. Die Zahl befindet sich in der Initiale des unbestimmten Artikels „Vn" (Abb. 102).

Die Kompilatoren im Mercedarierkloster von Lima orientierten sich bei der didaktischen Konzeption ihrer gründerväterlichen Bildervita eindeutig am Gemäldezyklus des hl. Franziskus. Diese Entscheidung sagt viel über die Vorliebe für Didaktik im Vizekönigreich Peru aus, weil die Mercedarier als letzter der großen Missionsorden in Lima ihre Gründungsgeschichte visualisierten und daher eine breite Auswahl an Bildlösungen vor Augen hatten. Sie konnten sich für eine Serie mit und ohne didaktische Bildmittel entscheiden, Zahlen oder Buchstaben einfügen und einen Legendentext anbringen oder nicht. Die Mercedarier entschieden sich für eine Beschriftung und womöglich auch für ein Verweissystem mittels Zahlen. Die Künstler der Bildervita gestalteten den Legendentext variantenreich. Oft wird der Text auf einem gefalteten Textband in Trompe-l'œil-Manier gemalt, wie beispielsweise im Gemälde von Nolascus' Pilgerfahrt nach Montserrat (Kat. ML 7). In den Legendentexten heben die Künstler die Namen der wichtigsten Personen mit Majuskeln und einer roten Farbe hervor, wie „Nolascus", „Gott", „Maria" oder „Jesus." Unklar ist, ob sich einst Zahlen in den Gemälden befanden, da nur wenige Gemälde diese besitzen (Kat. ML 2, 4, 10, 28). Vielleicht planten die Kompilatoren nur Zahlen für die vielszenigen Gemälde. Beispielsweise sind im

[54] Ich danke Manuel Alejandro Villalobos für diese Auskunft.

zweiten Gemälde der Serie (Kat. ML 2) die Zahlen im Bild so verteilt, dass sie die Präsentation im Tempel (1), das Erscheinen des Marienbildes (2) und das Bienenwunder (3) in eine Reihenfolge bringen (Kap. III.3.3). Die Bildlegende scheint hingegen nicht original zu sein, da der Schriftzug mit breiten Lettern aufgetragen ist, wohingegen fast alle anderen Texttafeln der Gemäldeserie feine Schriftzüge aufweisen. In anderen Textfeldern, die eher original wirken, sind Zahlen angebracht (Kat. MC 6), jedoch befinden sich im Bildgeschehen keine Zahlen. Vielleicht machte die Staffelung der Szenen in die Tiefe eine Nummerierung im Gemälde nicht nötig. Für die Bildervita des Nolascus in Lima bleibt ein Restaurationsbericht abzuwarten, ob tatsächlich ein Verweissystem in den Gemälden einst vorhanden war oder ob nachträglich Zahlen angebracht worden sind.[55]

Auffallend sind in den hier untersuchten Bilderzyklen die verschiedenen didaktischen Lösungen, die sich regional stark unterscheiden. In Lima lösten sich die Kompilatoren von den sevillanischen Vorbildern und orientierten sich an den Druckgrafiken. Sie brachten am unteren Bildrand den Text an und fügten Zahlen in das Bildgeschehen ein, um den Betrachtenden eine Reihenfolge vorzugeben. In Cusco verzichteten die Kompilatoren auf ein Buchstabenverweissystem und malten lieber Medaillons mit dem erklärenden Text direkt in das Bildgeschehen, die von Putti gehalten und kommentiert werden.[56] Die Franziskusvita, die Dominikusvita und auch noch die Nolascusvita in Cusco besitzen ins Gemälde gemalte Kartuschen, die von kleinen Engeln gehalten werden. Diese Putti zeigen mit den Fingern auf das Bildgeschehen und kommentieren es in ein paar Fällen. Der Engel im Schlafsaal der Dominikaner deutet beispielsweise mit dem Zeigefinger auf den Lippen an, dass Ruhe herrschen sollte – im innerbildlichen Schlafsaal oder auch in der außerbildlichen Welt des Kreuzganges (Kat DC 11). Im Gemälde *Franziskus wird vom Vater eingesperrt und bestraft* weint der Engel und gibt eine emotionale Haltung vor.

Aus den bisherigen Analysen der Bilderviten lässt sich folgern, dass die Kompilatoren im Vizekönigreich Peru deutlich mehr Anstrengungen unternahmen, um das Bildgeschehen den Laien und Mönchen möglichst gut zu vermitteln. Im 17. und 18. Jahrhundert, als die gründerväterlichen Bilderviten entstanden, ging es längst nicht mehr um die

[55] Eine Publikation der Nolascusvita des Kreuzganges in Lima ist geplant, die Louis Eduardo Wuffarden bearbeitet. Estabridis Cárdenas 2014.

[56] Erst der letzte Zyklus in Cusco über das Leben des hl. Augustinus besitzt Buchstaben. Estabridis Cárdenas 2021.

Missionierung von Indigenen, wie es noch Diego Valadés aus dem einleitenden Beispiel im 16. Jahrhundert im Sinn hatte. Die Ordenspropaganda sollte allen, den Bewohnern und Besuchenden der Klöster Limas und Cuscos, nähergebracht werden. Zu den Bewohnern zählten nicht nur die lesekundigen Novizen und Mönche, sondern auch Laienbrüder, *Donados* sowie Sklaven, dies zeigt ein anderes Kapitel dieser Arbeit (Kap. V.2 und Kap. V.3). Ihnen allen konnten die Mönche die Bildergeschichten mit den Texttafeln vorlesen.

2. Eigene Geschichten

Das fortwährende Wiederholen der eigenen Geschichte war fest in den klösterlichen Tagesablauf eingebunden. Neben dem besonderen Heiligentag des Ordensgründers (Kap. V.3.2) gedachten die Mönche des Klosters ihres Ordensvaters täglich während der Stundengebete und auch zu den Tischlesungen. Im Refektorium las der Lektor des Ordens den Mönchen und Novizen während des gemeinsamen Mahls vor, damit die Ordensmitglieder auch geistige Nahrung zu sich nahmen. Unter dieser Lektüre befand sich auch die Vita des Ordensgründers. Nach dem Mahl verließen die Mönche das Refektorium und traten in den Kreuzgang, wo sie im Vorübergehen das Gehörte nochmals memorieren konnten, da dort die gründerväterliche Bildervita hing (Kap. V.1). Auch die Stundengebete waren in den Regelwerken vorgeschrieben. In den franziskanischen Konstitutionen der peruanischen Provinzen sind die konkreten Chorgesänge vermerkt. In ihnen steht, dass nach der Vesper und der Matutin das „Gedenken an unseren Vater, den hl. Franziskus“ gehalten werden solle, wenn es keine Fürbitten gibt.[1] Zur Vesper soll die Antiphon „Salve Sancte Pater“ und zur Matutin die „Sancte Francisce“ gesungen werden. Zur Komplet sind die Mönche angehalten, erst Maria und Gottvater zu preisen und danach dem Erzengel Michael und dem hl. Franziskus zu huldigen. Mit den Antiphonen „Caelorum candor“ und „Crucis apparet hostia“ sollten sie Franziskus gedenken.[2] Genannt sei der Gesang zur Vesper, da er den Minderbrüdern tagtäglich die Vorbildfunktion des Ordensgründers ins Gedächtnis einprägt:

[1] Im Original: „se hara commemoracion de nuestro Padre S. Francisco (...).“ Siehe: Constituciones de Sant Antonio de los Charcas 1616, fol. 6v; Constituciones Doze Apostoles 1617, fol. 6r.

[2] Constituciones de Sant Antonio de los Charcas 1616, fol. 6v–6v und Constituciones Doze Apostoles 1617, fol. 5v–6r.

> „Sei gegrüßt, heiliger Vater, Licht der Heimat, Vorbild der Minoriten, Spiegel der Tugenden, gerader Weg, Norm der Sitten: nach diesem irdischen Exil führe uns zum himmlischen Reich.“[3]

Einen besonderen „Spiegel der Tugenden“ des hl. Franziskus wie auch der anderen Ordensgründer bot die Bildervita im Kreuzgang, darin konnten die Mönche, Novizen und Laienbrüder das tugendhafte Leben betrachten. Nur in den Hauptklöstern der Provinzen, wie in Cusco, Lima oder Quito, hingen die großen Gemäldezyklen. Dort besaß die Ordensleitung ihren Regierungssitz und die Novizen ihre Ausbildungsstätte (Kap. V.2). Die Kompilatoren achteten bei der Konzeption der Zyklen darauf, welche Ordensziele und Tugenden die gründerväterliche Bildervita visualisierte. In den folgenden drei Unterkapiteln wird anhand der Bildervita des Ordensgründers gezeigt, was es ausmachte, ein Franziskaner, Dominikaner oder Mercedarier zu sein oder zu werden und wie das idealisierte Leben der Ordensgründer Exempel und Tugenden in den Kreuzgängen propagiert. Die Ordensmitglieder hatten diese Tugenden nachzuleben und die BesucherInnen des halböffentlichen Kreuzgangs sollten sie als ein „Aushängeschild“ des Ordens kennenlernen (Kap. V.3). Freilich können nicht alle vorbildhaften Taten besprochen werden, daher folgt eine Auswahl der zentralen Leitideen der drei Orden.

2.1 Armut, Demut, Mindersein

Die zentrale Haltung der Minderbrüder war und ist – wie es ihr Name schon verrät – das Mindersein, welches der hl. Franziskus besonders durch seine Armut und Demut vorlebte. Auch wenn die anfängliche Ordensbewegung durch die Konventualisierung die radikale Ausrichtung der Besitzlosigkeit und eines Wander- oder Eremitenlebens verlor, war die Armut als Ordensideal verankert und löste unter den Ordensangehörigen immer wieder Streitigkeiten über das franziskanische Armutsverständnis aus (Kap. III.2).[4] Die materielle Armut ließ sich mit der Sesshaftigkeit kaum umsetzen. Auch im Vizekönigreich Peru war das Ordensleben in den großen und reich ausgestatten Klosterkomplexen von Cusco und Lima mit einem gewissen Luxus verbunden. Diese Klöster besaßen eine große Dienerschaft, die aus Sklaven und *Donados* bestand, wie das nächste Kapitel zeigen wird (Kap. V.2.1). Im Franziskanerkloster Limas lebten im Jahr 1700 insgesamt

[3] Im Original: „Salve, sancte pater, patriae lux, forma minorum, virtutis speculum, recti via, regula morum: carnis ab exsilio duc nos ad regna polorum.“ Lehmann 2009.

[4] Für eine Zusammenfassung mit Literaturhinweisen: Wesjohann 2012, S. 172–175 und S. 272–297.

327 Bewohner und das Verhältnis von Dienern zu Ordensleuten betrug eins zu zwei.[5] Das Armutsideal war nicht allein auf die materielle Dimension reduzierbar, sondern zeigte sich auch in der Barmherzigkeit und der Solidarisierung mit den Armen.

Die Kompilatoren der Franziskusviten in Cusco und Lima betonen in mehreren Bildern die Fürsorge ihres Ordensgründers für die Ärmsten der Gesellschaft.[6] Eine Ikonografie ist besonders interessant, weil Franziskus' Armenfürsorge bereits in seine Kindheit versetzt wird und das noch vor seiner *conversio* (Kap. III.2). Im Gemälde der Franziskuvita von Cusco gibt er schon als Kind den Bettlern Brot und andere Speisen vom reich gedeckten Tisch seiner Eltern, an dem der Vater sitzt und abwehrend die Hand erhebt (Kat. FC 5). In Lima ist die gleiche Ikonografie als Nebenszene zur Taufe des Franziskus dargestellt worden und auch hier ist es der Essenstisch der Eltern, von dem Franziskus Brot an die Armen verteilt (Kat. FLG 3). Die Ikonografie scheint neu zu sein und basiert weder auf den bisher bekannten druckgrafischen Viten noch auf einer konkreten Stelle der Franziskuslegenden. Obwohl die Hagiografen die Großzügigkeit des jungen Franziskus gegenüber den Armen schildern, steht nirgendwo, dass er als Kind noch im Elternhaus lebend Essen verteilte.[7] Im Gemälde von Cusco ist der Tisch reich gedeckt und bildet mit der vornehm gekleideten Familie des Franziskus einen Kontrast zu den ins Esszimmer schreitenden Armen und Bettlern. Vom Standpunkt der Bildbetrachtenden aus gesehen ist die Ikonografie eine Aufforderung zur karitativen Nächstenliebe, welche die Mönche und alle anderen BesucherInnen ermahnt, barmherzig zu sein und vom eigenen Mahl etwas abzugeben. Dass sich die Franziskaner um die Ärmsten der vizeköniglichen Gesellschaft Perus kümmerten oder auch dieses Bild erfolgreich verbreiteten, zeigt jedenfalls auch die Zeichnung des Indigenen Chronisten Felipe Guaman Poma de Ayala (Abb. 147 und Kap. V.2.3). In dieser reicht ein Franziskaner einem Armen ein Brot und ein Kruzifix. Wie schon in den Gemälden der Franziskusvita steht das Brot für die leiblichen Bedürfnisse der Ärmsten. Das Kruzifix bringt den Glauben und

[5] Im Kloster lebten 216 Ordensleute und 111 Diener und *Donados*. Numeración general 1700, fol. 356v. Nicht jeder Mönch besaß einen Diener (Kap. V.2.1).

[6] Franziskus reicht sein Gewand einem armen Ritter: Kat. FC 7 und Kat. FLG 4. Auch die Krankenfürsorge gehört zur karitativen Tätigkeit der Franziskaner gegenüber den Armen: Franziskus küsst Aussätzige und pflegt sie: Kat. FLG 6, FLG 10, FLW 6 und Kat. FLW 14.

[7] Meist wird die Barmherzigkeit gegenüber dem Bettler geschildert, den Franziskus zunächst weggeschickt hat. Lisboa 1563, S. 1r; Cornejo 1682, S. 24. Bonaventura LM, I, 8, Clasen 1962, S. 256–257. Es ist möglich, dass eine bisher unbekannte druckgrafische Vorlage existierte, weil die Ikonografie der beiden Gemälde von Cusco und Lima ähnlich sind. Die Neuheit der Ikonografie ist auch daran ersichtlich, dass sie in den bekannten frühneuzeitlichen Gemäldezyklen der Schweiz (Sursee, Zug, Fribourg), Österreich (Innichen) und Italien (Florenz, Rom) nicht vorhanden ist.

verweist zusammen mit dem Brot auf die Eucharistie, das heiligste Sakrament. Der Bildbotschaft zufolge kümmern sich die Franziskaner auch um die Seelen der Ärmsten im Vizekönigreich Peru.

Die Szene der Bildervita, welche den Entschluss des hl. Franziskus, in Armut zu leben, am deutlichsten festhält, ist der *Verzicht auf das väterliche Erbe*. Franziskus tritt vor den Bischof und entledigt sich seiner Kleider (Kap. III.2). Im Gemälde von Cusco hält der Bischof schützend seinen Mantel über den nackten, knienden Franziskus, während dieser seine Kleider dem Vater zurückgibt (Kat. FC 13). Der Vater und seine weltlichen Gefährten sind in zeitgenössischen Gewändern dargestellt, sodass sich der ein oder andere Mönch an seinen eigenen Eintritt ins Kloster erinnert haben könnte, als er das Ordenshabit annahm. In der Version von Lima malt Francisco Escobar den halbnackten Franziskus vor dem Bischof stehend, sein Vater hat sich bereits abgewandt (Kat. FLG 8). Sein Blick ist zum Himmel gerichtet und er spricht die Anfangszeilen des Vaterunsers aus dem Matthäusevangelium (Mt 6,9), mit denen er seinen leiblichen Vater verlässt und seinen neuen Vater grüßt: „Vater unser, der du bist im Himmel.“[8] Die Wörter stehen auf dem Kopf und verdeutlichen, dass die Botschaft an Gottvater im Himmel gerichtet ist. Im Gemälde von Cusco steht das Bekenntnis im Legendentext. In beiden Bildern ist ein Ausblick auf die Landschaft zu erkennen, wo Franziskus sein neues Gewand, das Ordenshabit, anfertigt.

Tatsächlich gab es konkrete Regeln für den Verzicht auf den Besitz und den damit verbundenen Eintritt ins Kloster, der unter begründeten Umständen auch rückgängig gemacht werden konnte. War ein Novize nach der Prüfung seiner „Herkunft“ angenommen (Kap. V.2.2), dann hatte er eine einjährige Probezeit vor sich, bevor er die Ordensgelübde (Profess) ablegte und auf seinen Besitz und ein weltliches Leben verzichtete. In den Konstitutionen der peruanischen Provinzen aus den Jahren 1616 und 1617 steht, dass der Novize in dieser Zeit noch nicht auf seinen weltlichen Besitz verzichten solle, wie es das Konzil von Trient bestimmt habe, sondern frühestens zwei Monate vor Ablauf des Jahres.[9] Wenn ein Novize, der bereits die Ordensgelübde abgelegt hatte, ein Mönch oder ein Laienbruder das Kloster verlassen wollte, ohne als Apostat zu gelten, dann versuchte er mittels eines Dispens oder „Austrittsgesuches“ die Ungültigkeit der

8 Auf dem Gemälde steht im Original: PADRE NUESTRO; Q^{3}[UE] ESTAS E[N] LOS CIELOS.“

9 Constituciones de Sant Antonio de los Charcas 1616, fol. 2r; Constituciones Doze Apostoles 1617, fol. 3r.

Profess („nulidad de la profesion“) nachzuweisen. Im erzbischöflichen Archiv von Lima haben sich mehrere Austrittsgesuche erhalten.[10] In den Jahren 1661 bis 1670 wollten insgesamt acht Mönche und zwei Laienbrüder, in den Jahren 1671 bis 1686 dreizehn Mönche das Kloster verlassen. Der Zwang zur Profess war der am häufigsten genannte Grund, um den Austritt zu bewirken. Die Mönche gaben an, vom Vater oder der Mutter zum Ordensleben gezwungen worden zu sein, die ihnen Gewalt, das Exil in Chile oder sogar den Tod androhten. Der Franziskaner Miguel Dávila begründete sein Austrittsgesuch damit, dass er seiner Mutter und Schwester helfen müsse – vermutlich war er der einzige männliche Nachkomme und sollte oder wollte das Erbe antreten.[11] José Tellado gab als Grund an, dass er nur in den Orden eingetreten war, weil er gegen die von seinen Eltern vereinbarte Ehe war.[12]

Die Mönche, welche nicht austraten und sich für das Ordensleben entschieden, konnten im Kreuzgang von Cusco ein Gemälde der Franziskusvita betrachten, welches die franziskanischen Ordensideale in ihrer „Urform“ nennt (Kat. FC 15). Nach den Viten gingen Franziskus und seine ersten beiden Gefährten noch vor der offiziellen Ordensgründung in die Kirche *San Nicolò* in Assisi, um die Messe zu hören. Im Gemälde kniet Franziskus vor dem Priester. Rechts von ihm befindet sich Bernhard von Quintavalle als vornehmer Ritter und links Petrus Catanaii als Kanoniker. Nach der Messe bat Franziskus den Priester, das Messbuch im Namen der Trinität dreimal aufzuschlagen, um den Willen Gottes für die Lebensweise ihrer entstehenden Gemeinschaft zu erfahren.[13] Der Kompilator des Zyklus in Cusco wählte für diese Szene eine didaktische Simultandarstellung, sodass die drei aufgeschlagenen Bibeln am Altar, in der Hand des Priesters und des Messdieners mit ihren Versen zu lesen sind (Abb. 103). Der Priester hält das Evangelium nach Matthäus in der Hand, dort steht (Mt 19,21): „Willst du vollkommen sein, so geh hin, verkaufe alles, was du hast, und gib es den Armen.“[14] Die Vollkommenheit eines franziskanischen Mönches liegt im Verzicht auf seinen Reichtum und in der Armenfürsorge. Die Bibel auf dem Altar zitiert das Lukasevangelium (Lk 9,3): „Ihr sollt

[10] Die Austrittsgesuche werden aufgelistet von Gutiérrez/Heras 2004, S. 60–67.

[11] Gutiérrez/Heras 2004, S. 60.

[12] Gutiérrez/Heras 2004, S. 64.

[13] In den frühen Quellen schlägt Franziskus noch selber das Buch auf, später wird es der Pfarrer übernehmen. Bonaventura LM, III, 3., Clasen 1962, S. 270–271, Fioretti 2002 [ca. 1385–1396], S. 29–30; Cornejo 1682, S.72–73. Für eine genaue Analyse siehe Wesjohann 2012, S. 224–225.

[14] Im Gemälde steht der verkürzte Bibelvers: „Si vis perfectus esse, vade, vende omnia quae habes, et da pauperibus.“

nichts auf den Weg mitnehmen, weder eine Tasche noch Geld.“[15] In dieser Bibelstelle sandte Christus die zwölf Apostel aus, damit sie das Wort Gottes in allen Weltgegenden verbreiten. Die Aussendung der Apostel besaß vor dem Hintergrund der franziskanischen Missionsarbeit in Peru verschiedene Deutungsebenen. In den Ordensgeschichten wird verklärend berichtet, dass in Peru zwölf Franziskaner eintrafen, was zur Namensgebung der „Provinz der zwölf Apostel“ führte (Kap. II.3).[16] Die Franziskaner verbreiteten das Wort Gottes in den *Doctrinas* oder „retten Seelen für den Himmel“, wie es in den Konstitutionen der Provinzen Perus aus den Jahren 1616 und 1617 steht.[17] Die dritte biblische Weissagung, die der Messdiener in den Händen hält, stammt ebenfalls aus dem Matthäusevangelium (Mt 16,24), darin ist das Postulat der Nachfolge zu lesen: „Will mir jemand nachfolgen, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir.“[18] Diese Ikonografie erinnert die Mönche und Novizen in Peru stets an die Ideale der Armut, des Missionsauftrages und der Selbstverleugnung in der Christus- oder auch Franziskusnachfolge.

Die Bibliomantie ist meines Wissens in Europa nicht dargestellt worden, auf jeden Fall befindet sich diese Szene nicht in den druckgrafischen Franziskusviten (Kap. III.2.2).[19] Im Vizekönigreich Peru ist diese Ikonografie hingegen dreimal vorhanden. Neben der Visualisierung in Cusco ist das Bibelorakel auch in den beiden Franziskusviten Limas visualisiert worden, sowohl im Zyklus der Wandmalereien als auch in den Gemälden, allerdings ohne die wortwörtliche Wiedergabe der Bibelverse (Kat. FLW 16 und Kat. FLG 12). Nur im Gemäldezyklus von Cusco und der Kopie in Chile konnten die Bewohner und auch BesucherInnen mit Lateinkenntnissen die Bibelbotschaft lesen.[20] In der Bibliomantie wird betont, dass Gott den Orden der Minderbrüder legitimierte und den Franziskanern eine Lebensweise vorgab, indem nicht der Zufall, sondern ein Priester nach dem Willen Gottes die Textstellen aufschlug.

---

15 Zu lesen ist: „Nihil tuleritis in via; neque virgam neque peram, neque panem neque pecuniam.“

16 Mendoza 1665, S. 10.

17 Constituciones de Sant Antonio de los Charcas 1616, fol. 24v–30r; Constituciones Doze Apostoles 1617, fol. 16v 20r.

18 Im Original ist zu lesen: „Quis vult venire post me, abneget semet ipsum et tollat crucem suam et sequatur me.“ Siehe auch Kat. FC 15. Alle drei Bibelsprüche überliefert Cornejo 1682, S. 72–73.

19 In der Barditafel ist die ebenso seltene Evangelienlesung in Portiunkula durch den Bischof dargestellt. Wolff 1996, S. 157. Die Bibliomantie war damals eigentlich verboten. Feld 1994, S. 145–150.

20 Für die Serie in Chile, siehe García-Atance de Claro 2002, S. 62–63.

Neben dem Armutsideal gehört auch die Demut zum Mindersein, wie sie Franziskus nach den hagiografischen Erzählungen in besonders extremer Form vorlebte.[21] Die Vitenschreiber nennen zahlreiche Selbstverleugnungen und Selbstdemütigungen, die sich Franziskus auferlegte und auch ertragen musste. Einige dieser Szenen sind auch in die Bilderviten aufgenommen worden. Noch im Elternhaus wird Franziskus von den Eltern geschlagen (Kat. FLG 7, Kat. FC 12). Eine Behandlung, welche die zur Profess gezwungenen Mönche Perus kannten – zumindest laut den Austrittsgesuchen. Als Franziskus bereits mit den ersten Brüdern zusammenlebte, befahl er Bernhard von Quintavalle ihn zu bestrafen, weil er schlecht von ihm gedacht hatte (Kat. FC 31; Kap. V.1). Noch häufiger waren die Selbstzüchtigungen, die Franziskus wählte, um sich vor den fleischlichen Versuchungen zu befreien. Das hagiografische Muster der Versuchung und Überwindung stammt ursprünglich aus den Viten der Wüstenväter und Eremiten (*Vitae Patrum*) und wurde für spätere Heiligenlegenden übernommen. Die Hagiografen der Franziskuslegenden des 13. und 14. Jahrhunderts berichten von diversen Verführungsszenen, um die es abschließend gehen wird. Interessanterweise waren sie erst in der posttridentinischen Zeit ein beliebtes Bildthema geworden und nahmen einen festen Platz in den Franziskusviten ein.[22] Die peruanischen Bildlösungen unterschieden sich von den druckgrafischen Vorlagen.

Die federführenden Protestanten kritisierten die Franziskuslegenden und besonders die darin enthaltenen Versuchungsepisoden.[23] Vermutlich als Reaktion auf diese Kritik am Mönchtum im Allgemeinen und an der hagiografischen Figur des Franziskus im Besonderen ließen die Minderbrüder den Kupferstecher Philip Galle eine druckgrafische Bildervita schaffen, welche das Leben des Ordensgründers rechtfertigte und propagierte. Zahlreiche nachkommende Kupferstecher reproduzierten die Serie, sie ist die meistkopierte druckgrafische Franziskusvita weltweit (Kap. II.2.2). Die kritisierten Versuchungsepisoden waren trotzdem oder gerade deswegen visualisiert worden, in ihnen stellte Franziskus seine Standhaftigkeit des Keuschheitsgelübdes unter Beweis. Drei Arten der Selbstzüchtigung ergriff Franziskus, um seine fleischlichen Begierden abzutöten: er wälzte sich in Dornen, warf sich in den Schnee oder in glühende Kohlen.

21 Wesjohann 2012, S. 170–171 und S. 279–283.

22 Hamrin 2018.

23 Reblin 1988.

Im Gemäldezyklus von Lima wählten die Kompilatoren alle drei Disziplinierungsmaßnahmen. Die Züchtigung durch Dornen erhält sogar ein eigenes Bildthema. Pedro Fernández Noriega übernimmt die Körperhaltung des in den Dornen liegenden Franziskus von der Druckgrafik des Thomas de Leu (Abb. 104 und Kat. FLG 28).[24] Anstelle des verführenden Teufels werden allerdings die helfenden Engel dargestellt, wie sie sich in den italienischen Druckgrafiken von Villamena und Thomassin finden (Abb. 105). In der Geschichte verwandelt Franziskus' Blut die Dornen in Rosen, die am Bildrand zu erkennen sind. Die Engel fordern Franziskus auf, die Rosen einzusammeln und in die Portiunkula-Kirche zu gehen, wo ihm Christus und Maria am Altar erscheinen. Die Kirche ist im Hintergrund des Gemäldes angedeutet. Die Version von Cusco stellt die Züchtigungsszene im linken Bildfeld dar und präsentiert wesentlich größer die Erscheinung von Maria und Christus am Altar, die für den Besuch von Portiunkula einen vollständigen Ablass erteilen werden (Kat. FC 18).

In der Episode der „Schneefamilie" war Franziskus im Gebet in seiner Zelle vertieft. Nachdem der Teufel ihn besucht hatte, wurde Franziskus von einer heftigen Versuchung geplagt. Um seine Begierde abzutöten, geißelte er sich und warf sich abschließend in den Schnee.[25] Dort formte er sich eine Familie aus Schnee und führte sich vor Augen, wie ein solches sorgenvolles Leben aussähe. In Lima ist diese Versuchungsepisode nur als Nebenszene dargestellt worden (Kat. FLG 19; Abb. 106), während sie sich in Cusco vermutlich nicht erhalten hat und nur durch die Kopie von Chile bekannt ist (Abb. 107). Auffallend ist, dass die Körper der Schneefamilie in den Versionen von Chile und Lima abstrakt dargestellt werden, nicht so wie in der Druckgrafik von Galle (Abb. 108). Anstelle der menschlichen Körperrundungen werden kegelförmige Schneefiguren gewählt, sodass die Betrachtenden auch visuell nicht in Versuchung kommen. Eine ähnliche körperunbetonte Darstellung lässt sich auch in der letzten Verführungsepisode beobachten.

Die Abtötung der Begierde durch heiße Kohlen erhält unter den Versuchungsepisoden die meisten Visualisierungen. Bei dieser Episode handelt es sich um eine doppelte Überlieferung, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstand.[26] Eine Prostituierte ver-

[24] Celano schreibt über die Marterung der ersten Gefährten des Franziskus mit Dornen, vgl. I Cel 40, Grau 1994, S. 116. Für die Vita des hl. Franziskus hatten die ersten Hagiografen auf die Versuchungen des Mönchsvaters Benedikt von Nursia zurückgegriffen. Für eine genauere Herleitung und Beispiele des Bildthemas in Italien siehe Hamrin 2018, S. 81–90.

[25] Nach den frühen Viten nennt Franziskus seinen Penis „Bruder Esel" und geißelt ihn. II Cel 116–117, Grau 1994, S. 326–327; Bonaventura LM V,4, S. 291–292; Cornejo 1682, S. 146–168.

[26] Für eine genauere Besprechung der ursprünglichen Quellen siehe Hamrin 2018, S. 163–166.

sucht Franziskus das eine Mal am Hof von Kaiser Friedrich sowie im Reich des Sultans zu verführen. Der hl. Franziskus ging nach Ägypten und predigte dem Sultan Melek-el-Kamel. Dieser fand Gefallen an Franziskus' Predigt und erlaubte ihm, auch in seinem Reich das Wort Gottes zu verkünden. In einer Herberge näherte sich Franziskus eine Prostituierte und wollte ihn verführen, daraufhin warf sich der Ordensgründer in die heißen Kohlen und sagte zu ihr, sie solle sich zu ihm legen. Diese erschrak, fühlte Reue und bekehrte sich zum Christentum.[27] Im Gemälde von Lima sind beide Szenen zusammen dargestellt worden (Kat. FLG 22). In der rechten größeren Bildfläche tritt Franziskus vor dem Sultan, dessen Hofstaat an den Turbanen und exotischen Gewändern erkennbar ist. Im linken hinteren Bildfeld ist die Verführungsepisode etwas kleiner dargestellt. Die Prostituierte tritt auf Franziskus zu, der bereits in den glühenden Kohlen liegt. Eindeutiger ist die Ikonografie im Gemäldezyklus von Chile beschrieben (Abb. 109). Hier weist die Prostituierte einladend mit der Hand auf das hinter ihr stehende Bett, während Franziskus seinerseits auf die Kohlen zeigt, um die Gegeneinladung anzudeuten. An der Raumgrenze betrachten zwei Voyeure oder Zeugen die Szene. Im Gemälde von Cusco hat sich nur die rechte Bildhälfte erhalten (Kat. FC 21). Die linke Bildhälfte mit der Verführerin ist entfernt worden, entweder aus Gründen des Anstandes („decorum") oder ein Liebhaber hat sich nur diese Seite für seine Sammlung ausgesucht. Alle drei Gemälde in Cusco, Chile und Lima weisen nur wenige Gemeinsamkeiten mit den druckgrafischen Vorlagen auf, da Galle und seine Nachfolger die Verführungsszene nicht in einem Schlafzimmer mit Bett, sondern im Freien abbildeten (Abb. 104 und 110). Der Erzählzusammenhang muss in den druckgrafischen Bildlösungen ohne Hintergrund auskommen. Dafür wird die Verführungsintension durch die nur spärlich bekleideten Protagonisten dargestellt. Die Prostituierte entblößt ihre Brüste und der hl. Franziskus ist komplett nackt, seine Scham ist allein durch die Körperdrehung bedeckt.

Eine nahezu identische Versuchungsepisode findet am Hof von Kaiser Friedrich II. statt. Franziskus ging nach Bari, wo er über die Keuschheit und die Abstinenz predigte.[28] Anders als in der Geschichte des Sultans kommt der christliche Herrscher als Erzfeind des Papstes nicht gut weg, denn er soll ehebrecherische Affären gehabt haben und wollte Franziskus eine Falle stellen, da er an dessen Keuschheit zweifelte. Nur in der Franziskusvita Limas ist diese Verführung dargestellt und erneut will die Prostituierte

[27] Fioretti 2002 [ca. 1385–1396], Ausgabe Schneider, Kap. 24, S. 77–78; Cornejo 1682, S. 313–319.
[28] Hamrin 2018, S. 164–166; Cornejo 1682, S. 417–419.

den Heiligen in ihr Bett locken (Kat. FLG 24).[29] Im Gemälde wird nicht klar, dass die Szene in Verbindung mit dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches steht. Allein die Selbstzüchtigung steht im Mittelpunkt, die Franziskus' Tugend der Keuschheit betont.

Zusammenfassend ist bei den peruanischen Versuchungsepisoden gegenüber den Druckgrafiken auffällig, dass die Prostituierten als Verführerinnen kaum körperbetonte Figuren haben. Die aufwendig gestalteten Kleider bedecken den Körper, vermutlich zensierten die Kompilatoren der Franziskusviten in Cusco und Lima die Szenen. Im monastischen Kontext ist eine solche Zensur nicht unüblich, auch in den italienischen Klöstern sind diese Szenen weniger erotisch abgebildet worden.[30] Im Fall von Cusco ist die Verführerin sogar entfernt worden. Der Erzählzusammenhang wird allein durch die Gestik und das Schlafgemach verdeutlicht. Die Versuchungen, mit denen Franziskus zu kämpfen hatte und von denen er sich befreite, ließen ihn vermutlich menschlicher erscheinen als die anderen Ordensgründer. Die Szenen der Selbstzüchtigung ermahnen anschaulich, welche harten Maßnahmen Franziskus ergriff, um das Ordensgelübde der Keuschheit einzuhalten und sind ein Vorbild für die Mönche. Sie können gleichzeitig als eine Ermahnung verstanden werden, da die Fallbeispiele der *Doctrineros* zeigen, dass die Mönche fern der klösterlichen Kontrolle in eheähnlichen Verhältnissen lebten, bisweilen Frauen und Kinder hatten und ihr Gelübde der Keuschheit brachen (Kap. V.2.3).

2.2 Studium, Predigt und Inquisition

Die Ideale und Ziele der Predigerbrüder sind – anders als bei den Minderbrüdern – weniger als eine Haltung zu sich selbst definiert, sondern vielmehr als eine Tätigkeit, die in Hinblick auf andere auszuüben ist.[31] Die Dominikaner treten die Apostelnachfolge an, sie bekehren Andersgläubige zu Christen und bekämpfen die Häresie. Der Ordensgründer führte den Kampf gegen die Albigenser in Südfrankreich und in der Frühen Neuzeit bekämpften seine Ordenskinder die Protestanten, Muslime und Heiden, eben auch im Vizekönigreich. Die Waffen waren nach der Dominikusvita zunächst Worte der gelehrten Überlegenheit, später kam die Inquisition dazu. Die Gemäldezyklen in Cusco und Lima vermitteln zahlreiche dominikanische Tätigkeitsfelder.

---

[29] Schenone interpretiert die Szene auch im Kontext des Sultans. Schenone 1992, S. 367–368.

[30] Hamrin 2018.

[31] Wesjohann 2012, S. 45–46.

Das Ideal der Gelehrsamkeit wird schon früh im Leben des noch jugendlichen Ordensgründers visualisiert. Dominikus' Eltern schickten ihren Sohn zum Studium nach Palencia, als er vierzehn Jahre alt gewesen sein soll.[32] Während eine große Hungersnot in der Stadt herrschte, verkaufte Dominikus seine Habseligkeiten und seinen kostbarsten Besitz, die Bücher, um sie den Armen als Almosen zu spenden. Die Botschaft ist, dass Menschen wichtiger als Bücher sind und die Predigerbrüder im Notfall immer diese Wahl zu treffen haben. Im Gemälde von Lima, das Domingo Carro in Sevilla anfertigte (Kap. II.2.3), ist ein halboffener Raum zu erkennen, der mit den Bücherregalen ein Studierzimmer und eine Bibliothek andeutet (Kat. DL 3). Der junge Dominikus ist im Gewand eines Kanonikers gekleidet und reicht die Bücher den drei Armen, die vor ihm knien und drei Lebensalter darstellen.[33] An der Raumgrenze des Zimmers zur Außenwelt ist ein Junge zu sehen, der mit der Hand auf das Buch zeigt, in dem der Bettler gerade blättert. Er blickt die Bildbetrachtenden an und dient als Mittlerinstanz. Das Gemälde mit der gleichen Ikonografie im Kreuzgang von Cusco hat eine fast identische Komposition, abgesehen davon, dass sie seitenverkehrt ist (Kat. DC 5). In den halboffenen Raum reicht Dominikus die Bücher nur an einen Almosenempfänger. An der Raumschwelle zur Außenwelt sitzen weitere Bettler und blicken gebannt in die kostbaren Bücher. Der Künstler des Gemäldes in Cusco orientierte sich an Domingo Carros Version in Lima oder es gibt eine gemeinsame Druckgrafik. Jedenfalls diente hier nicht die Bildlösung der frühneuzeitlichen druckgrafischen Serie von Theodor Galle als Vorlage (Abb. 90). In der entsprechenden Druckgrafik steht Dominikus nicht in der Bibliothek, sondern auf der Straße und verschenkt seine Habseligkeiten und eben keine Bücher. In den Bildlösungen Cuscos und Limas werden jedoch die Bibliothek und die Bücher betont, sogar die offenbar lesekundigen Bettler betrachten sie mit Andacht. Die Betonung ist möglicherweise ein Verweis auf den eigenen reichen Buchbestand, jedenfalls gehörten die Klosterbibliotheken zu den größten Bibliotheken des Vizekönigreichs.

Alle hier behandelten religiösen Orden besaßen eine Bibliothek und wir sind über deren Pflege informiert; zumindest im Archiv der Franziskaner fand Benito Gento Sanz Verordnungen zur Konservierung der Bibliothek (Abb. 111).[34] Basilio Pons, der Hauptbe-

[32] Jordan von Sachsen gibt noch kein Alter an. Jordan, 9, S. 33–34; Del Castillo 1584, S. 12r–13r.

[33] Stastny Mosberg erkennt eine Ähnlichkeit mit der Dreierkomposition von Diego Velázquez Werk des Wasserverkäufers von Sevilla, wo die drei Lebensalter dargestellt sind. Velázquez' Werk ist allerdings nach dem hier besprochenen Gemälde entstanden. Stastny Mosberg 1998, S. 67.

[34] Gento Sanz 1945, S. 293–304. Gento Sanz durfte offenbar die Bibliothek betreten, was heute nicht erlaubt ist bzw. mir nicht erlaubt war. Er listet viele Schätze an Büchern und auch Inkunabeln auf.

auftragte für Peru, schreibt während seiner Amtszeit (1689–1649), dass alle sechs Jahre insgesamt 7.200 *pesos* für den Erwerb von Büchern für die Klöster des Vizekönigreichs auszugeben sind, die zu einem Teil aus den Almosen rekrutiert werden sollen.[35] Außerdem sind zwei Verordnungen erhalten, die einen Einblick in die Nutzung einer Klosterbibliothek geben. Der Provinzial Diego de Adra schrieb im Jahr 1662 einen Rundbrief an die franziskanischen Klöster, dass unter Strafe der Exkommunikation die Bücher die Bibliothek nicht verlassen dürfen. Außerdem gab er ein Inventar der Bibliothek von Lima in Auftrag.[36] Das Inventar nutzt seinen Nachfolgern. Der Provinzial Diego Felipe de Cuéllar schrieb im Jahr 1687 ebenfalls ein Rundbriefschreiben.[37] Er konstatiert, dass seit einigen Jahren Bücher der Bibliothek von Lima fehlen und fordert alle auf, dass sie die Bücher zurückgeben sollen, sonst drohe ihnen die Exkommunikation. Des Weiteren bittet er alle Ordensmitglieder sich zu melden, falls sie Kenntnis davon hätten, dass ein Buch von einem Laien oder einem anderen religiösen Orden ausgeliehen wurde. Im Umkehrschluss bedeutet die Ermahnung, dass die Klosterbibliotheken sich untereinander Bücher liehen und sogar weltliche Personen Bücher ausborgen konnten, was wiederum die engen Beziehungen zwischen der Gesellschaft und den Klöstern zeigt (Kap. V.). Eine weitere Möglichkeit, Bücher zu erhalten, waren Schenkungen. Das Mercedarierkloster in Cusco bekam im Jahr 1779 eine Privatbibliothek geschenkt. Der Dekan der Kathedrale, Diego Esquivel y Navia, vermachte den Mercedariern 2.600 Bücher, dafür hatten die Mönche 2.000 Messen für ihn zu halten.[38]

Die Bibliothek der Dominikaner in Lima muss zumindest in ihren Anfängen die größte der Stadt gewesen sein. Die Predigerbrüder bemühten sich als Erste darum, eine Universität zu gründen, da ihr höchstes Ideal die Gelehrsamkeit war. Karl V. erteilte mittels eines königlichen Erlasses am 12. Mai 1551 dem Provinzial Thomas de San Martin die Erlaubnis, eine Universität im Dominikanerkloster zu gründen – es handelte sich sogar um die erste Universität Amerikas. Am 2. Januar 1553 wurde die Universität im Kapitelsaal des Dominikanerklosters von Lima eröffnet.[39] Die Fächer entsprachen den missionarischen Verpflichtungen der religiösen Orden und so wurde ein Lehrstuhl für The-

35 Gento Sanz 1945, S. 295.

36 Gento Sanz 1945, S. 294–295.

37 Gento Sanz fand das „Patente“ im Archiv der Franziskaner von Lima (AFL) unter der Signatur: „Registro 31, N° 30. Die Signaturen müssen erneuert worden sein, denn ich fand den gleichen Rundbrief unter einer erweiterten Signatur: I-31 N° 30 A.

38 Cornejo Bouroncle 1960, S. 130; AHR Miguel de Acuña Prot. 216, fol. 151r–157v.

39 Valcárcel 1986, S. 37–38.

ologie, Grammatik und Logik eingerichtet und später auch einer für Indigene Sprachen. Das Amt des Rektors der Universität bekleidete der Prior des Klosters von Lima.[40] Mit der Ernennung eines weltlichen Rektors im Jahr 1571 begann nach der zwanzigjährigen dominikanischen Vorherrschaft der „Säkularisierungsprozess". Die Dominikaner versuchten die weltlichen Reformbestrebungen zu verhindern, doch sie waren erfolglos, sodass nach Streitereien die Universität Ende des Jahres 1574 aus dem Kloster und in neue Räumlichkeiten zog. Die Universität nahm den Namen des hl. Markus als Schutzpatron an und heißt noch heute so (*Universidad de San Marcos*).[41]

In der Bildervita des hl. Dominikus ist das Buch ein wiederkehrendes Motiv. Dominikus schenkt seine Bücher den Armen, erhält die Bibel von Paulus und verbrennt „falsche" Bücher. In der Ikonografie der Apostelnachfolge erscheinen die Apostel Petrus und Paulus dem hl. Dominikus und schenken ihm einen Hirtenstab und die Bibel, damit er weltweit das Evangelium predigt (Kat. DL 14; Kap. IV.3.3). Das wahre Wort Gottes steht in der Bibel und diejenigen, die es vermitteln, sind die Dominikaner, der Weg zum „richtigen" Wissen bildet das Studium. Dass der Ordensgründer Dominikus das „Richtige" predigte, zeigt eine andere Episode aus seinem Leben. Als Regularkanoniker ging Dominikus mit dem Bischof Diego von Osma nach Südfrankreich, um die Ketzer zu bekämpfen. Als nach einem Disput über den wahren Glauben zwischen dem hl. Dominikus und der häretischen Gegenpartei keine Einigung erzielt wurde, entschieden sich die Richter für eine Feuerprobe. Beide Parteien warfen ein eigens verfasstes Buch ins Feuer. Das Buch der Häretiker verbrannte, wohingegen Dominikus' Buch aus dem Feuer sprang.[42] In Lima ist das Gemälde des *Buchwunders* dem Künstler Domingo Carro zugeschrieben worden (Kat. DL 8).[43] Das Bildgeschehen ist in zwei Hälften geteilt. In der Mitte lodert das Feuer und Dominikus betet davor. In der linken Bildhälfte schreitet in geordneter Formation der christliche Heerführer Simon de Montfort mit seinen Anhängern. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts folgte de Montfort dem Ruf von Papst Inno-

40 Hehrlein 1992, S. 123–124.

41 Für die Streitigkeiten zwischen den Dominikanern und den weltlichen Universitätsmitgliedern siehe Hehrlein mit weiteren Literaturangaben. Hehrlein 1992, S. 126–137. Für die Sicht des Ordens siehe den Dominikanerchronisten: Meléndez 1681, I, S. 180–196.

42 Ein ähnliches Wunder erzählt bereits der Zisterzienser Petrus Sarnensis, der Geschichtsschreiber des Albigenserkrieges. In dem Streitgespräch ist es allerdings eine Schrift und nicht ein Buch. Häretiker werfen Dominikus' Schrift heimlich in das Herdfeuer. Bei Jordan von Sachsen wird die Schrift zum Buch und die Feuerprobe findet in der Öffentlichkeit statt. Humbert von Romans berichtet von beiden Begebenheiten. Altaner 1922, S. 100–101. Für den Bericht von Jordan und weitere Quellen siehe Jordan Nr. 21, Sachsen/Hoyer 2003, S. 42–43 und Cannon 1998, S. 44, Fußnote 43.

43 Stastny Mosberg 1998.

zenz III. in den Kreuzzug gegen die Albigenser zu ziehen. Er vermachte Dominikus und seinen Gefährten zahlreiche Schenkungen. Simon ist nach der spanischen Mode gekleidet und in seinem Gefolge befindet sich ein Kleinwüchsiger, wie es am frühneuzeitlichen Hof Spaniens üblich war. Das rechte Bildfeld ist weniger geordnet, dort gestikulieren die Häretiker, Soldaten und Richter und sind wohl gleichermaßen über das aus dem Feuer springende Buch erstaunt. Ein Vergleich mit der Bildlösung von Cusco ist nicht möglich, weil dort das Gemälde des Buchwunders nicht vorhanden ist. Es ist gut möglich, dass dieses zentrale Bildthema der Dominikusvita verloren ging, da das Kloster mehrere Erdbeben überstand (Kap. II.1.2). Etwa zeitgleich, im Jahr 1610, malte Bartolomé de Cárdenas das Buchwunder für die Dominikusvita im Kloster von Valladolid (Abb. 112). Beide Versionen ähneln sich im Aufbau, zwei Gegenparteien stehen sich gegenüber und werden vom Feuer getrennt. Für den Gemäldezyklus in Valladolid hat sich überliefert, dass im linken Vordergund der Patron des Klosters und Stifter des Zyklus, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, der Herzog von Lerma und Erster Minister des spanischen Königs Philip III., eingefügt wurde.[44] Der Herzog steht anstelle des Heerführers Simon de Montfort prominent im Vordergrund. Er trägt ein prunkvolles zeitgenössisches Gewand sowie eine goldene Kette und einen goldenen Degenknauf. Er blickt den Bildbetrachtenden an und deutet mit dem Zeigefinger auf die Bildmitte, um auf das Wunder zu verweisen.[45] Interessant in dem Gemälde aus Valladolid ist außerdem der Verweis auf die Praktiken der Inquisition. An der Hauswand rechts hängt eine Bücherliste, wie sie die Inquisition öffentlich machte und teils auch die Bücher verbrannte.[46]

Die Inquisition ist mit den Dominikanern unweigerlich verbunden, auch wenn vieles durch die Historiografie verzerrt oder erfunden wurde, woran nicht nur die Protestanten und Aufklärer beteiligt waren, sondern auch die eigene Ordensgeschichtsschreibung. Schon Petrus Caló behauptet in seinem Legendarium (ca. 1330–1340), dass Dominikus

[44] Für die Stiftungen des Herzogs für das Kloster in Valladolid siehe Palomares Ibáñez 1970. Für die Verträge siehe Paz y Espeso 1897; Urrea 1991, S. 31 und Urrea Fernández 2001, S. 129. Erst widerspricht Urrea der Forschung, welche die Person mit dem Herzog von Lerma identifiziert. In einem weiteren Beitrag führt er dann Argumente auf, dass es sich doch um den Herzog als Stifter handelt. Urrea Fernández 2001, S. 130–131. Urrea Fernández/Valdivieso 2017, S. 109. Die Figur im Buchwunder gleicht allen drei gesicherten Bildnissen des Herzogs: dem Porträt von Juan Pantoja de la Cruz (1602, *Museo Fundación Lerma*), dem Reiterporträt des Herzogs von Peter Paul Rubens (1603, *Museo del Prado*) und die Grabstatute von Pompeo Leoni, Lesmes Fernández del Moral und Juan de Arfe y Villafañe (1601–1608, *Museo Nacional de Escultura*, Valladolid).

[45] Zum Stifterwesen und der Finanzierung der Gemäldezyklen siehe Kap. V.3.4.

[46] Scholz-Hänsel 2009, S. 111.

der erste vom apostolischen Stuhl bestellte Inquisitor gewesen sei („primus inquisitor per sedem apostolicam“).[47] Die frühneuzeitlichen Vitenschreiber übernehmen diesen Passus.[48] Nach Juan de Marieta befand sich Dominikus in Südfrankreich, um die Häretiker zum Christentum zu bekehren. Als der apostolische Legat und Zisterzienser, Pierre de Castelnau, im Jahr 1208 umgebracht wurde, rief Papst Innozenz III. den Kreuzzug aus. Marieta berichtet, dass einige Tage danach der Papst eine Kommission nach Toulouse geschickt habe, um Dominikus zum „Inquisidor Apostolico“ zu ernennen.[49] In der frühen Forschung war es eine Streitfrage, ob Dominikus Inquisitor war. Heute herrscht weitestgehend Konsens, dass er es nicht war, auch wenn der Kreuzzug gegen die Ketzer in Südfrankreich mit abscheulichen Praktiken und Pseudo-Gerichtsverfahren als inquisitorische Frühpraktiken angesehen werden können.[50]

In der Frühen Neuzeit verbreiteten nicht nur die Ordensgeschichten die Pionierrolle oder Teilhabe des hl. Dominikus an der Inquisition, sondern auch Bilder und Gemälde leisteten einen Beitrag.[51] Die Kompilatoren in Sevilla wählten ebenfalls ein Gemälde für Lima aus, in dem Dominikus ein Inquisitionsgericht leitet (Kat. DL 34). Domingo Carro malte ein *Autodafé*, welches das letzte Gericht nach einer ganzen Reihe von Prozessen ist und in der Öffentlichkeit stattfand. In der linken Bildhälfte sitzt der hl. Dominikus in der Mitte des Bildes als Richter und folgt dem Prozess. In einem Kreis sitzen Inquisitoren und Kanoniker und zeigen auf die Kanzel. Es scheint als würde die Person auf der Kanzel gerade das Urteil des Angeklagten verlesen. Der Verurteilte trägt das Schandkleid oder Ketzergewand (*sambenito*), das gelb war und ein rotes Andreaskreuz aufgenäht hatte. Auf der Tribüne sitzen weitere angeklagte Häretiker, unter ihnen tragen manche den spitz zulaufenden Büßerhut (*coroza*), der die Verurteilung zum Tode bedeutete.[52] Das Publikum des Schauprozesses sitzt auf den Rängen und Balkonen verteilt.

47 Zitiert nach Wesjohann 2012, S. 414.

48 Marieta 1596, II, S. 8v.–9r.; Malvenda 1627, S. 121–122. Huijbers bemerkt, dass in ihrem Untersuchungszeitraum (1388–1517) die Inquisition nicht zur dominikanischen Identität gehörte. Huijbers 2018, S. 325. Die Frage bleibt damit offen, ob die spanischen Ordensgeschichtsschreiber der Gegenreformation die mittelalterliche Legende aufgreifen.

49 Marieta 1596, II, S. 8v.

50 Scheeben 1927, S. 92–97. Vicaire 1962, S. 189 und FN 67 auf S. 337–338.

51 Für Bilder der Inquisition in Spanien siehe Scholz-Hänsel 2009.

52 Für die Bedeutung der Kleidung siehe Monteiro de Barros Carollo 1999, S. 116–117.

Die Inquisition war Ende Januar 1570 in Lima installiert worden, vor dieser Zeit übernahmen die Bischöfe diese Aufgabe. Zu den ersten Opfern der Inquisition zählte der spanische Dominikaner, ehemalige Prior und Rektor der Universität, Francisco de la Cruz. Er wurde am 13. April 1578 nach sechs Jahren Gefängnishaft auf der Plaza Mayor in Lima verbrannt. Er selber hatte zuvor in einem Brief an den König aus dem Jahr 1566 gefordert, dass die Inquisition in Lima errichtet werden solle. Es handelt sich um einen der spektakulärsten Fälle, der durch Anklageschriften überliefert ist. De la Cruz wurde ursprünglich als Zeuge über die Kreolin María Pizarro befragt, die Visionen gehabt haben soll und von einer exorzistischen Gruppe untersucht wurde, denen Dominikaner sowie Jesuiten angehörten. De la Cruz geriet selber in den Fokus der Inquisition. Durch die Anklageschriften lässt sich das kirchenkritische, messianische und fantasiereiche oder durch die Folterung entstandene Gedankengut rekonstruieren. So habe María Pizarro sowohl Engels- als auch Dämonenerscheinungen gehabt. Der Engel hätte María und De la Cruz verkündet, dass ein Heiliger und Retter käme. Diesen Messias identifizierte De la Cruz mit seinem Kind Gabrielico, dass er mit der verheirateten Leonor de Valenzuela hatte. Auch habe er mit den Schwestern von Leonor ein Verhältnis gehabt. Francisco würde ein neues Reich in Peru errichten, was dann auf Gabrielico überginge. In seiner Gemeinschaft sei die Priesterehe erlaubt und die Männer dürften mehrere Frauen haben. Außerdem müsse keiner mehr beichten und alle kirchlichen Regeln und Strafen würden aufgehoben werden. Am Ende des langen Prozesses war Francisco de la Cruz der Götzenverehrung angeklagt worden (Kap. IV.4.2). Er habe einen Pakt mit den Dämonen eingegangen, um die schwarze Magie zu erlernen und eine Verschwörung sowie Rebellion gegen den spanischen König geplant.[53] Der Dominikaner Juan Meléndez berichtet in seiner Ordenschronik natürlich nichts über den verurteilten Dominikaner Francisco de la Cruz, es wäre sicherlich wenig rühmlich für den Orden gewesen.[54]

Von diesem Todesurteil als Einzelbeispiel abgesehen, liegen konkrete Zahlen über die Strafmaßnahmen vor. Das Inquisitionsgericht in Lima verurteilte nicht alle Angeklagten zum Tod. Nach René Millar Carvacho waren zwischen den Jahren 1570 und 1820 insgesamt 1.700 Personen angeklagt und ins Gefängnis gebracht worden. Von zwanzig Angeklagten war nur ihr Abbild verbrannt worden, während dreißig tatsächlich den

[53] Medina 1887, I, S. 57–95; Hehrlein 1992, S. 139–142.

[54] Meléndez berichtet nur, dass der Dominikaner und Bischof von Quito auf dem *Autodafé* des Jahres 1578 eine Predigt hielt. Meléndez 1681, S. 460.

Feuertod starben.[55] Die zum Tode verurteilten waren in den meisten Fällen Juden, gefolgt von Protestanten. Das Inquisitionstribunal konnte nicht über Indigene urteilen, sie unterstanden nicht ihrer Gerichtsbarkeit.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Predigerbrüder auch im Vizekönigreich Peru das Ideal des Studiums und der Gelehrsamkeit verfolgten und die erste Universität Amerikas im Kapitelsaal ihres Klosters in Lima gründeten. Das Kloster wurde später erneuert wie auch der Kapitelsaal, der seit dem Ende des Jahres 1574 nicht mehr die Universitätslehrtätigkeiten beherbergte. Die Dominikaner stellten trotzdem sicher, dass durch die Bildervita ihres wichtigsten Ordensgelehrten und Kirchenlehrers Thomas von Aquin der Ort als Studierort in Erinnerung blieb. Ein Gemälde aus der Vita zeigt den hl. Thomas von Aquin, wie er auf einem Katheder sitzt (Abb. 113). Die studierenden Dominikaner sitzen um Thomas herum und werden Zeuge eines Wunders. Thomas, der die Pauluskommentare verfasst hat, erläutert gerade den Studenten die Paulusbriefe des Neuen Testaments. Plötzlich betritt ein Mann die Aula, den Thomas als jenen Verfasser der Briefe, den Apostel Paulus, erkennt. Die Bildlegende erklärt, dass der Apostel die Interpretationen von Thomas bekräftigt. Thomas steht in der Nachfolge des Ordensgründers, da schon dem hl. Dominikus der Apostel Paulus erschienen war. Dominikus und Thomas verbreiten und lehren das richtige Wissen, das die Inquisition verteidigt. Im 17. Jahrhundert geben die Dominikaner vor oder glaubten es vermutlich auch, die Inquisition begründet zu haben. Sie schickten ein Gemälde nach Lima, das den hl. Dominikus zeigt, wie er ein Inquisitionsgericht leitet. Dass einer ihrer Ordensbrüder selbst Opfer des Prozesses wurde, verschweigen sie in der eigenen Geschichtsschreibung. Die Irrlehren eines Abtrünnigen waren nicht erwähnenswert.

2.3 Gefangenschaft, Almosen und Feindbilder

Wie bei den Predigerbrüdern waren die mercedarischen Ziele und Ideale durch Tätigkeiten definiert. Die Aufgabe der Mercedarier war die Befreiung christlicher Gefangener aus der muslimischen Gefangenschaft und das Sammeln von Almosen für die Befreiung (Kap. III.3). Mit dem Fall Granadas im Jahr 1492 verlagerte sich die Gefangenenbefreiung auf die Nordküste Afrikas, wo die Spanier Stützpunkte errichteten. Das Geschäft mit der Sklaverei und der Freibeuterei im Mittelmeerraum nahm jedoch weiter

[55] Millar Carvacho 1998, S. 31 und S. 62.

zu und erreichte einen Höhepunkt im 17. Jahrhundert. In Abya Yala waren die Mercedarier nicht in der Gefangenenbefreiung tätig, sondern kümmerten sich neben der Missionierung der Indigenen vor allem um das Almosensammeln. Sie nahmen unter den religiösen Orden Abya Yalas eine Sonderrolle ein. Der Papst beauftragte eigentlich nur die Bettelorden mit der Missionierung der Indigenen, zu denen die Mercedarier noch nicht gehörten, da sie erst 1690 den Status eines Bettelordens erhielten. Doch die Mercedarier waren längst mit den Konquistadoren ins Land gekommen und widmeten sich wie alle anderen Orden der Missionierung (Kap. II.2).

Tatsächlich sammelten die Mercedarier in Amerika Almosen für den Freikauf der Gefangenen in Spanien und an der nordafrikanischen Küste. Dank des Chronisten Diego de Esquivel y Navia erfahren wir etwas über ihre Praktiken. Am Sonntag, den 27. September des Jahres 1744, veranstalteten die Mercedarier eine Vorführung der Gefangenenbefreiung in Cusco. Sie bettelten in der ganzen Stadt für das Auslösegeld für Gefangene und wurden von „verkleideten Türken und Gefangenen in Ketten“ begleitet.[56] Für die BewohnerInnen des Vizekönigreichs Peru mag eine „Türkengefahr“ weit entfernt gewesen sein – zumindest für diejenigen, die in Abya Yala geboren worden waren. Mithilfe solcher Prozessionen konnten die Mercedarier das Leid der christlichen Gefangenen und vermutlich auch die Brutalität der Muslime als „Feinde des Glaubens“ veranschaulichen und ihre eigenen Taten der christlichen Nächstenliebe vermitteln.

Eine ähnliche Theatralik legten die Kompilatoren in den Gemälden der Nolascusvita an, sie schilderten die Gefangenenbefreiung, die Reconquista, die Konversionsbemühungen und die erlittenen Marter. Die Gefangenenbefreiung befindet sich als zentrale Ikonografie in beiden Nolascusviten von Cusco und Lima. In Cusco hängt das Gemälde über einem Fenster und besitzt eine Hufeisenform (Kat. MC 20). In der Mitte ganz oben in der Rundung ist ein Tisch zu sehen, auf dem sich Goldketten und -barren sowie Silbermünzen befinden. Drei Muslime, die durch ihre Turbane eindeutig zu identifizieren sind, sitzen an dem Tisch und gehen unterschiedlichen Tätigkeiten nach. Der Mann in der Mitte greift nach den Reichtümern, der linke notiert mit einer Schreibfeder vermutlich den Wert des eingetauschten Lösegeldes. Rechts vom Tisch legt Petrus Nolascus

[56] Esquivel y Navia 1980 [ca. 1749], Bd. II, S. 312: „Domingo 27 de septiembre de 1744 años, por la tarde los religiosos mercedarios hicieron la representación y paseo expeditivo de la redención de cautivos y la plata del rescate, juntaron mucho dinero, porque desde por la mañana pidieron en toda la ciudad, con dos o tres demandas y algunos turcos vestidos y cautivos con sus grillos.” Viñuales 2004, S. 56–57.

mit seinem Begleiter gerade weitere Münzen auf den Tisch, die Verhandlungen scheinen noch nicht beendet zu sein. Hinter Nolascus stehen weitere Männer, die gebannt auf den Ausgang der Einigungsgespräche blicken. Sie tragen bereits das weiße Ordenskapulier mit dem Mercedarierwappen, das den positiven Ausgang ihrer Befreiung vermittelt. Links stehen weitere Muslime und weisen auf die Gefangenen und bedrohen sie mit Waffen. Auch in Lima malte Julián Jayo eine Gefangenenbefreiung für die Nolascusvita, welche die Behandlung der Gefangenen drastisch schildert (Kat. ML 16). Im rechten Bildrand nimmt ein Muslim eine versklavte Frau mit ihrem Kind gefangen, während ein anderer einen Mann auf den Boden drückt und den Säbel bedrohlich hebt, als ob er den Mann jeden Moment köpfen wird. Hinter dieser Gewaltszene schleppen mehrere Gefangene schwere Kisten. In der linken Bildhälfte führen zwei Mercedarier gerade eine Menschenmenge an, vermutlich handelt es sich um bereits Befreite.

Zwei weitere Gemälde visualisieren die heldenhaften Taten der Mercedarier im Zusammenhang der Gefangenenbefreiung und präsentieren das Feindbild des „Türken“. Im Gemäldezyklus von Cusco ist der hl. Nolascus in der Rückeroberung Sevillas dargestellt (Kat MC 18). Im Vordergrund predigt Nolascus den Muslimen, die ihm gebannt zuhören. Die Szene verdeutlicht seine Gabe, die Häretiker zum Christentum zu konvertieren. Im Hintergrund ist die Übergabe der Schlüssel von Sevilla zu erkennen. Vor dem Stadttor steht das christliche Heer von König Ferdinand III. Vor ihm kniet ein Muslim und überreicht ihm die Schlüssel der Stadt. Auf der Stadtmauer steht in weißen Lettern eine Gedenkschrift, die an das Grab des Ritters Rodrigo erinnert, welcher der Kavallerie der Mercedarier angehörte. In der Texttafel am unteren linken Bildrand steht, dass Nolascus dem König den Sieg vorausgesagt hat und auch noch Murcia und Valencia mit ihm zurückeroberte.[57] Im Gemälde wird den Bildbetrachtenden verdeutlicht, wie groß die Gefahr war, die von den Muslimen ausging. Außerdem zeigt das Bild, welche wichtige Rolle Nolascus zur Zeit der Rückeroberung Spaniens einnahm: er prophezeite den Sieg, begleitete das christliche Heer und konvertierte die Andersgläubigen zum Christentum.

In Lima greifen die Kompilatoren eine andere wundersame Geschichte der Nolascusvita auf (Kat. ML 18). Der Ordensgründer ging in das damals noch besetzte Valencia, um Gefangene zu befreien. Im Hintergrund legen zwei Mercedarier Geldstücke auf einen Tisch, welche die Muslime entgegennehmen. Im Vordergrund sitzen Frauen mit Kin-

[57] Colombo 1674, S. 316–318.

dern auf den Boden, sie stehen für die Gefangenen und warten auf ihre Erlösung. Im Mittelgrund des Bildes ist die Entrückung des hl. Nolascus zu sehen, die er laut seiner Vita während seiner Predigt vor dem Herrscher von Valencia und Murcia, Zeit Abenseit, hatte.[58] Der Herrscher sitzt unter einem Baldachin und wirft erschrocken die Hände in die Höhe, wie seine um die Stufen herum verteilten Begleiter. Eine geöffnete Truhe mit Juwelen und Schmuck trennt ihn von dem hl. Nolascus. In der Bildlegende ist zu lesen, dass der Herrscher Abenseit sich taufen ließ und den Namen „Vicencio" annahm. Im Gemälde ist der hl. Nolascus mit einem strahlenden Antlitz in der Luft schwebend (*elevatio*) dargestellt. Dieses Wunder bewirkte nach der bildinternen Logik die Konversion des Zeit Abenseit.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Mercedarier im Vizekönigreich Peru vor der nicht ganz so leichten Aufgabe standen, ihre alten und neuen Tätigkeiten zu rechtfertigen. Einem städtischen Publikum galt es, die Gefangenenbefreiung als ureigene Aufgabe mithilfe von öffentlichen Spektakeln und bestimmter Bildthemen wie der Gefangenenbefreiung und der Präsentation von Feindbildern vorzuführen, um Almosen zu sammeln, die an die spanischen Ordenshäuser gingen. Obwohl die Mercedarier die Gefangenenbefreiung in Abya Yala nicht ausübten, sammelten sie Almosen, wofür sie von den anderen religiösen Orden und kirchlichen Obrigkeiten auch kritisiert wurden (Kap. II.2). Die Mercedarier waren mit den spanischen Eroberern nach Südamerika gekommen, wurden von diesen unterstützt und sie erhielten einen festen Platz in der kolonialen Gesellschaft. Neben der ersten Missionierung und der städtischen Seelsorge wirkten sie auch bald in ihrer neuen Aufgabe als *Doctrineros* (Kap. III.2.2.1).

[58] Colombo 1674, S. 214–216.

3. Geteilte und geraubte Geschichten

Die mittelalterlichen und auch frühneuzeitlichen Hagiografen griffen für die Schaffung und Verklärung der Heiligenviten auf die Lebensepisoden von anderen Heiligen zurück. Auch die Kompilatoren übernahmen gewisse Bildthemen anderer Heiliger, um die Gründerviten zu kreieren. Die Heiligenviten von Franziskus und Dominikus sind ein besonders gutes Beispiel, um diese gegenseitigen Übernahmen zu demonstrieren. Aufgrund der nicht immer eindeutigen Quellendatierung lässt sich bis heute in manchen Fällen nicht einmal mehr bestimmen, wer der Urheber einer bestimmten Legende ist. Für das Leben des Petrus Nolascus ist der Fall eindeutiger, da es keine Quellen zum Leben des „Ordensgründers" gab und die Hagiografen in der Frühen Neuzeit unter dem Druck standen, die Heiligsprechung zu erreichen. Sie kopierten einige Szenen aus dem Leben anderer Heiliger und natürlich auch aus den Dominikus- und Franziskusviten. Im Folgenden werden die Dynamiken der Übernahmen, Kopien und Anleihen analysiert, wie sie die Kompilatoren im Vizekönigreich fortsetzten oder neu initiierten. Der Ausdruck der „geteilten Geschichten" wird dann verwendet, wenn auch der andere Ordensgründer in die eigene Bildervita bzw. Ikonografie aufgenommen wird, wie es das erste Unterkapitel zeigen wird (Kap. IV.3.1). Mit „geraubten Geschichten" wird verdeutlicht, dass ein Kompilator eine Legende oder eine Ikonografie aufnimmt, die nachweislich zur Identität eines anderen Ordensgründers gehört (Kap. IV.3.2). Das abschließende Unterkapitel legt dar, wie die Ordensgründer sich in der Apostel- und Christusnachfolge kopierten und überboten (IV.3.3).

3.1 Freundschaften: Von der Rettung der Kirche und der Welt

Der Traum des Papstes Innozenz III. ist eine Legende aus dem 13. Jahrhundert. Im Traum sieht der Papst, wie der hl. Franziskus bzw. der hl. Dominikus die einfallende Laterankirche stützen, was die Rettung der Kirche symbolisiert. Die Legende ist gleichzeitig eine göttliche Legitimation der jeweiligen Orden, da Franziskus und Dominikus Rom aufsuchten, um vom Papst eine Bestätigung ihres Ordens zu erhalten. Bis heute ist in der Ordensforschung nicht eindeutig geklärt, wer zuerst über die Legende berichtete: Konstantin von Orvieto von den Dominikanern oder die Dreigefährtenlegende der Fran-

ziskaner.[1] Die Geschichte variiert leicht in den frühen Legenden und auch noch in den frühneuzeitlichen Ordenschroniken. Bei Konstantin identifiziert Innozenz III. im Traum, dass es Dominikus ist, der die einstürzende Lateranbasilika stützt, während der Papst in der Dreigefährtenlegende den Franziskus nicht gleich erkennt, sondern erst einen „armen Mann" sieht.[2] Die neueren Ordenschroniken gestehen dann ein, dass sich die beiden Ordensgründer die Geschichte teilen und kommentieren dies sogar. So schreibt der Dominikaner Hernando de Castillo in seiner Ordensgeschichte aus dem Jahr 1584, dass Papst Innozenz III. eine ähnliche Vision vor der Bestätigung des Ordens des hl. Franziskus zuteilwurde, die von den „Historikern der Zeit" weit verbreitet wurde.[3] Del Castillo interpretiert den Traum außerdem für die Leserschaft. So sei mit der einstürzenden Lateranbasilika sowohl die materielle als auch die spirituelle Kirche gemeint, welche der hl. Dominikus rettete. Der Franziskaner Damian Cornejo stellt in seiner Ordenschronik aus dem Jahr 1682 klar, dass Papst Innozenz III. zuerst das Traumgesicht des rettenden Franziskus hatte und dann fünf Jahre später die gleiche Vision über den hl. Dominikus erfuhr. Indem Cornejo schreibt, dass Dominikus ein „intimer und herzlicher Freund" von Franziskus gewesen sei und Gott sie in der Liebe und ihrer Arbeit vereinte, beschwichtige er den konkurrierenden Anspruch eines Erstrechts.[4] Das Motiv inniger Freundschaft wird ebenfalls in die Bilder aufgenommen.

Betrachten wir zunächst die früheste Visualisierung der einstürzenden Lateranbasilika in den Bilderzyklen des Vizekönigreichs, das Wandbild eines anonymen Künstlers im Kreuzgang der Franziskaner von Lima (Kat FLW 19; Kap. II.3.1; III.2.3). Im Mittelpunkt des vielszenigen Bildes ist die Approbation der Ordensregel zu erkennen, die ei-

[1] Die Unsicherheit resultiert aus der franziskanischen Frage, wann die Dreigefährtenlegende datiert werden kann. Wesjohann 2012, S. 77–92. Für eine Zusammenfassung der Argumente, ob die Legende vom einstürzenden Lateranpalast franziskanischen oder dominikanischen Ursprungs ist, siehe Wesjohann 2012, S. 228–232; Tugwell 1996, S. 10–11.

[2] Konstantin 21, Scheeben 1935, S. 301–302; Leg3Soc 51; 2 Cel 17; Bonaventura LM, III, 10, Clasen 1962, S. 277–278; Lisboa 1563, S. 10v.; Del Castillo 1584, S. 33; Cornejo 1682, S. 101.

[3] Del Castillo 1584, S. 33: „... hasta que Dios descurbio su voluntad al Pontifice en una vision (semejante à otra que para la confirmacion de la orden del bienaventurado Sá Frácisco precedio) y es harto divulgada por los historiadores de aquel tiempo, y por otros." Marieta 1596, S. 25f.–26r.

[4] Cornejo 1682, S. 101: „Esta misma vision de el reparo de la Iglesia de San Juan de Letran, tuvo cinco años despues el mismo Pontifice, y entonces viò ser su reparador el exclarecido Patriarca Santo Domingo de Guzman, intimo, y cordial amigo de el Serafico San Francisco. Hizolos Dios tan unos en el amor, como en el empleo." Marcos de Lisboa schreibt noch nichts von dem Vergleich, siehe Lisboa 1563, S. 10v.

gentlich Honorius III. durchführte.[5] Franziskus kniet vor dem Papst, dessen Oberkörper und Gesicht bereits von der Wand abgeblättert sind. Um den Papst herum stehen die Kardinäle in ihren roten Gewändern, einer von ihnen hält die Regel in der Hand. Links im Hintergrund sind zwei Szenen erkennbar, in denen Franziskus Brot an Arme weiterreicht und selber mit seinen Gefährten Brot von einem Engel erhält. Rechts im Hintergrund ist der Traum von Innozenz III. zu sehen, welcher den Papst zur Bestätigung des Ordens bewog. Der Papst ist in einer Raumschachtel dargestellt und auf einem Stuhl eingeschlafen. Der Ausblick auf sein Traumgesicht ist auch den Betrachtenden gewährt und er sieht, wie Franziskus und Dominikus gemeinsam die Laterankirche halten, die als Renaissancebauwerk gekennzeichnet ist. Das Gemälde, welches das Wandbild im Kreuzgang von Lima ersetzte, verringert die vielszenige Komposition auf zwei Szenen (Kat. FLG 15). Diego de Aguilera präsentiert im Vordergrund die Regelbestätigung. Im Hintergrund und scheinbar noch in der gleichen Palastarchitektur sitzt der schlafende Papst. Sein Traumbild befindet sich diesmal nicht auf der Erde, sondern schwebt in den Wolken, sodass die Betrachtenden es leichter als solches identifizieren können. Im Gemälde ist nur der hl. Franziskus dargestellt, der sich gegen die einstürzende Kirche stemmt, wohingegen der hl. Dominikus als Retter fehlt. Dies ist nichts Ungewöhnliches, da die Minderbrüder in Europa seit den Anfängen der visuellen Franziskusvita ihren Ordensgründer als alleinige Stütze der Kirche darstellen.[6] Auch die druckgrafischen Vorlagen aus Antwerpen (Philipp Galle) und Italien (Villamena und Thomassin) zeigen allein den hl. Franziskus, wie er die Kirche vor dem Einsturz bewahrt (Abb. 114–116).[7] Insgesamt sind also in den Bilderviten des hl. Franziskus die Darstellungen der beiden Ordensgründer als Retter der Kirche ungewöhnlich, sie scheinen sich aber im Vizekönigreich Peru durchgesetzt zu haben, wie auch die gleiche Ikonografie im Zyklus des Franziskanerkreuzgangs von Cusco zeigt (Kat. FC 16). In dieser Ausführung sind zwei

[5] Zunächst bestätigte Papst Innozenz III. den Franziskaner- und Dominikanerorden mündlich, die schriftliche Bestätigung durch die Annahme der Regeltexte vollzog sein Nachfolger Papst Honorius III. Die Bildinhalte sind oft nicht eindeutig und zeigen den Traum des Papstes Innozenz III. mit der Regelbestätigung, die eigentlich Honorius III. vornahm. Für den Erzählzusammenhang im Bild dürfte es keinen Unterschied machen.

[6] Beispielsweise malt Giotto in Assisi den Franziskus als alleinigen Stützenden, wie auch die Künstler der Handschriften Bonaventuras und auch Wolf Traut. Auch die frühneuzeitlichen Wandmalereien in Italien stellen nur Franziskus dar, wie in der Kapelle von Montefalco oder im Kreuzgang von Ognissanti. Ruf 2004, S. 211; Bonaventura 1512, Vierdt Kapitel, o.S., Gieben/Criscuolo 1992, fol. 21r, Miniatur Nr. 40; , Cole Ahl 1996, S. 53; Paolucci 1990, S. 51.

[7] Für die Druckgrafiken von Philippe Thomassin, in: *Magni S. Francisci vita distincta miraculis descripta simulacris*, 1603, siehe Google Books [02.02.2026]: https://books.google.de/books?id=1iUvcEDrBnYC&hl=de&source=gbs_navlinks_s

päpstliche Visionen in einem Bild vereint. So träumte der Papst noch vor der einstürzenden Lateranbasilika von einer Palme, die zwischen seinen Füßen hochwuchs und den hl. Franziskus symbolisiert (Kap. V.1.2). Im Bett des Papstes ragt die Palme hoch auf und im Hintergrund ist sein zweites Traumgesicht zu sehen. Die beiden Ordensgründer retten Seite an Seite die einstürzende Kirche.

Die Dominikaner bevorzugten in Europa ebenfalls die Einzelfigur ihres Ordensgründers bei der Rettung der Kirche.[8] Dieser Tradition folgt Peter de Jode und Theodor Galle, als sie die Druckgrafikserie der Dominikusvita anfertigten (Abb. 116). Im Vordergrund überreicht der kniende Dominikus dem Papst die Regel. Im Hintergrund ist durch einen Fensterausschnitt der Traum von Papst Innozenz III. erkennbar. Erst Honorius III. hat die Regel bestätigt, die Ereignisse werden auch bei den Dominikanern zusammengezogen. Den Einsturz der Lateranbasilika visualisierten Galle oder Jode so, dass das gesamte Obergeschoss samt Kirchturm herunterbricht. Auf die gleiche Weise hat der Künstler aus Cusco die einstürzende Kirche dargestellt, hier aber stützen Dominikus und Franziskus die Kirche zusammen (Kat. DC 8). Die Kompilatoren in Cusco haben dezidiert beide Gründer gewählt. Anders als die Druckgrafik haben sie den Papst in seinem Bett schlafend gemalt, sodass das im Hintergrund Geschehene wesentlich deutlicher als Traumgesicht wahrnehmbar ist. Ein Vergleich mit der gleichen Ikonografie in Lima ist nicht möglich, vermutlich ist das zentrale Bildthema verloren gegangen (Kap. II.1.1).

Im Gegensatz zu den europäischen Bildlösungen betonen die peruanischen in der Mehrheit die Zusammenarbeit von Dominikus und Franziskus bei der Rettung der Kirche. Daran mögen zwei weitere Bildthemen beteiligt gewesen sein, welche die Freundschaft und das Heroentum der beiden Ordensgründer bildhaft machen und vermehrt in der Frühen Neuzeit die (Bilder-)Viten bestimmen. Bei der ersten Ikonografie handelt es sich um die *Vision von der Rettung der Welt*. Nach heutigem Wissensstand erzählte sie zuerst der Dominikaner Gerard Frachet in seiner Legendensammlung (*Vitae Fratrum*, ca. 1260–1264).[9] In dieser Episode geht Dominikus nach Rom, um die Regel bestätigen zu lassen. Eines Nachts war er im Gebet versunken und hat eine Vision. Darin sieht er

[8] In den Vitentafeln von Neapel und Barcelona ist allein der hl. Dominikus als Retter der Lateranbasilika dargestellt, wie auch im Tafelbild von Traini. Cannon 2013, S. 94 und S. 266. Malé Miranda 2008, S. 39. Im Kapitelsaal von Prato und im Kreuzgang von *Santa Maria Novella* ist Dominikus auch alleine dargestellt, während in der Kapellenausmalung von Fano nicht erkennbar ist, ob Franziskus einst im Bild war. Hood 1993, S. 182, Battistini 2007, S. 74; Spinelli 2017, S: 156.

[9] Fracheto 1896 [um 1260], S. 9–11.

Christus, der aus Zorn auf die sündige Welt Lanzen auf diese werfen will. Maria greift ein und präsentiert ihm den Diener Dominikus, der auf die Welt kam, um das Wort Gottes zu predigen, die Menschen zu konvertieren und zu retten. Neben ihm gibt es einen Zweiten. Allerdings erkennt Dominikus erst am nächsten Tag Franziskus wieder, als er ihn leibhaftig trifft. Dominikus und Franziskus umarmen sich und Dominikus sagt, er habe seinen Verbündeten getroffen („Tu es socius meus"), von da an waren sie ein Herz und eine Seele (Ap. 4, 32).[10] Nach einer weiteren Verbreitung der Legende greifen auch die frühneuzeitlichen Ordensgeschichten die Vision und das Treffen auf.[11] Marcos de Lisboa präzisierte, dass die drei Lanzen Christi die Hochmütigen, Habsüchtigen und die Lüsternen treffen sollen.[12]

Die Ikonografie zur Rettung der Welt erlebte einen Wandel. Zunächst standen nur Franziskus und Dominikus unter Maria und Christus auf der Erde. Später entschieden sich die Künstler oder Auftraggeber dafür, hinter oder neben den beiden Ordensgründern eine Stadt oder eine Menschengruppe darzustellen.[13] An diesem Muster orientiert sich noch das Wandbild der Dominikusvita in *Santa Maria Novella* vom Ende des 16. Jahrhunderts (Abb. 117). Oben im Himmel befinden sich der zornige Jesus mit den drei Speeren in der Hand und Maria, die versucht, ihren Sohn aufzuhalten. Den größten Teil des Bildfeldes nimmt die Szene der Umarmung zwischen Franziskus und Dominikus ein, die von einer Menschenmenge umgeben sind. Im 17. Jahrhundert erneuerten die Künstler die Ikonografie und versinnbildlichten die Welt als Globus, um den weltweiten Anspruch der Rettung zu betonen. Die Neuerung verbreitete sich über Druckgrafiken.[14] Theodor Galle und Peter Jode orientierten sich an der neuen Bildlösung, als sie die druckgrafische Serie zum Leben des Dominikus schufen (Abb. 118). Ihre Druckgrafik ist entscheidend für die Gemäldezyklen des Vizekönigreichs. Sie zeigt Christus mit

---

[10] Frachet greift ein Bibelzitat aus der Apostelgeschichte auf: „cor unum et anima una (...)." Fracheto 1896 [um 1260], S. 11.

[11] Wichtig für die Verbreitung waren die *Legenda Aurea* und einige Gebete. Das erste Mal taucht die Vision und das Treffen von Dominikus und Franziskus in der franziskanischen Hagiografie bei Bartholomäus von Pisa auf. Für eine Besprechung der Quellen siehe Cobianchi 2003, S. 59–63.

[12] Lisboa übernimmt die Stelle von der *Goldenen Legende* des Jacobus Voragine. Voragine/Häuptli 2014 [1263–1267], S. 1408–1411; Lisboa 1568, S. 26v–27r. Die späteren Ordenschronisten übernehmen die drei Todsünden nicht, erst Serafín Tómas Miguel. Del Castillo 1584, S. 35r–36r; Cornejo 1682, S. 247–248. Miguel 1705, S. 187–188.

[13] Für die älteren ikonografischen Lösungen vom 14. und 15. Jahrhundert siehe Cobianchi 2003.

[14] Das nachweislich erste Gemälde schuf Paolo Piazza. Es war das Hauptaltargemälde der Kapuzinerkirche in Prag, das er um 1602 malte. Das Gemälde hat sich nicht erhalten, sondern nur der Nachstich von Raphael Sadeler II. aus dem Jahr 1607. Als alleiniger Retter der Welt tritt Franziskus im 17. Jahrhundert in europäischen Bildern auf. Savelsberg 1992, S. 308–319.

den Lanzen in der Hand auf einem Regenbogen sitzend, ähnlich den apokalyptischen Darstellungen.[15] Neben ihm sitzt Maria und greift sich an die Brust, als Zeichen der Mildtätigkeit.[16] Die beiden Ordensgründer knien vor einem Globus, der die sündige Welt symbolisiert, die sie retten wollen. Im Hintergrund ist eine weite Landschaft mit einer Meeresbucht zu erkennen. Diego Aguilera oder einer seiner Werkstattmitarbeiter übernahmen die Komposition seitenverkehrt für den Gemäldezyklus in Lima, was sich auf den Kopiervorgang zurückführen lässt (Kat. DL 12).[17] Die Hintergrundgestaltung ist jedoch neu, weil der Künstler die Vision des Dominikus in einer Säulenhalle platziert. Die Säulenhalle könnte den Kirchenraum andeuten, wo Dominikus betete. Das Gemälde von Cusco ist in der Komposition fast identisch, sodass vielleicht eine gemeinsame Druckgrafik als Vorlage diente (Kat. DC 9). Auch hier knien die beiden Ordensgründer in einer Säulenhalle. Allerdings nehmen die Kompilatoren in Cusco noch die unmittelbar folgende Szene der Umarmung in die Komposition auf. Im Hintergrund ist das Treffen zwischen Franziskus und Dominikus auf der Straße zu erkennen, wo sie sich in den Armen liegen.

Die Umarmung zwischen Franziskus und Dominikus ist eine frühneuzeitliche Ikonografie und symbolisiert die Freundschaft zwischen den beiden Ordensgründern.[18] Im Gemäldezyklus der Dominikaner von Lima erhält die Umarmung ein eigenes Gemälde und gehört zu dem um 1608 in Sevilla entstandenen Teil des Zyklus (Kat. DL 20 und Kap. II.1). Dies bedeutet, dass die Kompilatoren in Lima noch die eigentlich vorher stattfindende Szene der *Rettung der Welt* ergänzten. Auch die Franziskaner in Lima wählten die Ikonografie der Umarmung für ihren Zyklus, allerdings kombinierten sie diese mit zwei weiteren Szenen, der *Rettung der Welt* und *Die Begleitung des Dominikus auf das Generalkapitel der Franziskaner* (Kat. FLG 21).[19] Über diesen Besuch des

[15] Holl 2015, Sp. 521.

[16] Auch auf Darstellungen des Jüngsten Gerichts zeigt Maria auf ihre Brust, sie tritt als helfende Fürbitterin auf. Schreiner 1994, S. 185.

[17] Stastny Mosberg schreibt das Gemälde einem Gehilfen Aguileras zu. Stastny Mosberg 2000, S. 69.

[18] Nach Cobianchi ist die erste Szene der Umarmung im Kapitelsaal des Dominikanerklosters von Prato dargestellt worden. Cobianchi 2003, S. 68–69. Réau erkennt darin das ikonografische Muster einer männlichen Visitation. Réau 1958, 3,1, S. 524.

[19] Im Franziskanerkloster von Cusco ist kein Gemälde mit der Ikonografie der Umarmung, der Rettung der Welt oder dem Generalkapitel vorhanden. Allerdings gibt es die Ikonografie der Rettung der Welt und das Generalkapitel im Gemäldezyklus von Santiago de Chile, daher ist es möglich, dass eines der Bilder oder sogar beide im Kreuzgang von Cusco hingen und sich nicht erhalten haben. Siehe García-Atance de Claro 2002, S. 78–79 und S. 106–107.

hl. Dominikus mit sieben seiner Brüder auf dem franziskanischen Generalkapitel berichteten allein die franziskanischen Hagiografen und Ordenschronisten.[20]

Schon der Ordenshistoriograf Hernando del Castillo zweifelte in seiner Chronik des Dominikanerordens, dass Dominikus auf dem Generalkapitel der Franziskaner anwesend war. Aufgrund dieser Skepsis befindet sich das Treffen vermutlich nicht in den Dominikusviten. Auch fehlt ein Mehrwert für die Dominikaner, denn eigentlich kritisiert Dominikus, dass die Franziskaner sich nicht um das leibliche Wohl der Anwesenden kümmern. Daraufhin wird Dominikus eines Besseren belehrt, da die Anwohner auf Gottes Weisung den Minderbrüdern zu Hilfe eilen. Der franziskanische Chronist Damian Cornejo verteidigt das Treffen und versucht Del Castillo zu widerlegen, indem er als Beweis sämtliche älteren Quellen aufführt.[21] Wie Cornejo betont, war der hl. Dominikus wichtiger Zeuge des Kapitels. Im Hintergrund des Franziskanertreffens befindet sich ein zerfallener Tempel mit dem Teufel und seinen Gefährten, der eine Gegenversammlung zum Kapitel der Franziskaner einberuft.[22] Für den Kampf gegen die Idolatrie, den die Missionsorden im Vizekönigreich führten, ist die Szene jedenfalls höchst interessant; um sie wird es in einem anderen Unterkapitel gehen (Kap. IV.4.2). An dieser Stelle sei nur angemerkt, dass die beiden Ordensgründer oder alle Minderbrüder die Menschheit gegen die Dämonen verteidigten und das eben auch in Peru.

Die bisher besprochenen ikonografischen und hagiografischen Texte vermitteln ein Bild der Eintracht und Zusammenarbeit von Franziskus und Dominikus. In diesen Diskurs der brüderlichen Freundschaft zwischen den Ordensgründern schrieben und malten sich die Mercedarier ein. In Lima hängt ein Gemälde im Kreuzgang, welches die Ikonografie der *Rettung der Welt* auch für den Ordensgründer der Mercedarier vereinnahmt (Kat. ML 20). Die Komposition ist zweigeteilt. Links ist Nolascus zu sehen, wie er das Kreuz Christi trägt (Kap. IV.3.3). Rechts im Bild ist die Rettung der Welt mit den üblichen Motiven dargestellt. Im Himmel will der auf dem weltgerichtlichen Regenbogen sitzende Christus Lanzen auf die Welt werfen. Die sündige Welt wird als Globus dargestellt, unter dem ein Drache und ein Frosch sitzen. Diesen animalischen Sinnbildern der Sünde treten die Tiere entgegen, welche die Ordensgründer begleiten. Neben Domini-

[20] Bonaventura schreibt nur über das Generalkapitel ohne die Anwesenheit des Dominikus. Bonaventura LM, IV,10, S. 286–287; Florecillas/Schneider, Kap. 18, S. 64–67; Cornejo 1682, S. 272–274 und S. 283–285.

[21] Del Castillo 1584, S. 118r.–118v; Cornejo 1682, S. 277–281.

[22] Cornejo 1682, S. 287–289.

kus sitzt der Hund mit der brennenden Fackel (Kap. III.1.2) und neben Franziskus das Schaf, welches er rettete. Alle drei Heiligen haben ein flammendes Herz auf dem Habit in der Höhe ihres physischen Herzens, welches die jeweils anderen beiden Ordensgründer in der Umarmung zeigt. In der Bildlegende, welche die Kompilatoren vom Ordenshistoriografen Felipe Colombo übernahmen, werden Quellen und Textstellen angegeben, welche die angebliche Vision des hl. Dominikus von allen drei Ordensgründern als Retter bestätigen soll.[23] Es ist ganz offensichtlich, dass die Mercedarier sich in das Bild der Eintracht und Gemeinsamkeit zwischen Dominikus und Franziskus einreihen wollten.

Die Minderbrüder in Cusco präsentierten jemand anderen, der neben Franziskus und Dominikus der Dritte im Bunde sein sollte. Ein Gemälde aus dem Kreuzgang von Cusco zeigt Franziskus, Dominikus und Angelus den Karmeliten groß im Vordergrund (Kat. FC 27).[24] Die Episode stammt ursprünglich aus der gegen Ende des 15. Jahrhunderts verfassten Vita des Angelus. Die Karmeliten wollten wohl einen der ihren auch mit den großen Ordensgründern der Bettelorden verbinden.[25] Lucas Wadding übernahm die Episode für die Franziskusvita und Damian Cornejo schmückte sie weiter aus. Dominikus und Franziskus werden als die Säulen der Kirche bezeichnet und Cornejo nennt die drei Heiligen sogar ein „himmlisches Triumvirat“ („Triumvirato celestial“).[26] Der Hintergrund des Gemäldes erzählt die Nebengeschichten. Links hinten predigte der hl. Angelus in der Laterankirche, dort traf er auf die beiden Ordensgründer. Die Landschaft hinter den Heiligen zeigt die beiden Prophezeiungen, die im Zusammenhang dieses Treffens entstanden. Der hl. Franziskus sagte Angelus den Märtyrertod in Sizilien voraus. Im Gemälde zeigt er mit dem Finger auf die Szene hinter Angelus, wo Angelus kniet und ihn gerade jemand mit dem Schwert erschlagen will. Angelus weist auf die Szene hinter Franziskus, wo die Stigmatisierung erkennbar ist. Der hl. Dominikus fasst sich ergriffen an die Brust und lauscht den beiden Vorhersagen.

Besonders die kleineren Orden versuchten den Anschluss an die großen Bettelorden zu finden. In der Gemäldeserie zum Leben des hl. Nolascus gibt es eine weitere Episode,

---

23 Colombo 1674, S. 405.

24 Angelus der Karmelit oder Angelus von Jerusalem, siehe Strnad 2015, LCI, Bd. 5, Sp. 164–165.

25 Für die Kurzvita des Angelus und seinem Treffen mit den Ordensgründern Dominikus und Franziskus, siehe Arnoldus Bostius „De illustribus viris ordinis fratrum beatissime virginis Marie de monte Carmelo“ (ca. 1475–1495), in Jackson-Holzberg 1981, bes. S. 129–130 und S. 219–220.

26 Wadding 1625, S. 170; Cornejo 1682, S. 251.

welche die gegenseitige Unterstützung ausdrückt (Kat. ML 20). Diesmal erkrankt Nolascus nach dem Krieg gegen die Albigenser und Dominikus heilt ihn. Damals war Dominikus noch Kanoniker, wie es seine Kleidung verrät, doch vor ihm spaziert bereits der schwarz-weiße Hund mit der brennenden Fackel (Kap. III.2.1).

Die Ordenshistoriografen haben für ihre Gründerfigur über die Jahrhunderte ein Bild der Freundschaft propagiert. Allen voran betonten die Dominikaner und Franziskaner das Bild von einem „heilsgeschichtlich überhöhten[en] Nebeneinander" ihrer Gründer.[27] Die modernen historiografischen Arbeiten über die Heiligenviten sind sich in der Bewertung der Begegnungen zwischen den Heiligen recht einig, dass sie hauptsächlich auf dem Blatt Papier und in den Bildern existierten. Schon der Historiker Berthold Altaner konstatiert im Jahr 1922, dass von allen Begegnungen zwischen Franziskus und Dominikus nur eine tatsächlich habe stattfinden können.[28] Kaspar Elm moniert, dass der schöne Schein der Freundschaft eigentlich vor erbitterten Kämpfen um die Gläubigen und Christen stattfand und auch in Zeiten der Lehrstreitigkeiten beider Ordensmitglieder.[29] Der Fall war im Vizekönigreich Peru nicht anders, es ging um Zuständigkeitsbereiche der Missionierung oder andere kleinere Streitigkeiten (Kap. V.2.2). Zwei wesentliche Gründe mögen dazu geführt haben, die Freundschaft (weiterhin) zu propagieren. Die gegenseitige Bezugnahme dürfte die eigene Beweiskraft und Legitimation erhöht haben. Gerade für die neu entstehenden Orden oder kleineren Gemeinschaften war dies wichtig, wollten sie in der gleichen Liga mitspielen. Die Mercedarier im Vizekönigreich Peru versuchen eindeutig den Schulterschluss mit den anderen Missionsorden. Der Dominikanerorden war seit jeher das Vorbild (Kap. III.3.). Außerdem mögen die Kompilatoren in den Bildern der Freundschaft eine Aufforderung an die Ordensbrüder gerichtet haben, in ihren alltäglichen Begegnungen in Eintracht zu leben.

3.2 Aneignungen: Stigmata, *Lactatio* und Engelsspeisung

Die Bildervita des hl. Dominikus in Cusco besitzt ein Gemälde, das die Stigmatisation eines Heiligen zeigt (Kat. DC 19). Der Mann trägt ein Messgewand und steht rechts im Bild vor einem Altar. Auf dem Altar befinden sich Gegenstände für die Messe: die Bibel, eine Hostie, Kerzen und ein Kruzifix. Von den Wundmalen des Christus am Kreuz

[27] Elm 1972, S. 128.
[28] Wesjohann 2012, S. 299–308; Altaner 1922, S. 8; Vicaire 1962, II, S. 84 und Fußnote 87.
[29] Elm 1972, S. 128.

gehen fünf Strahlen aus, die den Heiligen treffen. Hinter dem Stigmatisierten kniet eine Frau, die ebenfalls einen Heiligenschein besitzt. Mehrere Engel betrachten das Geschehen andächtig und begleiten es musikalisch. Ganz links in der unteren Ecke des Bildes knien ein Mönch und eine Nonne im dominikanischen Habit. Das Gemälde, welches zur Bildervita des Dominikus gehört, gibt Rätsel auf, weil Dominikus noch nie als Stigmatisierter dargestellt wurde. Oder war hier gar ein anderer Heiliger gemeint? Warum wählten die Predigerbrüder in Cusco eine Ikonografie, die eigentlich allein den hl. Franziskus auszeichnete?

In den frühen Legenden, von Jordan von Sachsen bis Humbert de Romanis, befinden sich keine Hinweise auf eine Stigmatisierung des hl. Dominikus. Erst Gerard Frachet nimmt eine Episode in seine Legendensammlung der Predigerbrüder (*Vitae Fratrum*) auf. So besuchte Walter von Straßburg die Franziskaner in Colmar und dort ereilte ihn die Stigmatisierung durch die Hand Gottes. Walter betete und meditierte über die Passion, da verspürte er Schmerzen an den fünf Wundmalen, die Christus durch die Nagelung ans Kreuz und die Speerspitze erhielt. Nach der Legende erhielt er die Stigmata, weil er sich fragte, wie groß der Schmerz Mariens gewesen sein muss, als sie unter dem Kreuz stand. Seine Wundmale blieben nicht sichtbar.[30] Ist in dem Gemälde von Cusco also der Dominikaner Walter dargestellt? In der Legende von Frachet ist nicht die Rede davon, dass er eine Messe hielt oder ein Engelschor erschien. Außerdem war es die Hand Gottes, die Walter die Stigmata erteilte. Von einem Altarkreuz erhielt eigentlich die hl. Katharina von Siena Wundmale, dies geschah nach den Legenden am 1. April 1375 in Pisa.[31] Nach Katharinas Heiligsprechung (1460) herrschte ein Streit über die Anerkennung ihrer Stigmata, da die Minderbrüder diese exklusive Ehre nur für ihre Ordensgründer beanspruchten. Papst Sixtus IV., ein Franziskaner, verbot mittels einer Bulle vom 6. September 1472 die Darstellung der stigmatisierten Katharina von Siena. Auch danach wurden immer wieder Verbote ausgesprochen. Erst im Jahr 1630 erkannte die Kirche offiziell die Stigmatisierung der hl. Katharina an. Dies zeigt wie umstritten auch im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts die Erzählung oder Darstellung von Stigmatisierten war.[32] Sollte das Gemälde in Cusco eigentlich die Stigmatisierung der hl. Katharina zeigen, die am Boden kniet? Zumindest würde es zeitlich in den Dis-

30 Fracheto 1896 [um 1260], S. 223.

31 In den Hagiografien ist ein Bildwerk nicht erwähnt, aber durch den Ort der Kirche suggeriert. Stein-Kecks 2004, S. 150.

32 Im Jahr 1598 erklärte Papst Clemens VIII. die früheren Dekrete für ungültig und die Ritenkongregation nahm sich der Sache an. Cruz de Carlos Varona 2010, S. 104; Stein-Kecks 2004, S. 144–145.

put zwischen den Dominikanern und Franziskanern passen. Allerdings ist es unwahrscheinlich, dass es ein Missverständnis gab und die Künstler aus Cusco, José und Juan Espinoza, die Vorgaben falsch umsetzten, ohne dass die Auftraggeber den Fehler gleich korrigieren hätten lassen.

Vielleicht sind die kniende Nonne und der Mönch im dominikanischen Habit Katharina und Walter, die selbst die Wundmale erhielten und nun Zeugen dieses neuen Wunders sind. Jedenfalls scheinen die beiden Figuren außerhalb des Bildgeschehens zu sein und sich als Identifikationsfiguren anzubieten. Das wirft erneut die Frage auf, um wen es sich bei den Stigmatisierten handelt. Die Inschrift im Gemälde gibt noch mehr Rätsel auf, denn der Text ist unvollständig. Darin steht etwas von einer Stigmatisation und dem Besuch der hl. Teresa von Avila in der Höhle des hl. Dominikus in Segovia und dem Gespräch der beiden Heiligen (Kat. DC 19).[33] Außerdem unterscheidet sich der aktuelle Text von demjenigen, der nach dem Erdbeben von 1950 von den Mitarbeitern des nationalen Tourismusministeriums aufgenommen wurde. Dieser transkribierte Legendentext berichtet eindeutig von der Stigmatisierung des hl. Dominikus, die im Zusammenhang mit der Bekehrung der Sünderin Bernia (Benedicta) stattfand.[34] Der Legendentext ist also nachweislich korrigiert worden, es stellt sich nur die Frage, ob durch die Restaurierung der originale Text wiederhergestellt wurde oder ob die Transkription aus dem Jahr 1950 das Original ist. Eine Suche in den frühneuzeitlichen Ordenschroniken ergibt, dass hier tatsächlich von einer Stigmatisierung berichtet wird. Die Chronisten Juan de Marieta und Serafin Miguel berichten, dass Dominikus nach Florenz ging und dort die Sünderin Bernia zum Christentum bekehrte.[35] Eines Tages besuchte Bernia eine Messe,

---

33 Vergleiche Miguel 1705, S. 299.

34 An dieser Stelle danke ich Elvis Mena Lujan, der mir einen Einblick in die digitalisierten Akten gewährte. In dem Blatt (Ficha N° 1334/72) steht folgender Text: „Una Muger nombrada Bernia gran pecadora q despues se convirtio con la predicasion de N.G.P. y se fue tercera de … ynstando en flores de N.P. fué un dia a una Yglesia de dicada a N. S, donde sabia q avia de celebrarla la Missa N.P.S. Dogo aquien quádo salio revestido dela sacristia vio Coronado de agudas espinas con llagas en pies y manos y Corazon acompañado de Maria Sa. y de muchos Angeles q le asicieren la missa; luego q consagró vio a N.S.J.C. en Cruz sobre el Altar q Rosiando sangre de las Llagas sobre el Sto. transformo en si mismo.“

35 Marieta 1596, S. 19r–20r; Miguel 1705, S. 377–378. Miguel gibt an, die Legende von Alanus de Rupe (1428–1475) übernommen zu haben. Miguel 1705, S. 598. Ob das „Exemplum Feminia“ der Bernia sich auch in den Handschriften des Alanus befand, wäre zu überprüfen. Jedenfalls ist die Legende in der Druckausgabe vorhanden, siehe Alanus 1624, S. 527. Auch Castillo berichtet in seiner Chronik von der Stigmatisierung, allerdings findet die Vision nicht in der Kirche statt, sondern zu Hause bei einer sündigen Frau mit dem Namen Katharina. Wenn Castillo der Urheber der Legende ist, dann haben Marieta und Miguel den Namen abgewandelt. Castillo 1584, S. 69–70.

die Dominikus hielt. Während der Eucharistiefeier hatte sie eine Vision, in der Dominikus gerade am Altar stand, die Hände zum Kreuz ausstreckte, und die Stigmata und die Dornenkrone erhielt, während sein Blut herunterfloss. Im Gemälde von Cusco ist die kniende Frau also höchstwahrscheinlich Bernia und Dominikus der Stigmatisierte am Altar.

Die Stigmatisierung des hl. Dominikus ist eindeutig eine frühneuzeitliche Verklärung, die in dem Konkurrenzdenken mit den Franziskanern entstanden ist, den eigenen Ordensgründer an der höchsten Ehrung teilhaben zu lassen, die ein Heiliger erfahren konnte.[36] Interessanterweise beschreiben die Chroniken die Stigmatisierung nur als eine Vision der Bernia, sodass die Predigerbrüder auf der sicheren Seite waren. Schließlich schildern die Translationsberichte (Kap. III.1) nicht, dass an Dominikus' Körper Wundmale vorhanden waren. Die Vision unterscheidet sich damit von der tatsächlichen Stigmatisierung. Bisher ist diese Legende nicht visualisiert worden und fand in Cusco die vielleicht erste und einzige Darstellung. Die Dominikaner in Cusco nahmen sich offensichtlich auch die Freiheit heraus, die eigentliche Vision von der Stigmatisierung so darzustellen, dass sie als solche gar nicht zu erkennen ist. Im Gegensatz zum Traum von der einstürzenden Laterankirche (Kat. DC 8) ist Bernia nicht schlafend oder entrückt dargestellt und auch die Vision ist nicht in eine weite Ferne gerückt. Ob die Franziskaner sich beim Erzbischof über die Darstellung der Stigmatisierung des hl. Dominikus beschwerten, ist unbekannt. Wenn dem so wäre, gab es aber offenbar keine Konsequenzen, denn das Gemälde der Stigmatisierung existiert heute noch und hängt im Kreuzgang des Klosters.

Die Übernahme der Stigmatisierung in der Dominikusvita war sicherlich eine der schwerwiegendsten Fälle „geraubter Geschichten", weil es die höchste Auszeichnung eines Heiligen war und ist durch die Stigmata das Ebenbild Christi zu werden. Eine andere mystische Verbindung mit dem Göttlichen ist die *Lactatio*. In der hagiografischen Literatur gibt es einige Heilige und Kirchenmänner, die Milch von Marias Brüsten erhalten, was zumeist Ausdruck ihrer großen Marienverehrung ist. Die mit Abstand weiteste ikonografische Verbreitung fand die *Lactatio* des hl. Bernhard von Clairvaux. Aus Angst vor dem Versagen in einer wichtigen Predigt bittet Bernard die Muttergottes um

[36] Schon Cupero entdeckte den Schwindel. Cupero 1733 (AA. SS. Augusti), S. 475–476.

Hilfe, die ihm durch den Milchstrahl aus ihrer Brust göttliches Wissen schenkt.[37] Die Muttermilch Mariens besitzt nach der christlichen Vorstellung wissensspendende, heilende und wundertätige Kräfte.[38] Die Dominikaner und die Mercedarier übernahmen die *Lactatio* für die Bildervita ihres Ordensgründers im Vizekönigreich Peru und nahmen die jeweils verschiedenen symbolischen Bedeutungen der Milchspende auf.

In Cusco kombinierten die Predigerbrüder und Kompilatoren des Zyklus die *Lactatio* mit der Selbstgeißelung (Kat. DC 20). Im Gemälde sind die Szenen in einem dunklen Raum platziert. Zwei Engel halten den hl. Dominikus, der gerade ohnmächtig zusammensackt. Sein Körper ist mit Blut und Wunden versehen, die vom Bußgürtel um den Bauch und die Arme sowie von der Kette in seiner Hand stammen. Von rechts oben kommt Maria mit dem Christuskind aus einer Wolkenglorie und drückt aus ihrer Brust einen Milchstrahl in den Mund des Heiligen. In der Texttafel rechts unterhalb von Dominikus steht, dass der Ordensgründer sich jede Nacht mit Ketten geißelte, für die Seelen im Fegefeuer, für die eigenen Sünden und das dritte Mal für die Vergehen der anderen. Er wäre aufgrund der heftigen Geißelung gestorben, wenn Maria ihn nicht durch ihre Milchspende – im Text steht „durch den göttlichen Nektar" – gerettet hätte.[39] Sehr ähnlich ist auch die ikonografische Lösung eines unbekannten Malers in Lima (Kat. DL 30). Die Bildervita im Kreuzgang des Klosters von Lima, die 1608 begonnen und 1665 vervollständigt wurde, erhielt im 18. Jahrhundert eine weitere Ergänzung, nämlich die *Lactatio*. Maria und Dominikus sind im Vergleich mit der Komposition aus Cusco spiegelbildlich dargestellt. Außerdem wird Maria von einer Schar an Heiligen begleitet und zwei Dominikaner betrachten als Zeugen die Szene.

Die *Lactatio* des hl. Dominikus scheint ein beliebtes frühneuzeitliches Bildthema in Abya Yala gewesen zu sein, jedenfalls löste sie sich von der Geißelung und wurde in unterschiedlichen Bildzusammenhängen dargestellt. Cristóbal Villalpando schuf ein Gemälde für die Dominikaner in Mexiko-Stadt, auf dem allein die *Lactatio* zu sehen

---

[37] In den ersten Viten Bernhards findet sich kein Bericht über eine *Lactatio*. Im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts gibt es Texthinweise. Die erste Darstellung der *Lactatio* ist hingegen schon aus dem Ende des 13. Jahrhundert. Wagner 2007, S. 32–34.

[38] Ausführlich schreibt Schreiner über die *Lactatio* und die Heiligen, welche die Milchspende erhielten. Schreiner 1994, S. 180–191.

[39] Die Ordenschronisten und Vitenschreiber Castillo, Marieta und Razzi berichten nichts von einer *Lactatio*, sondern nur, dass Dominikus sich in der Nacht dreimal geißelte. Nur in Miguels Vita fand ich die Stelle, es ist aber gut möglich, dass sich die *Lactatio* in einer spirituellen Literatur findet. Wie im Werk von Alanus Rupe, das gibt zumindest die Texttafel in Cusco an. Castillo 1584, S. 140v.; Razzi 1588, S. 18; Marieta 1596, S. 40r; Miguel 1705, S. 92–95.

ist.[40] Ein unbekannter Künstler aus Cusco malte für die Dominikanerinnen des Klosters *Santa Catalina* eine neuartige und auch ungewöhnliche Ikonografie (Abb. 119). Das Gemälde vereint im Breitformat drei voneinander unabhängige Szenen. In der Mitte treibt der Erzengel Michael den gefallenen Engel Lucifer in den Höllenschlund. Der Höllenschlund besteht aus dem weit aufgerissenen Mund des Leviathans, eine beliebte und weit verbreitete Ikonografie im Andenraum, welche die Künstler von den europäischen Druckgrafiken übernahmen.[41] Rechts und links vom hl. Michael sind die hll. Franziskus und Dominikus zu sehen. Beide Ordensgründer werden von Engeln gestützt. Der hl. Franziskus erhält die Stigmata von Christus und Dominikus die Milch Mariens. Im Gemälde wird auf einer metaphorischen Ebene die Verbindung der Heiligen mit dem Göttlichen durch das Blut bzw. die Strahlen und die Milch verglichen. Vielleicht waren es die Dominikanerinnen, welche die Milchspende ihres Ordensgründers mit der Stigmatisierung des Franziskus gleichsetzten. Die Nonnen des Katharinenklosters in Cusco konnten über die von Gott auserwählten Heiligen meditieren, die wie der Erzengel den Kampf gegen das Böse dieser Welt weiterführten.

Die *Lactatio* als höchste Auszeichnung der Marienverehrung übernahmen auch die Mercedarier in Cusco (Kat. MC 21). Ein entscheidender Unterschied ist, dass keine der bekannten frühneuzeitlichen Viten des Nolascus von einer *Lactatio* berichten. Vielmehr lehnen sich einzelne Versatzstücke des Legendentextes im Gemälde an der Geschichte der Bernhardvita an.[42] Das Gemälde zeigt groß im Vordergrund die Milchspende. Allerdings handelt es sich hier, wie Celia Rubina Vargas festgestellt hat, nicht um das ikonografische Muster einer *Lactatio*, sondern Nolascus darf direkt von der Brust Mariens trinken und das sogar neben dem Christuskind.[43] Die Jungfrau tritt hier im Typus der stillenden Maria auf (*Virgo lactans*). In dem Legendentext steht geschrieben, dass der Heilige zunächst noch vor solch einer hohen Ehre scheute, doch das Christuskind ihn dazu aufforderte. Im Gemälde kniet der Heilige auf Wolken, er trinkt von Marias Brüsten, die Milch läuft sogar über seinen Bart. Zwei Nebenszenen rahmen die *Lactatio* und

40 Kat. Ausst. Mexiko 1997, Abb. 31, S. 170–171.

41 Mesa/Gisbert 2010, S. 19.

42 Im Legendentext werden die Milch und die Brüste Maries folgendermaßen beschrieben: „las divinas Fuentes de presiosa leche“ oder „nectar divino“, siehe Kat. MC 21. In der Bernhardsvita von Almonacid steht: „echò un rayo de leche de la fuente precios de su pecho“ und „Nectar sabroso de su pecho“, siehe Almonacid 1682, S. 446 und S. 450.

43 Rubina widerspricht korrekterweise Zuriaga Senet, der annimmt, dass die Ikonografie von Cusco auf der Druckgrafik der Nolascusvita basiert, in der der Heilige vor einem Marienbild in Ektase ist. Zuriaga Senent 2009, S. 179; Rubina Vargas 2015, S. 137–142.

geben der Szene eine Bedeutungstiefe. Rechts im Hintergrund ist der Heilige zu sehen, wie er eine Marienstatue verehrt, ein typisches Zusatzbild der *Lactatio*. Die linke Szene ist ungewöhnlich. Dort ist ein Ausschnitt eines Kreuzganges mit Klosterhof und zwei Kreuzgangsgalerien zu erkennen. In der Mitte steht ein Brunnen, von dem Wasser in den Garten läuft, das ein Mönch abschöpft. Der Garten des Klosterhofes steht für das Paradies und der Brunnen ist die Lebensquelle (*fons vitae*) (Kap. V.1.2). Die Milch und das Brunnenwasser werden als göttliche Quellen parallelisiert, von denen der wasserschöpfende Mönch und der milchtrinkende Nolascus geistige Nahrung für die Seele erhalten. Für Nolascus ist der „göttliche Nektar" aus der „göttlichen Quelle der kostbaren Brust" Mariens, wie es im Text des Gemäldes heißt, ein Vorgeschmack auf das himmlische Paradies. Im Vergleich zur *Lactatio* des Dominikus wird deutlich, welche unterschiedliche Funktion die Milchspende besitzt. Beim hl. Dominikus ist es die heilende Kraft und beim Nolascus die seelennährende und das Paradies verheißende Quelle. Nur die Mönche, welche die Vita ihres Ordensgründers kannten, mögen die Aneignung der *Lactatio* erkannt haben. Den Besuchern und Besucherinnen des Klosters dürften diese Übernahmen entgangen sein. Für sie war die Milchspende dann nur eine der höchsten Auszeichnungen, die ein Heiliger erfahren konnte.

Es wirkt nun so, als hätten nur die Dominikaner und Mercedarier ikonografische Themen oder Wunderberichte von anderen Ordensgründern für die eigene Bildervita in ihren Klöstern übernommen, doch auch die Franziskaner bedienten sich für die Vita ihres Ordensgründers an ordensfremden Bildthemen. Im abschließenden Beispiel geht es um ein Gemälde des Zyklus aus dem Franziskanerkloster von Santiago de Chile (Abb. 120), dessen Pendant in Cusco sich nicht erhalten hat.[44] Im Gemälde malte Marcos Zapata das Generalkapitel der Franziskaner in *Santa Maria degli Angeli*, dass auch der hl. Dominikus besucht. Nach den Legenden tadelte Dominikus den Franziskus, weil er nicht für das leibliche Wohl seiner Mitbrüder gesorgt hatte (Kap. IV.2.1). Doch wie durch ein Wunder kamen die Menschen der umliegenden Orte und brachten den Minderbrüdern zu essen.[45] Im Gemälde von Chile ist das Mahl der Minderbrüder zu sehen, in deren Mitte der Kardinal Hugolino, der spätere Papst sitzt (Kap. III.2). Dominikus predigt ganz rechts im Bild von einer Kanzel. Absolut unüblich sind zwei Darstellung: die zu Tisch sitzenden Minderbrüder und die Bedienung durch die Engel. Beide Motive wer-

[44] Vielleicht ist das Gemälde im Depot, jedenfalls nahm es Héctor Schenone in den Katalog auf. Schenone 1992, S. 361.

[45] Florecillas/Schneider, Kap. 18, S. 64–67; Cornejo 1682, S. 272–274 und S. 283–285.

den weder von den Quellen erwähnt, noch waren sie je in den bisher bekannten Franziskusviten so dargestellt. Im Gemälde von Lima, das insgesamt drei Szenen vereint, ist ganz im Hintergrund zu erkennen, wie die Bewohner und Bewohnerinnen der Umgebung Essen und Güter bringen (Kat. FLG 21). Im Kreuzgang des Klosters *Ognissanti* von Florenz ist die Begegnung der beiden Heiligen auf dem Generalkapitel ebenfalls ausgewählt worden (Abb. 121). In dem florentinischen Wandbild umarmen sich die beiden Heiligen im Vordergrund und dahinter ist die Versammlung der zahlreichen Minderbrüder zu sehen. Im Vergleich fällt auf, dass die Kompilatoren ein neues Motiv einführten, das sie vermutlich von der Dominikusvita übernahmen. Gemeint ist das Wunder der Engelsspeisung, das sich im Kloster von *San Sixto* in Rom ereignet haben soll, wo der hl. Dominikus gerade weilte. Seine beiden Mitbrüder konnten an diesem Tag nur ein Brot erbetteln, das sie dann aber einem armen Bettler zu essen gaben, sodass sie mit leeren Händen in das Kloster zurückkehrten. Die Mönchsgemeinschaft saß also zu Tisch mit leeren Tellern, da erschienen zwei Männer und legten jedem Mönch ein Stück Brot auf den Teller. Später erkannten die Brüder, dass die beiden Helfer Engel waren, die Gott schickte, da er sich um die Predigergemeinschaft kümmerte.[46] Die Engelsspeisung ist eine der ältesten Ikonografien der Dominikusvita und befindet sich auch in der druckgrafischen Serie von Theodor Galle (Abb. 122).[47] In der Grafik sitzen die Dominikaner im Refektorium und die Engel verteilen gerade das Brot. An dieser Vorlage orientierten sich die Künstler des Gemäldes in Cusco (Kat. DC 17).[48] Die Predigerbrüder sitzen an einem u-förmigen Tisch und warten, bis die Engel das Abendmahl verteilen. Die Kompilatoren fügen zusätzlich den Mönch auf der Kanzel ein, der als Vorleser die Gemeinschaft mit geistlicher Nahrung versorgt (Kap. V.1.2). Im Vergleich mit dem Gemälde, welches das Generalkapitel der Franziskaner zeigt, wird deutlich, dass die Kompilatoren Motive der Engelsspeisung übernahmen, wie die Komposition des Tisches und die dienenden Engel. Nur die reiche Auswahl der Speisen auf dem franziskanischen Mahl, das eigentlich die Menschen der Umgebung spendeten, unterscheidet sich von dem kargen Mahl der Dominikaner.

---

46 Castillo 1584, S. 62r.–63r. Die älteren Hagiografen schreiben noch nichts von einer Engelsspeisung, erst Humbert von Orvieto nimmt sie in seine Legende auf. Assmann 1997, S. 179.

47 Schon auf dem Grabmal des hl Dominikus ist die Szene zu sehen, allerdings wird das Brot nicht von Engeln serviert, sondern von kleinen Jungen. Cannon 2013, S. 134.

48 In der Gemäldeserie von Lima ist das Gemälde in Restauration gewesen und befand sich nicht im Kreuzgang. Eine Abbildung aus dem Ausstellungskatalog lässt auch hier das gleiche Muster erkennen. Siehe Kat. Ausst. Lima 1998, S. 63.

Alles in allem dürfte deutlich geworden sein, dass die religiösen Orden die Bildmotive, Ikonografien und auch Legenden der anderen Orden übernahmen. Frömmigkeitsgeschichtlich bedeutete dies eine visuelle Annäherung der Ordensgründer in ihren Taten und Wundern, die zuvor ihre Einzigartigkeit prägte. Ob nun die Stigmatisierung, die *Lactatio* oder die Engelsspeisung die geraubten Geschichten waren, sie alle haben eines gemeinsam: die besondere Auszeichnung durch Gott zu erhalten. Die Versuchung war offenbar zu groß, diese große Ehre auch für die eigene Geschichte zu beanspruchen und so die Memoria eigenmächtig zu gestalten. Es ist auffällig, dass vor allem die Kompilatoren in Cusco Geschichten der anderen Orden übernahmen. Die Gründe dafür können verschiedenartig sein und bedürfen eingehenderer Untersuchungen. Es mag der Zufall der Überlieferung sein, aber auch die Ferne von der Hauptstadt Lima und auch Roms und damit eine geringere Kontrolle der Bildinhalte oder auch die Eigenmächtigkeit mit der die (Indigenen) Künstler sich die Bildmotive aneigneten und frei verwendeten. Im folgenden Unterkapitel wird es darum gehen, wie die Kompilatoren und Hagiografen darum wetteifern, ihren Ordensgründer als den erwählten Nachfolger der Apostel oder Christi zu stilisieren, und auch hier eigneten sich die Orden die Geschichten der anderen Ordensgründer an.

3.3 Überbietungen: Apostelnachfolge und Christuskonformität

Die frühe Dominikaner- und Franziskanerbewegung stellte den Anspruch, in der Nachfolge der Apostel zu leben (*vita apostolica*). Das Ziel der Mönchsgemeinschaft war, das Evangelium zu predigen, zu missionieren und ein Wanderleben in Armut zu führen. Damit positionierten sie sich zunächst gegen die alteingesessenen Orden wie die Benediktiner oder Zisterzienser, deren Luxus und Ortsgebundenheit (*stabilitas loci*). Auch wenn die etablierten Orden der Minderbrüder und Predigerbrüder durch die Konventualisierung später Klöster bauten und sesshaft wurden, gaben sie das Ziel der Mission und der städtischen Seelsorge nicht auf – ihr Betätigungsfeld war außerhalb des Klosters. Mit der Besiedlung Amerikas erhielten die Bettelorden den Auftrag vom Papst, die Indigene Bevölkerung zu missionieren (Kap. II). In den gründerväterlichen Bilderviten des vizeköniglichen Perus memorierten und propagierten die Kompilatoren den Auftrag zur Verbreitung des Evangeliums und schufen Bilder, welche die Apostelnachfolge demonstrieren.

Eine Legende der Dominikusvita, die der Hagiograf Konstantin von Orvieto im Jahr 1246 entwarf, beglaubigte das apostolische Leben und verankerte es fest in der Ordensgeschichte. Alle weiteren Hagiografen und frühneuzeitlichen Ordenschronisten nach Konstantin nahmen das Wunder auf: Dominikus betet in der Peterskirche Roms, plötzlich erscheinen ihm die Apostel Petrus und Paulus und überreichen ihm den Wanderstab sowie ein Buch und fordern ihn auf, in die Welt zu gehen, um zu predigen.[49] Seit der ersten Visualisierung von Dominikus' Leben befindet sich diese Szene in seiner Bildervita.[50] Miguel Güelles schuf die Erscheinung der Apostel in Sevilla, von wo aus das Gemälde nach Peru verschifft wurde (Kat. DL 14; Kap. II.1). Dominikus kniet vor einem großen Altarretabel. Die beiden Apostel treten von links an ihn heran und überreichen ihm Stab und Buch, sie sind dank ihrer Attribute (Schlüssel und Schwert) zu identifizieren. Das Retabel im Hintergrund des Gemäldes zeigt zwei Altarbilder, die rechts und links neben dem Jesuskind sind und die Verkündigung an Maria sowie die Geburt Christi bzw. die Anbetung der Hirten zeigen. Die Bild-im-Bild-Thematik verstärkt die Lesart der Apostelnachfolge (Kap. III.4.1). So beginnt mit der Verkündigung der Apostel an Dominikus und dem Auftrag zur Predigt etwas Neues, der Orden ist geboren. Konstantin von Orvieto situierte die Legende zwischen der Bestätigung des Ordens durch Papst Honorius III. und der Aussendung der Predigerbrüder in die Welt, um zu predigen, was in der hagiografischen Literatur als Beginn des Ordens gewertet wird. Die Apostelnachfolge erinnert die Mönche in Lima, die zu Missionaren ausgebildet werden, das Evangelium in den *Doctrinas* zu verkünden (Kap. V.2.3). Diese zentrale Ikonografie befand sich sehr wahrscheinlich auch in der gemalten Dominikusvita in Cusco und ist vermutlich durch eines der Erdbeben verloren gegangen (Kap. II.1.2).

Die Erscheinung der beiden Apostelfürsten verdeutlicht nachdrücklich den Anspruch der *vita apostolica*. Die Franziskaner und Mercedarier nehmen eine ähnliche Legende in das Leben ihrer Ordensgründer auf. Bereits die *Fioretti* lassen Franziskus mit seinem Gefährten Masseo in die Peterskirche gehen, um Rat zu erhalten, wie die Armut als höchstes Gut zu erlangen sei. In der Legende betet der hl. Franziskus in der Peterskirche und die beiden Apostel erscheinen, um ihm mitzuteilen, dass Christus seine Wünsche

[49] Scheeben/Orvieto 1935 [1246], Konstantin 25, S. 304; Fracheto 1896 [um 1260], S. 323. Für einen Vergleich der Versionen von Konstantin und Frachet siehe Tugwell 1996, S. 31–32. Für die frühneuzeitliche Version siehe Castillo 1584, S. 49v–50r.

[50] Auf dem Sarkophag der *Arca di San Domenico* aus den Jahren 1264–1267 befindet sich bereits die Legende der *Beauftragung zur Predigt durch Petrus und Paulus*, siehe Kap. III. und Moskowitz 1994.

gehört habe und ihm den Schatz der Armut anvertraut.[51] Die Kompilatoren in Lima wählten diese Apostelerscheinung für die Franziskusvita aus, die Ikonografie ist vermutlich hier das erste Mal visualisiert worden (Kat. FLG 30). Jedenfalls befindet sich diese Szene nicht in den flämischen oder italienischen Druckgrafikserien von Philipp Galle oder Francesco Villamena, die maßgebend für die Verbreitung des Franziskuslebens waren. Im Gemälde von Lima situiert der Künstler Pedro Fernández Noriega die Erscheinung in den Bildvordergrund. Hinter dem knienden Franziskus erstreckt sich der weite Kirchenraum. Im Gegensatz zur Bildlösung von Miguel Güelles malt Pedro Fernández Noriega die beiden Apostel Petrus und Paulus in der Luft schwebend, so wird deutlich, dass sie vom Himmel herabsteigen. Die Kompilatoren in Lima fügten links im Hintergrund eine weitere Szene ein, welche die Begegnung mit den drei Ordenstugenden darstellt. In dieser Legende trifft Franziskus mit seinen Gefährten, als sie auf dem Weg von Rom nach Siena waren, drei schöne und völlig gleich aussehende Frauen. Sie begrüßen ihn mit den Worten „Gegrüßt sei die Herrin Armut“ und verschwanden daraufhin. Die Gefährten wunderten sich und Franziskus erklärt, dass die drei Frauen für die Perfektion und die Schönheit des Evangeliums stehen und die drei Ordenstugenden der Armut, des Gehorsams und der Keuschheit darstellen.[52] Die Armut als abstrakte Tugend lässt sich nicht so einfach visualisieren wie der dominikanische Predigtauftrag in der Welt, für den Petrus und Paulus den Wanderstab und das Buch überreichen. Die Kompilatoren der Franziskusvita fügten daher vermutlich zwei Legende zusammen, die beide auf die Armut als wichtigste Tugend der apostolischen und franziskanischen Lebensweise hinweisen (Kap. IV.2.1). Die Texttafel unterhalb des Gemäldes erläutert beide Szenen.

Die mercedarischen Hagiografen in Spanien, welche die Vita des hl. Petrus Nolascus erst in der nachtridentinischen Zeit kreierten (Kap. III.3.1), wählten eine andere Art der Apostelerscheinung aus. Zuerst berichtet Alonso Remón in seiner Ordenschronik aus dem Jahr 1618 von dem Ereignis. Demnach wünschte sich Nolascus sehnlichst das Grab von Petrus und Paulus in Rom aufzusuchen, besonders dasjenige von Petrus, seinem Namenspatron. Nolascus betete vor dem Altar der Schmerzensmadonna in Barcelona, da erschien ihm der Apostel Paulus verkehrt herum ans Kreuz genagelt. Petrus tröstete Nolascus, dass nicht jeder Wunsch von Gott erfüllt werden kann und er für andere Aufgaben bestimmt sei. Er selbst habe sich gewünscht, auf die gleiche Weise zu sterben wie

[51] Fioretti 2002 [ca. 1385–1396], Ausgabe Schneider, Kap. 13, S. 55–56; Cornejo 1682, S. 246–247.
[52] Cornejo 1682, S. 252.

Christus, doch er wurde verkehrt herum ans Kreuz genagelt. Da Nolascus nicht zu ihm nach Rom kommen könne, würde er ihn stattdessen besuchen.[53] Alonso Molina, der im Auftrag des Generalkapitels die Heiligsprechung des Nolascus plante, ließ die Erscheinung des gekreuzigten Petrus in die Druckgrafikserie einfügen (Kap. III.3.1). José Martínez entwarf die Zeichnungen und Johann Friedrich Greuter führte den Kupferstich aus (Abb. 123). Darin kniet Nolascus in einem angedeuteten Kirchenraum, während Peturus ihm erscheint. Die Szene wirkt sehr intim, der gekreuzigte Petrus kommuniziert auf Augenhöhe mit dem Ordensgründer. In dem Text unterhalb gibt Molina an, dass die Quelle vom ersten Ordenschronisten Nadal Gaver stammen soll, was als eine versuchte Rückdatierung gewertet werden muss, um für mehr Authentizität zu sorgen (Kap. II.3).[54] Der Hinweis von Petrus an Nolascus, er könne nicht „eigennützige" Pilgerfahrten unternehmen, sondern müsse sich der wichtigen, für ihn bestimmten Aufgabe der Gefangenenbefreiung widmen, ist möglicherweise eine spöttische Bemerkung in Richtung der anderen Ordensgründerviten (II.3). Die Vision des gekreuzigten Petrus fand einen festen Platz in alle Bilderviten des Nolascus. In Spanien schuf Francisco Zurbarán für die Mercedarier ein großformatiges Gemälde, in dem sich vor einem schwarzen Hintergrund die Lichterscheinung entfaltete, wie es für die spanische Visionsmalerei der Zeit üblich war.[55] Die Kompilatoren in Cusco und Lima kombinierten die Apostelerscheinung mit weiteren Visionen. In Cusco hängt das Gemälde über einem Fenster und hat dadurch nicht die Form einer Lünette, sondern eines Hufeisens (Kat. MC 23). Trotz des engen Bildraums ist auch hier die intime Kommunikation auf Augenhöhe zwischen dem gekreuzigten Apostel und dem Ordensgründer zu sehen. Neben der Erscheinung des Petrus befindet sich die Vision vom himmlischen Jerusalem.[56]

Im Gemälde von Lima ist die Vision des gekreuzigten Petrus mit drei weiteren Wundern der Vita des Ordensgründers verbunden, die an Nolascus' Lebensabend stattfanden und ihn als Heiligen ehren (Kat. ML 28). Links tragen ihn die Engel an Weihnachten zum Chor, da er wegen seiner Krankheit zu schwach war, um am Chordienst teilzunehmen. Im Vordergrund rechts ist die Erscheinung des gekreuzigten Petrus zu sehen, und dahinter zwei weitere Visionen, die als solche leicht zu erkennen sind, weil sie die gleichen Wolkengloriolen besitzen. Der Heilige im Kardinalsgewand ist Ramon Nonnatus,

[53] Remón 1618, S. 68v.–68v.

[54] Das erste Mal taucht die Erscheinung des gekreuzigten Petrus in der Ordensgeschichte (1618) von Alonso Remón auf. Manrique Ara 2001, S. 121–122; Delgado Varela 1965, S. 287.

[55] Für eine Abbildung siehe Delenda 2010, S. 84, Abb. 9. Stoichiţă 1997.

[56] Remón 1618, S. 70v.–71r; Colombo 1674, S. 411.

der ehemalige Gefährte des Nolascus und sein bereits verstorbener Ordensbruder. Dieser weist mit dem Finger auf ein Medaillon, welches die Geburt Christi zeigt und von Engeln getragen wird. Der Heilige offenbart dem Ordensgründer seinen Tod am Tag der Geburt Christi. Dahinter erscheint die Muttergottes und bestätigt diese Prophezeiung.[57] Insgesamt erscheinen Nolascus am Lebensende also fünf Himmelsbewohner, die wie eine Kette an Reverenzen seine Heiligkeit propagieren.

In den hagiografischen Schriften zum Leben des hl. Nolascus gibt es keine Legende, in der die beiden Apostel Petrus und Paulus den Ordensgründer gemeinsam aufsuchen. Dies hindert die Kompilatoren des Gemäldezyklus in Cusco nicht daran, die zwei Apostelfürsten in drei Geschichten einzufügen, in denen sie passiv und aktiv am Leben des Heiligen teilhaben. Im Gemäldezyklus von Lima sind die Apostel in einer Szene Teil des Fassadenschmuckes der Kathedrale von Barcelona (Kat. MC 8). Einen aktiveren Part nehmen sie in einer Wunderepisode ein (Kat. ML 19). Die Königin Violante von Kastilien bat Nolascus um Hilfe, da ihre Ehe mit König Alfons X. kinderlos blieb und dadurch die Annullierung der Ehe drohte. Nolascus kam nach Toledo, betete und bat Gott um Hilfe. In einer Ekstase schwitzte er Blut und als Nolascus wieder zu sich kam, richtete er der Königin von Gott aus, dass sie neun Kinder gebären werde. Schon Dominikus verhalf der Königin Blanka zu Nachkommen (Kap. IV.1. 2). In dem Gemälde der Nolascusvita rückte der Künstler Julián Jayo die Königin in eine Nebenszene. Wesentlich mehr Raum erhält das Wunder, in dem Nolascus Blut schwitzt. Der Ordensgründer kniet am Boden und es erscheinen Christus, der sein Blut abtrocknet, sowie zwei Apostel. In der Bildlegende ist zu lesen, dass es die Apostel Petrus und Jakobus sind. Der Apostel Paulus ist durch Jakobus den Älteren ersetzt worden, da er für Spanien und auch für das Vizekönigreich Peru wesentlich wichtiger ist. In Santiago de Compostela befindet sich sein Grab, welches das bedeutendste Pilgerziel der iberischen Halbinsel war und ist. Außerdem stand Jakobus als „Santiago mataindios“ den Konquistadoren bei ihren Schlachten in Amerika zur Seite, nach den verklärenden Berichten der Eroberer. Die Kompilatoren der Nolascusvita entschieden sich eigenmächtig dazu, die Apostel und sogar Christus während der Ekstase erscheinen zu lassen, da in dem entsprechenden hagiografischen Passus nichts über diese heiligen Begleitpersonen steht.[58]

[57] Colombo 1674, S. 335–345.
[58] Colombo 1674, S. 338–340.

Eine zentrale Bedeutung für die mercedarische Ordensideologie besitzt die Vision vom Olivenbaum, in welche die Kompilatoren auch zwei Apostel einfügen. Diese sinnbildliche Vision entwirft der Ordenschronist Francisco Zumel für die Nolascusvita. Noch bevor Nolascus den Orden gründet, habe er einen Traum von einem großen Atrium gehabt, wo ein großer Olivenbaum steht. Plötzlich näherten sich Männer, die mit Äxten versuchten, den Baum zu fällen und Äste abzuhacken. Je mehr sie abschlugen, desto mehr und stärkere Äste und Wurzeln wuchsen nach. Zumel deutet den Traum derart, dass die getauften Christen der Olivenbaum seien und die Männer, die ihn zerstören wollen, die Feinde des Christentums (Kap. III.3). Je mehr die Feinde versuchen würden, das Werk Gottes zu zerstören, desto mehr Zweige entstünden, wie Nolascus und König Jakob, die das Erlösungswerk vollendeten.[59] Nach Zumel greifen zwei weitere Ordenschronisten den Traum auf und legen ihn unterschiedlich aus. Nach Alonso Remón symbolisiere der Olivenbaum die Kirche, den die Ungläubigen, Häretiker und Feinde zu fällen versuchen. Die unterschiedlichen religiösen Orden kommen der Kirche bzw. dem Baum zu Hilfe. Nach Bernardo Vargas symbolisieren das Atrium, die Kirche und der Olivenbaum den Mercedarierorden.[60] Die zur Heiligsprechung kreierten Siegeldokumente ergänzen zwei Details. Demnach befand sich Nolascus am Karfreitag im Gebet über die Passion Christi, als er einschläft und vom Olivenbaum träumt. Anders als in den vorhergehenden Versionen hört er nun eine Stimme vom Himmel, die ihn auffordert, den Olivenbaum zu verteidigen.[61] Der Chronist Felipe Colombo gibt an, dass zwei ehrenwerte Männer Nolascus beauftragen, den Baum zu verteidigen, ohne zu spezifizieren, um wen es sich handelt.[62] In Cusco sind alle Elemente des Traumes visualisiert (Kat. MC 7). In einer Kapelle, die durch große Bogenöffnungen einen Blick nach innen gewährt, kniet Nolascus vor einem Altar und betet. Vor der Kapelle in einem nebulösen Raum steht der Olivenbaum, den gerade zwei Männer mit Äxten versuchen zu fällen. Nolascus tritt mit ausgebreiteten Armen vor den Olivenbaum, sein Blick ist nach oben gerichtet.

[59] Zumel 1588, S. 65–66.

[60] Remón 1618, S. 41r–42r. Für eine Erörterung des Traumes siehe AA VV 1986, S. 147–150.

[61] Colombo 1769, S. 454. Nolascus selbst wird den Traum erst begreifen, als Maria ihm erscheint und befiehlt, den Orden der Gefangenenbefreiung zu gründen.

[62] Colombo gibt beide Traditionen zu den Auslegungen des Traumes ausführlich wieder. Später spezifiziert er, dass die ehrenwerten Männer, vielleicht jene, die Nolascus zur Verteidigung auffordern, die Päpste und spanischen Könige sind. Colombo 1674, S. 132–135.

Die Druckgrafik diente nur in Teilen als Vorlage (Abb. 124). Die Körperhaltungen und Bewegung der Baumfäller sind gleich, doch José Martínez (bzw. Matthias Greuter) visualisierte nur den Traum. Das Gemälde in Cusco zeigt die Vorgeschichte des im Gebet versunkenen Nolascus und betont dadurch, dass es sich um einen Traum handelt. Die entscheidende Veränderung ist, wie der Auftrag zur Verteidigung des Olivenbaums visualisiert wird. Hier scheint eine Lösung gewählt worden zu sein, welche die zwei ehrenwerten Männer mit der Stimme vom Himmel vereint.[63] Die linke Person lässt sich durch das Attribut der Schlüssel eindeutig als Petrus identifizieren. Aus seinem Mund kommen die Worte: Sieh hin, verteidige („MIRE DEFIENDA“). Der rechte Mann ist nicht eindeutig zu identifizieren. Er ergänzt die Worte des Petrus: „[…] und bewache diesen Olivenbaum“ („Y QUARDE A QUE ESTA OLIVIA“). Er besitzt kein Schwert, sodass er nicht zwingend den Apostel Paulus darstellen muss. Der einzige Anhaltspunkt ist, dass der Mann ganz in Weiß gekleidet ist. Vermutlich handelt es sich hier erneut um den Apostel Jakobus den Älteren. Unbestritten ist, dass mit dieser Bildlösung der hl. Nolascus in die Liga der Ordensgründer aufsteigt, die von den Aposteln einen Auftrag erhalten: die Verteidigung des Christentums oder der Kirche. Der Traum ist zumindest inhaltlich ähnlich wie derjenige, den der Papst hatte, als er von der einstürzenden Laterankirche träumte, die Dominikus und Franziskus stützten (Kap. IV.3.1).

Noch bedeutender als die Apostelnachfolge war es für die Heiligen dem Leben und Leiden Christi zu folgen, und hier überbieten sich die Kompilatoren, das Leben ihres Ordensgründers christusgleich erscheinen zu lassen. Allen voran legten die Hagiografen der Franziskusviten die *Conformitas Christi* in seinen Legenden an – in der Frühen Neuzeit werden immer mehr Heilige christusgleich. Die dominikanischen und mercedarischen Hagiografen und Ordensleute fügen Szenen in die (Bilder-)Vita ihrer Ordensgründer ein, welche die Christusnachfolge propagieren. Diese Gemälde lassen sich in zwei thematische Gruppen einteilen. Die Ordensgründer verüben die gleichen Wunder wie Christus, wie die Totenerweckung oder Seelenrettung aus dem Fegefeuer (DL 18 und Kat. FLG 35). Die zweite innerhalb der hier untersuchten Gemäldezyklen wesentlich größere Gruppe sind die Passionsthemen, in denen die Ordensgründer die gleichen Leiden Christi erfahren. Um sie soll es abschließend gehen.

[63] Die Texttafel ist eine gekürzte wortwörtliche Übernahme von Colombo. Es ist jedoch möglich, dass die Tafeln nach der Restaurierung neu beschriftet wurden. Colombo 1674, S. 132–135.

Die Passion Christi (bzw. die *compassio*, das Mitleiden) gehörte von Anfang an zur spirituellen und leiblichen Erfahrung sowie zu den Meditationsthemen innerhalb der Bettelorden.[64] Die Stigmatisierung ist die weitreichendste Annäherung an das Leiden Christi, welche der hl. Franziskus erfahren hat. Die Predigerbrüder eigneten sich die Stigmatisierung für die Vita des hl. Dominikus an, wie das vorhergehende Kapitel zeigte (Kap. IV.3.2). Ein anderes in der Frühen Neuzeit beliebtes Thema ist die Kreuzesnachfolge. Schon Jesus ruft dazu auf, wie es im Lukasevangelium steht: „Wer mir folgen will, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich täglich und folge mir nach“ (Lk 9,23). Eine weite Verbreitung fand das Postulat der Kreuzesnachfolge durch das Werk *De Imitatione Christi* (erste Auflage 1418) von Thomas von Kempen. Thomas sah in der Kreuzesnachfolge den Königsweg des Ordensmanns zum Paradies.[65] Die Kreuzesnachfolge war als ikonografisches Motiv besonders in der jesuitischen Emblem- und Erbauungsliteratur ab dem Jahr 1580 zu finden, die sich unter anderen an Thomas von Kempens Werk orientierte. Viele Druckgrafiken zeigen, wie Heilige und geistliche oder weltliche Würdenträger das Kreuz auf sich nehmen.[66]

Die Mercedarier in Lima und Cusco übernahmen die Kreuzesnachfolge in die Nolascusvita. Das Gemälde in Cusco zeigt, wie Nolascus das Kreuz trägt und Christus ihm dabei hilft (Kat. MC 14). Die Texttafel erzählt zunächst von Nolascus’ Barmherzigkeit gegenüber einem Leprakranken. Erst darauf folgt der Bericht von Nolascus spiritueller Übung. So nehme er jede Nacht das Kreuz auf sich und schreite die Stationen des Kreuzganges ab. Einmal hielt Nolascus an und erblickte hinter sich Christus, der ihm half, das Kreuz zu tragen. Er fragte, was der Herr mache, da antwortete Jesus: Wenn du mir hilfst, das Kreuz zu tragen, dann helfe ich auch dir. Im Gemäldezyklus von Lima wird die Kreuzesnachfolge des Nolascus mit einer anderen Szene kombiniert (Kat. ML 20). Links kniet der hl. Nolascus unter der Last des Kreuzes, hinter ihm nimmt gerade Jesus das Kreuz, um ihm zu helfen. Die rechte Bildhälfte zeigt die Fürsprache der drei Heiligen, um die Welt vor dem Zorn Christi zu retten. Wie bereits erör-

[64] Als berühmteste frühe franziskanische Meditationsliteratur wären die „Meditationes Vitae Christi“ des Pseudobonaventura zu nennen. Für die Predigerbrüder ist der Text „De modo orandi“ bedeutend, zeigt er doch die Gebetshaltungen, die Dominikus eingenommen haben soll. Für die Bilder siehe Hood 1986. Für die Visualisierung der „De modo orandi“ im Gemäldezyklus von Lima siehe Kap. IV.4.1.

[65] Für die genauere Erörterung siehe Milchner 2004, hier S. 373. Eine Art Vorstufe für die Ikonografie der Kreuzesnachfolge ist das Fresko, welches Fra Angelico und seine Werkstatt im florentinischen Kloster von San Marco schufen. Laag/Jászai 2015, LCI, Bd. 2, Sp. 652. Hood 1993, S. 222–224.

[66] Zierholz 2017, S. 66–73. Bekanntlich schickten allen voran die Jesuiten Druckgrafiken und Erbauungsliteratur in das Vizekönigreich Peru. Fiocco Bloisa 2009.

tert, schrieben die Mercedarier ihren Ordensgründer in die Weltrettung mit ein (Kap. III.3.3.1). Durch Zusammenstellung beider Szenen wollten die Kompilatoren wohl Christus zwei Seiten zeigen, als barmherzigen Helfer und als zornigen Richter. Die Kreuzesnachfolge basiert auf der hagiografischen Nolascusvita, die Felipe Colombo im Jahr 1674 verfasste. Dort steht allerdings nicht, dass Christus erscheint um zu helfen, sodass die Kompilatoren in Cusco und Lima diese Szene verklärten.[67]

In der Bildervita von Cusco erscheint Christus dem Nolascus sogar ein weiteres Mal (Kat. MC 16). Nolascus kniet am Boden, während Christus auf seine Seitenwunde weist. Die Texttafel beschreibt das Martyrium in Algerien. Der Ordensgründer unternahm eine Gefangenenbefreiungsfahrt dorthin. Als er in Béjaïa ankam, wurde Nolascus gefangen genommen und in einen Kerker gesteckt, weil die Feinde (im Text „moros“) annahmen, dass er ein Spion Spaniens sei. Sie schlugen ihn heftig und Nolascus war schon in froher Erwartung seines Märtyrertods, da erschien ihm Christus und zeigte seine Wundmale. Er sagte, Nolascus habe noch mehr zu leiden, während die Engel seine Wunden versorgten.[68] Entgegen dem Text ist Nolascus nicht in einem Kerker eingesperrt, sondern befindet sich in einer idyllischen Landschaft, die vielleicht schon seine frohe Erwartung auf das Paradies veranschaulichen soll. Im Hintergrund sind seine Peiniger an den Turbanen zu erkennen.

Nur die Dominikaner von Lima übernahmen die Ikonografie der Kreuzesnachfolge, sie setzten jedoch einen anderen Akzent der spirituellen Erfahrung (Kat. DL 33). Das Gemälde der Kreuzesnachfolge entstand in der zweiten Erweiterung der Dominikusvita im 18. Jahrhundert (Kap. II.1.1). Dominikus trägt das Kreuz, auf seinem Kopf sitzt die Dornenkrone, genauso wie Christus es auf seinem Leidensweg nach Golgatha ertragen musste. Der Ordensgründer scheint am Ende seiner Kräfte zu sein. Die Dämonen schlagen ihn und erschweren die Last seines Kreuzes. Die Besonderheit von Dominikus' Kreuztragung liegt im gleichen Leiden wie Christus, den die Schergen des Pontius Pilatus schlugen.

Die Geißelung Christi ist ein weiteres Passionsthema, das als ikonografisches Vorbild für die Bildervita der Ordensgründer diente und ihre Christuskonformität betont. Anstelle der Schergen schlagen Dämonen die Ordensgründer, nur in der Nolascusvita sind es auch Muslime als Feinde des Glaubens. Im Zyklus des ehemaligen Franziskanerklosters

[67] Colombo 1674, S. 379

[68] Colombo 1674, S. 314–316.

von Chile ist ein Gemälde vorhanden, dass den Angriff der Dämonen auf Franziskus in Alverna zeigt (Abb. 125). Franziskus liegt am Boden und die Dämonen holen zum Schlag aus. Da Marcos Zapata und seiner Werkstatt der Zyklus in Cusco als Vorlage diente, ist es möglich, dass dieselbe Ikonografie auch im Gemäldezyklus des Franziskusklosters in Cusco vorhanden war. Im linken Bildfeld ist Franziskus auf einem Felsen zu sehen und die Engel trösten ihn. Der Teufel hatte zuvor versucht, Franziskus vom Felsen zu stürzen. In Lima ist die Gefahr durch den Teufel mit der Stigmatisierung verbunden worden (Kat. FLG 32). Pedro Fernández Noriega malt ein imposantes Bergmassiv, welches in einer kargen Landschaft weniger der Toskana als den heimischen Bergen der Anden gleicht. Ganz rechts liegt Nolascus auf einem Felsvorsprung und ist erstaunt über den erscheinenden musizierenden Engel.

Wesentlich näher am ikonografischen Muster der Geißelung Christi angelehnt, ist eine Szene der Nolascusvita in Lima (Kat. ML 21). Das Gemälde ist zweigeteilt in einen Innen- und Außenraum. Im Innenraum kniet Nolascus und ist von Dämonen umgeben, die mit einer Geißel oder anderen Folterwerkzeugen zum Schlag ausholen. Im Legendentext unterhalb des Gemäldes steht, dass die Dämonen so wütend über die Tugenden und Bußübungen des Nolascus waren, dass sie ihn zu Tode schlagen wollten. Doch Nolascus machte sich über sie lustig und zeigte ihnen, wie er sich selber schlug. Maria im Gewand der Mercedarier sah sich gezwungen einzugreifen, nahm Nolascus die Geißel ab und jagte die Dämonen zurück in die Hölle.[69] Die Szene ist mit einer anderen Marter verbunden. Nolascus reitet auf einem Esel und Männer mit Turbanen schlagen auf ihn ein. Im Legendentext des Gemäldes steht, dass er gerade für eine Gefangenenbefreiung in Algier war und als das Geld zur Auslösung der Gefangenen ausging, blieb er als Geißel zurück. Da die versprochene Lösegeldsumme nicht ankam, folterten die Muslime Nolascus öffentlich und zogen ihn auf einem Esel durch die Stadt. Jesus kam zur Hilfe, stieg, begleitet von Engeln, vom Himmel herab und reichte ihm ein Getränk, das ihn heilte. Die öffentliche Auspeitschung ist auch in Cusco gemalt worden (Kat. MC 22). Im Legendentext steht, dass die Auspeitschung in Granada stattfand, weil ihn die Muslime für einen Spion hielten. In beiden Bildlösungen reitet Nolascus auf einem Esel. Allein der Ort – Granada und Algier – ist ein anderer, die Geschichte basiert in beide Fällen auf der Nolascusvita des Felipe Colombos, auch wenn nie die Rede von einem

[69] In Felipe Colombo habe ich keine entsprechende hagiografische Erzählung gefunden.

Esel ist.[70] Es gibt nun zwei Möglichkeiten, die Folterung des auf einem Esel reitenden Nolascus zu erklären. Einerseits kann das Motiv aus der Druckgrafikserie stammen. Im Programm, das Alonso Molina für die Druckgrafiken schrieb (Kap. III.3.1), findet sich kein Hinweis darauf, doch es ist möglich, dass die Künstler eine solche Nebenszene einfügten.[71] Andererseits ist es denkbar, dass die Mercedarier eine visuelle Konformität mit der Passion Christi anstrebten, genauer gesagt mit seinem Einzug nach Jerusalem, mit dem die Leidensgeschichte Christi beginnt. Die Anlehnung an die Ikonografie des Einzuges Christi in Jerusalem ist nicht ungewöhnlich, auch die Minderbrüder in Lima wählten diese Passionsszene (Kat. FLG 33). Pedro Fernández Noriega malt zwei Ereignisse, die durch eine Palme getrennt werden und mit den Zahlen „1“ und „2“ in eine Reihenfolge gebracht werden. Im Hintergrund ist die erste Szene zu sehen, darin erhält Bruder Elias gerade die Vorhersage, dass Franziskus in zwei Jahren sterben wird. In der zweiten Szene ist der Einzug des hl. Franziskus in Assisi dargestellt, der sich eindeutig an dem Einzug Christi in Jerusalem orientiert. Jedenfalls begrüßen ihn die Bürger aus Assisi mit Palmzweigen, wie einst Christus beim Einzug in Jerusalem.[72]

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Bilder der Apostel- und Christusnachfolge ein überaus beliebtes Bildthema in den gründerväterlichen Bilderviten des Vizekönigreichs Peru waren. Die Kompilatoren der Bilderviten fügten sogar die Apostel in Bildszenen ein, ohne dass diese explizit in den hagiografischen Viten genannt werden. Das Erscheinen der Apostel sanktionierte das Lebensideal und den Missionsauftrag der Ordensgründer und legte dadurch Leitlinien für den ganzen Orden fest. Wie der hl. Franziskus in Armut lebte, so sollten es seine Ordenskinder ihm gleichtun. Die Apostel Petrus und Paulus trugen dem hl. Dominikus auf, in der Welt zu predigen und seine Ordenskinder sollten ihm folgen. Die Apostel Petrus und Jakobus befahlen dem hl. Nolascus, die Christen oder die Kirche vor den Feinden zu schützen, wie auch die Mercedarier die Christen vor der Gefangenschaft bewahren. Für die Christusnachfolge lässt sich festhalten, dass es durchwegs die Passionsthemen sind, welche die Ordens-

[70] Colombo 1674, S. 201–202.

[71] In der Beschreibung „San Pedro Nolasco en prisón“ steht: „El santo preso en una torre con su compañero y a lo lejos una galera con una mujer y un joven.” Manrique Ara 2001, S. 111.

[72] Das Gemälde scheint eine Zusammensetzung aus mehreren Erzählungen zu sein. Die Betrachtenden der Wundmale berichten davon, dass Franziskus beim Abstieg von La Verna die Füße von der Stigmatisierung schmerzten und er daher auf einem Esel ritt. Fioretti [ca. 1385–1396] Schneider, S. 148. Marco de Lisboa und Damian Cornejo berichten von der Vorhersage an Elias und der Sorge der Bürger von Assisi, er möge in ihre Stadt zurückkehren. Cornejo 1682, S. 482–483; Lisboa 1563, S. 185–188.

gründer erleiden. Sinn und Zweck dieser *Compassio* war das christusgleiche Leben als höchste Auszeichnung eines jeden Heiligenlebens. Die Kompilatoren der Bilderviten scheinen sich regelrecht darin zu überbieten, welchem Ordensgründer mehr Ehren zuteil wurden. Auffallend ist, dass besonders die Mercedarier versuchen, ihren Ordensgründer in dem Muster der Apostel- oder Christusnachfolge abzubilden. Dies mag zum einen daran liegen, dass die Gründerfigur des Petrus Nolascus erst in der Frühen Neuzeit entworfen wurde und die Hagiografen sich an den vorbildhaften Leben der anderen Ordensgründer orientieren konnten (Kap. III.3.1). Zum anderen mussten die Kompilatoren in Lima und Cusco ihren Missionsauftrag wie kein anderer religiöser Orden im Vizekönigreich Peru rechtfertigen. Dafür boten sich die Apostel mehr als alle anderen Heiligen an, da Petrus der Nachfolger Christi und Jakobus der Ältere der Patron Spaniens sowie der Konquistadoren war.

4. Kult- und Künstlergeschichten

Ignacio Merino schuf im Jahr 1865 ein Gemälde, das den Mönchsmaler und seine Kritiker zeigt und in der Pinacoteca Municipal Ignacio Merino in Lima hängt.[1] Mehrere Franziskanermönche stehen um eine Leinwand und sehen ein Gemälde an, dessen Inhalt für den Bildbetrachtenden verborgen bleibt, da die Leinwand so gestellt ist, dass nur die Mönche einen Blick darauf haben, während der Bildbetrachtende dazu aufgefordert wird, weniger das Gemälde als vielmehr die Mönche zu studieren. Nur ein Dominikanermönch ist im Kreis der Franziskaner zu sehen und auch er blickt das Gemälde prüfend an. Der Maler ist ein hager aussehender Mönch, der gerade innehält und die Meinung seiner Brüder abwartet.

Reflektiert Merino als Historienmaler die Kunstproduktion der vergangenen Kolonialzeit, in welcher die Kirche die Monopolstellung über den Inhalt und die Deutung der Bilder hatte? In diesem Gemälde sind die Mönche nicht nur Auftraggeber, sondern ebenfalls Künstler und Kritiker. Oder referiert das Gemälde im historischen Gewand auf seine eigene Situation? Merino war in Peru geboren worden, allerdings arbeitete er in Paris zu der Zeit, als er das Gemälde schuf. Womöglich sind die Mönche in Wirklichkeit Pariser Kunstkritiker, die er karikiert. Welche der beiden Deutungen auch zutrifft,

[1] Es war nicht möglich die Bildrechte zu erhalten; anbei der Link auf das Google Arts & Culture Projekt: https://g.co/arts/QSW261eCcATz6LoE9 [15.02.2026]

auffällig ist die Omnipräsenz der Mönche als Künstler, Kritiker und Auftraggeber: Sie entscheiden, was gemalt wird und wer das Bild sehen darf.

Das erste Unterkapitel analysiert, wie die Kompilatoren in den Bilderviten didaktische Hinweise gaben, was die richtigen Bilder sind, indem die Ordensgründer beispielhaft den richtigen Bildergebrauch vorleben (Kap. IV.4.1). Als Kontrastfolie zeigten die Kompilatoren auch, was falsche Götzenbilder sind und wie der Teufel als Widersacher der Ordensgründer in den Bilderviten auftritt, um den richtigen Bildgebrauch zu verhindern (Kap. IV.4.2). Vor den Ausrottungskampagnen, welche die Missionsorden in den Kolonien führten, besaß das Thema eine Brisanz. Das dritte Unterkapitel diskutiert, ob und wie sich die Künstler in der gründerväterlichen Bildervita verewigten. Viele Annahmen scheinen kritiklos von einer Kunstgeschichtsschreibung à la Vasari übernommen worden zu sein (Kap. IV.4.3).

4.1 Die richtigen Bilder und ihre Verehrung

In Lima hängt ein Gemälde im Kreuzgang des Mercedarierklosters, das Nolascus' Transzendenzerfahrungen thematisiert und welche Rolle die Bilder dabei einnehmen (Kat. ML 24). Der Künstler Julián Jayo trennt zwei Szenen voneinander, indem er die Räume und Bodenfliesen unterschiedlich gestaltet. Im Vordergrund kehrt der hl. Nolascus gerade aus einer Ekstase zurück, die er vor der Trinität hatte – dies verrät die Bildlegende. Demnach suchen zwei Ritter von König Jakob I. den Ordensgründer mit einer dringenden Angelegenheit auf und finden ihn, wie er sich schwebend in Ekstase befindet (Levitation). Nolascus' „Söhne" wussten, wie sie ihn von diesem Zustand der Verzückung in die Gegenwart zurückholen konnten und riefen laut „Gefangene, Gefangene", woraufhin Nolascus antwortete: „Womit kann ich dienen?"[2] In den nächsten Zeilen der Bildlegende steht, dass Nolascus aufgrund seiner großen Barmherzigkeit die „Geschenke Mariens" hinter sich lässt wegen dem „Gesuch und der Störung einer Martha". Schon die ersten Ordenshistoriografen verglichen die Mercedarier der Frühzeit, die Geistlichen und Laien, mit Maria und Martha, den Schwestern aus dem Lukasevangelium (Lk 10,38–10,41).[3] Die Parabel diente in der Ordensideologie dazu, das aktive und kontemplative Leben der ersten Mercedarier zu verteidigen, genauso wie Christus die beiden Eigenschaften der Frauen für gleich wertvoll erachtet hat. Im Gemälde muss

[2] Siehe Katalog: Kat. ML 24.

[3] Guimerán 1591, S. 49; Remón 1618, S. 49–50.

Nolascus die Ekstase beenden, um sich der wichtigen Ordensaufgabe, der Gefangenenbefreiung, zu widmen. Besonders spannend ist die rechte Bildhälfte des Gemäldes, die verdeutlicht, wie leicht der hl. Nolascus den Kontemplationsmodus oder die Ekstase mithilfe der Bilder erreicht. In eine Säulenhalle – vielleicht handelt es sich um eine Kapelle oder eine Kirche – schwebt der Ordensgründer vor einem Kreuz. Hinter ihm sind die Ordensbrüder im weißen Habit der Mercedarier gerade dabei, die Gemälde abzuhängen und wegzubringen. Die Bildlegende erläutert, dass Nolascus so leicht in Verzückung geriet und den ganzen Tag in Ekstase verblieb, wenn er nur ein Kreuz, ein Kruzifix oder ein Passionsbild vor Augen hatte. Seine Gefährten mussten deshalb die Bilder abhängen, damit Nolascus sie nicht betrachten konnte und den ganzen Tag „unbrauchbar" war und seine Pflichten vernachlässigte (Kat. ML 24).

Das Gemälde birgt als Bild-im-Bild ein multiples Verweissystem.[4] Erstens besitzen die gemalten Christusbilder, der *Ecce Homo*, die Kreuzigung und die zwei Holzkreuze, interpikturale Bezüge zum Hauptthema. Die Passion Christi verweist im Allgemeinen auf die Aufopferung, welche die Mercedarier für die Gefangenenbefreiung aufbrachten, und im Speziellen steht sie für die ähnlichen Leiden, die Nolascus als „Imitator Christi" widerfahren sind (Kap. IV.3.3). Zweitens verweist das Gemälde auf den theologischen Diskurs über den Nutzen, die Verehrung, die Wirkmacht und auch die Gefahren der Bilder, wie er im konfessionellen Zeitalter in Europa, aber auch im Vizekönigreich Peru geführt wurde. Die Bischöfe gaben auf dem dritten Konzil von Lima (1582–1583) Anweisungen, wie die Bilder verehrt werden sollten. Sie folgen den Linien des Konzils von Trient und schreiben in einem Konzilsdekret:

> „All diese Heiligen, die unzählbar sind, befinden sich jetzt im Himmel, wo sie Gott schauen dürfen und für uns bitten. Sie sind unsere Anwälte und deswegen ehren wir sie; wir rufen sie an, benutzen ihre Namen und haben ihre Bilder in der Kirche, damit uns diese unsere Väter und Lehrmeister immer wieder erinnern. Aus diesem Grund ehren wir ihre Bilder, nicht wegen dem, was sie in sich sind, also Holz, Metall oder Farbe, sondern dessentwegen, was sie repräsentieren und sich im Himmel befindet."[5]

Die Kirchenvertreter Limas unterschieden zwischen den materiellen Bildern und ihrem Inhalt, nur die auf dem Bild dargestellten Heiligen und (Kirchen-)Väter sollten verehrt werden. Dies war eine von vielen Antworten auf die konfessionellen Anfeindungen der

[4] Für die Bild-im-Bild-Thematik siehe Horsthemke 1996.

[5] Zitiert nach Müßig 2020, S. 33.

Reformatoren, die den Bild- und Heiligenkult kritisierten und ihn zum Teil gänzlich ablehnten. Was folgte, war die „Krise des Heiligenbildes“[6] und die Überwindung dieser Kritik mithilfe einer Flut an verteidigenden Schriften der Bildtheologen (sog. *De-Imaginibus-Traktate*).[7] Auf der einen Seite mussten die Theologen den Vorwurf des Götzendienstes in der katholischen Kirche abwehren. Auf der anderen Seite gingen sie selbst gegen den Götzendienst während der außereuropäischen Missionen vor (Kap. III.4.2).[8]

Zu den im Konzildekret von Lima erwähnten Vätern und Lehrmeistern zählen auch die Ordensgründer und prinzipiell waren alle ihre Darstellungen verehrungswürdig, auch wenn der Aufhängungsort (Kirche) entscheidend für die Bildpraktiken bzw. den Bildgebrauch ist. Die Heiligenbilder und Ikonen in den Kirchen waren in die Liturgie eingebunden, während der den Heiligen und Ordensgründern gedacht wurde. Auch die gründerväterlichen Bilderviten im Kreuzgang gedenken dem Ordensgründer dauerhaft, führen außerdem die Eigengeschichte den Bewohnern und BesucherInnen der Klöster vor Augen und waren gleichzeitig Exempel für die besondere, gottgefällige Lebensweise der Gründer (Kap. IV.3 und V.2). Darüber hinaus – und davon handeln dieses und das nächste Unterkapitel – demonstrierten die Ordensgründer, was richtige Bilder und was falsche Götzenbilder sind und wie die richtigen Heiligenbilder verehrt werden sollten. Diese gemalte „Bildbelehrung“ tritt in der Frühen Neuezeit vermehrt auf und lässt sich auf die kritischen Diskurse um den (Mehr-)Wert der Bilder auf den Konzilen zurückführen.

Insgesamt finden sich für die hier behandelten gründerväterlichen Bilderviten drei prinzipielle Gruppen oder Arten von Heiligenbildern, die als Bild-im-Bild auf ein christliches Dogma verweisen oder eine erweiterte Deutungsebene beinhalten. In der ersten Gruppe propagieren die Ordensgründer die richtigen und verehrungswürdigen Bilder, dabei handelt es sich fast ausschließlich um Marien- und Christusbilder. Unter den Bildern, welche die Muttergottes darstellen, überwiegt eindeutig der Marientypus der *Immaculata Conceptio* (Kat. FLG 11, 20, 23, 32, Kat. MC 5, 25, Kat. ML 4, 8) gegenüber den anderen Marienbildern (Kat. MC 21, Kat. ML 7, 19). Die Ordensgründer verteidigen in den Bildern das Dogma der unbefleckten Empfängnis. Beispielsweise stellt

6 Göttler 1990, S. 265.

7 Boespflug/Christin 2007.

8 Boespflug/Christin 2007, S. 248–249.

Petrus Nolascus schon als Kind eine Armee auf, um die unbefleckte Empfängnis Mariens zu verteidigen (Kat. ML 4 und Kat. MC 5). Die häufigsten Christusbilder sind mit Abstand die Kruzifixe, gefolgt von anderen Passionsthemen wie den *Ecce-Homo*-Darstellungen (Kat. FLG 13, Kat. FC 2, 10, 15, 25, Kat. DC 6, 18, 19, Kat. ML 2, 24, 29). Die Ordensgründer nahmen das Kreuz auf sich, wie das vorherige Unterkapitel zur Kreuzesnachfolge zeigte, und folgten Christus in seinem Leid (Kap. IV.3.3).

In der zweiten Gruppe Heiligenbilder demonstrieren die Ordensgründer den richtigen Umgang mit den Bildern sowie ihre Gnaden- und Wunderkraft (Kat. DL 21, 23, 6, Kat. DC 13, 29, Kat. MC 19, Kat. ML 26). Vor allem der hl. Dominikus macht vor, wie die Bilder und Kultgegenstände richtig verehrt werden sollen oder welche Gebetshaltungen der fromme Mensch einzunehmen hat. Die Darstellungen von Dominikus' unterschiedlichen Gebetsweisen waren bereits ein beliebtes Thema der mittelalterlichen Handschriften (Kat. DL 21).[9] Der Ordensgründer legt sich auf den Boden, kniet nieder und betet vor einem Marienaltar. Ein weiteres populäres und devotionales Bildthema sind die Darstellungen vom Nutzen des Rosenkranzes. Die Dominikaner sahen es als ihren Verdienst an, den Rosenkranz als Andachtsform verbreitet zu haben. Zwei Gemälde der Dominikusvita verdeutlichen, dass das Rosenkranzgebet Wunder bewirken kann. Die Gebetskette hilft der bis dato kinderlos gebliebenen Königin Blanka, einen Thronfolger zu bekommen (Kat. DL 6, Kat. DC 13; Kap. IV.1.2). Außerdem ist der Rosenkranz ein wichtiges Werkzeug bzw. Hilfsmittel zur Teufelsaustreibung (Kat. DL 32; Kap. IV.4.2). Zu den Wunderbildern gehört die zum Leben erwachte Marienstatue bzw. Pietà, die in einer Kreuzgangsprozession den Mönchen die Hostie reicht (Kat. DC 29; Kap. V.1.2). In der Nolascusvita gibt es die Legende von der wundersamen Auffindung der *Virgen del Puig*. Der Legende nach war die Marienstatue nach der Eroberung der iberischen Halbinsel vor den muslimischen Herrschern vergraben worden. Nach der Rückeroberung fand Petrus Nolascus dieses Marienbild, weil ihn leuchtende Sterne dorthin führten (Kat. MC 19, Kat. ML 26).

Die dritte Gruppe der Heiligenbilder zeigt, wie der Ordensgründer selbst zur Ikone wird und Wunder bewirkt. Diese Bild-im-Bild-Thematik haben nur die Franziskaner gewählt (Kat. FC 19, 39, 45, 46). Die Ikonografie vom stehenden Leichnam des Franziskus im Grab wurde im frühneuzeitlichen Spanien und Abya Yala ein beliebtes Bildthema. Ein Ordenschronist schrieb im Jahr 1562, dass Papst Nikolaus V. das Grab des hl. Franzis-

[9] Hood 1986.

kus besuchen wollte. Als er in die Krypta trat, sah er den Ordensgründer mit weit geöffneten Augen stehen, als ob er noch am Leben wäre, und mit frisch blutenden Stigmata. Der Besuch des Papstes und das Wunder vom stehenden Leichnam des Franziskus verbreitete sich mit den Druckgrafiken des Philipp Galle oder Pedro Peret (Abb. 126 und 127).[10] Basilio de Santa Cruz Pumacallao, der für die Franziskusvita in Cusco dieses Bildthema malte, orientierte sich an der Druckgrafik von Galle, allerdings wählte er eine Frontalansicht für die Präsentation des unversehrten Heiligenkörpers (Kat. FC 46). Zwei weitere Bilder der Franziskusvita in Cusco thematisieren die Wirkkraft des Heiligenbildes von Franziskus. Die Mutter des hl. Franziskus von Paolo betete zu einer Statue des Ordensgründers, dass sie ein Kind gebären wolle (Kat. FC 39). Als ihr der Wunsch erfüllt wurde, gab sie ihrem Sohn zum Dank den Namen Franziskus. Eine andere spannende Ikonografie zeigt, wie ein Bild des hl. Franziskus denjenigen angreift, der an seinen Stigmata zweifelte (Abb. 128; Kat. FC 33). In dem Gemälde aus Cusco ist der zweite ungläubige Thomas bereits die Treppen heruntergefallen, weil ihn die Strahlen der Stigmata trafen. Diese Ikonografie haben die Kompilatoren in Cusco mit einer anderen Szene vereint, welche die Zweifel des Papstes Gregor IX. darstellt. Der Papst habe ebenfalls die Echtheit der Stigmata infrage gestellt, daraufhin erschien ihm Franziskus im Traum und bat um eine Phiole, in die er Blut aus seiner Seitenwunde goss.

Zusammenfassend zeigen alle gründerväterlichen Bilderviten, dass die Kompilatoren im Vizekönigreich den Diskurs über die Bilder in den Bilder(-viten) aufgriffen und so den BesucherInnen und Bewohner das präsentieren, was die *De-Imaginibus-Traktate* der Theologen bereits erörtert hatten: Sie bekräftigen den Nutzen der Heiligenbilder und visualisieren deren Triumph. Auffallend oder auch bezeichnend ist, dass die Minderbrüder als Einzige unter den religiösen Orden das Bild des Franziskus in seiner eigenen Bildervita propagieren. Bereits im 13. Jahrhundert verbreiteten sie das Bild des stigmatisierten Franziskus und nutzten als eine der ersten Orden die Macht der Bilder, um das durchaus umstrittene Wunder der Stigmata zu beglaubigen (Kap. III.2). Im 17. und 18. Jahrhundert verbreiteten sie als Bild-im-Bild-Thematik die Wirkkraft der Franziskusbilder, die seine Stigmata zeigen und auch verteidigen. In der Dominikus- und Nolascusvita wählen die Kompilatoren hingegen Marien- und Christusbilder. Die Bild-im-Bild-Thematik konzentriert sich auf den Akt der Bildverehrung und die Vorbildfunktion der Ordensgründer.

[10] Cruz de Carlos Varona 2010.

4.2 Der Teufel und die falschen Götzenbilder

Was falsche und richtige Bilder sind, liegt im Auge der Betrachtenden und ihres Kulturkreises, dem sie entstammen. Für die katholischen Kirchengelehrten Europas und die Missionare in Amerika war klar: Wer nicht an den christlichen Gott glaubte, war Heide oder Häretiker und dementsprechend waren auch dessen Götter nur Götzen. Mit der Eroberung Abya Yalas unterdrückten die Spanier die dort vorherrschenden Religionen und ersetzten sie durch das Christentum. Ein sichtbares Zeichen der erzwungenen Christianisierung ist die ideologisch motivierte Überbauung des Tempelbezirks *Coricancha*, auf dem die Dominikaner ihr Kloster errichteten (Kap. II.1.2). Im 16. Jahrhundert und auch noch im 17. Jahrhundert waren die Tempel und *Huacas* (Heiligtümer bzw. Orte, an denen die Gottheit verehrt wurde) sowie die Idole der Indigenen vernichtet worden. Der Jesuit Pablo José de Arriaga berichtet in seinem im Jahr 1621 veröffentlichten Buch über „Die Ausrottung des Götzendienstes in Peru“ (*La extirpación de la idolatría en el Perú*). Darin schildert Arriaga die Bräuche und Praktiken der Indigenen in eurozentrischer Manier und erteilt Ratschläge zu deren Bekämpfung und Vernichtung. Das erste Kapitel handelt von einem *Autodafé* in Lima (Kap. IV.2.2). Insgesamt sechshundert Idole soll Francisco de Ávila, Pfarrer der Region Huarochiri, zusammengetragen haben, die am 20. Dezember 1609 auf dem Scheiterhaufen verbrannten.[11]

> „Auf dem Hauptplatz der Stadt Lima veranstaltete er öffentlich eine Verbrennung dieser Götzenbilder. Dazu rief er alle Indios im Umkreis von vier Leguas (ca. 22 km) zusammen. Sie errichteten zwei Gerüste mit einem Steg vom einem zum anderen. Das eine war eine Art von ummauertem Geviert, in das viel Holz geschichtet wurde, wohin man nach und nach die Götzenbilder und all ihren Schmuck brachte und sie auf das Holz warf. Dort stand auch, an einen Pfahl gebunden, ein Indio namens Hernando Paucar, ein großer Meister, was den Götzendienst anbetraf, der mit dem Teufel sprach. Er stammte aus San Pedro de Mama, und die Indios in seiner Umgebung verehrten ihn sehr. Der genannte Dr. Avila hielt anläßlich dieser öffentlichen Veranstaltung eine Predigt in der allen Indios verständlichen Sprache [in Quechua]. Der Vizekönig blickte aus seinem Fenster, von wo aus er alles sehen und hören konnte. Nach Beendigen der Predigt wurde der Urteilsspruch verkündet. Man prügelte den erwähnten Indio und setzte den Holzstoß in Brand, auf dem sich die Götzenbilder befanden.“[12]

Arriaga und die anderen Missionare Amerikas waren der Ansicht, dass der Teufel die Indigenen zum Götzendienst verführt habe. Der Jesuit José de Acosta, der auch am drit-

[11] Müßig 2020, S. 21–22.

[12] Arriaga 1992 [1621], S. 12.

ten Konzil von Lima teilnahm, berichtet in seinem Buch *Historia natural y moral de las Indias* aus dem Jahr 1590 ausführlich, wie es dazu kam. Als Gründe für den Götzendienst nennt Acosta den Hochmut und den Neid des Teufels, der für einen Gott gehalten und verehrt werden will, und seinen Hass auf die Menschen.[13] Dieser „Feind Gottes" habe daher vielgestaltige Götzen erfunden, mit denen er die ganze Welt unterdrückt habe, bis auf das Volk Israel. Als das Christentum sich ausbreitete und siegte, habe der Teufel die „am meisten entfernten und barbarischen" Völker aufgesucht, um dafür zu sorgen, dass diese „falschen und trügerischen Götter" bei ihnen überlebten.[14] Acosta zufolge ließen sich die Idole in zwei Gattungen einteilen: So verehrten die Indigenen die Natur und ihre Elemente wie die Sonne, den Mond, das Feuer und die Erde oder einen Fluss, eine Quelle, einen Baum und einen Berg. Die zweite Art von Götzen sind die Statuen aus Holz bzw. Stroh, Stein oder Gold, in der Art antiker Gottheiten wie Merkur oder Athena.[15] Acosta geht in den folgenden Kapiteln auf die Gottheiten ein, welche die Völker Abya Yalas vor der Ankunft der Spanier im heutigen Mexiko und Peru verehrten. Von Bedeutung für die gründerväterlichen Bilderviten sind die Vorstellungen der Missionare über den Teufel als Übel alles Götzendienstes und ihre Belehrungen, zwischen den falschen und richtigen Bildern zu unterscheiden.

Interessanterweise werden die Idole zwar häufig beschrieben, aber außerhalb ihrer schriftlichen Beschreibung nur selten bildlich dargestellt; viel häufiger tritt der Teufel als Widersacher und Verführer auf.[16] Nur ein Gemälde aller hier untersuchten gründerväterlichen Bilderviten zeigt eine Götzenstatute. Diego Aguilera malte im Jahr 1665 das Gemälde *Dominikus bekehrt häretische Frauen* (Kat. DL 7) für das Dominikanerkloster Limas (Kap. II.1.1). Der Künstler ergänzte die Dominikusvita im Kreuzgang Limas, deren erste Hälfte aus Sevilla stammte. Aguilera benutzte als Vorlage die Druckgrafikserie des Theodor Galle und von dem entsprechenden Kupferstich die Grundkomposition, allerdings musste er das Hochformat in ein Querformat umwandeln (Abb. 129). Der Kupferstich und das Gemälde visualisieren die Bekehrung der häretischen Frauen und eine damit verbundene Teufelsaustreibung. Nach der Legende befand sich der hl. Dominikus gerade während der Kreuzzüge in Südfrankreich, als er nach Toulouse kam, wo er neun häretische Frauen bekehrte. Der hl. Dominikus steht in der Bildmitte

13 Acosta 2008 [1590], S. 153–154.

14 Acosta 2008 [1590], S. 153–154.

15 Acosta 2008 [1590], S. 154.

16 In seiner *Neuen Chronik* fügt Felipe Guaman Poma de Ayala einige Zeichnungen ein, die Idole darstellen. Poma de Ayala 2001 [1615/1616].

und mit einem Kreuzzeichen entweicht ein Dämon in Gestalt einer Katze, dem die Frauen zuvor gedient haben.[17] Diego Aguilera übernahm die Frauen nicht aus Galles Druckgrafik, sondern bildet sie in zeitgenössischen extravaganten Kleidern ab. Ungewöhnlich ist auch die Frau im linken Bildvordergrund, sie stillt gerade ein Kind und alle Blicke sind auf sie gerichtet, wie wenn der Teufel aus ihrem Körper entwichen ist. Deutet Aguilera hier eine Teufelsaustreibung mit glücklichem Ausgang an? Schließlich erinnert der an der Brust trinkende Säugling an die Allegorie der *Caritas* und könnte ein friedliches Bild vermitteln. Die Frauen werden sich zum Christentum bekehren aufgrund der christlichen Nächstenliebe, die der hl. Dominikus gegenüber den Häretikern hat. Besonders interessant ist die Götzenstatue im Hintergrund der Druckgrafik und im Gemälde (Abb. 129 und 130). Galles sitzende Götterstatue erinnert an Zeus, der mit seiner Hand ein Blitzbündel in den Händen hält. Aguilera malt eine Bronzestatue und im Gegensatz zu dem heidnischen Gott in der Druckgrafik sitzt der Götze mit freiem Oberkörper da. Es wirkt so, als hätte er Federn auf dem Haupt oder als besäße die Figur einen „Vokuhila"-Haarschnitt, der eher an die stereotype Darstellung von „Indianern" erinnert. Vielleicht reflektiert Aguilera die Götzenverbrennungen der eigenen Vergangenheit. Sicher ist, dass in dem Gemälde nicht nur die häretischen Frauen, sondern auch die Götzen, die sie verehren, für die Bildervita ausgesucht wurden, um didaktisch einen Unterschied zwischen den richtigen und falschen Bildern visualisieren zu können.

Der Teufel als Widersacher der Heiligen und als Verursacher des Götzendienstes tritt auch in weiteren Gemälden der Dominikusvita Limas auf. Das Gemälde *Dominikus predigt in der Kirche und rettet einen Besessenen* zeigt eine Teufelsaustreibung (Kat. DL 32). Miguel Güelles malte das Gemälde in Sevilla für die Dominikusvita.[18] Güelles versetzt die Szene der Teufelsaustreibung in den Altarraum einer Kirche. Links steht der hl. Dominikus auf einer Kanzel und überreicht einem Mann den Rosenkranz, was drei Teufel erzürnt, die den Mann noch in ihren Fängen halten. Der Teufel hinter dem besessenen Mann scheint ihn gerade loszulassen. Die beiden Teufel vor ihm lösen die Eisenkette, welche die Gefangenschaft versinnbildlichen soll. Der Teufel mit der verdrehten Rückwärtshaltung und dem Gesäß voraus hält noch eine Kette in der Hand. Seine herausgestreckte Zunge und seine obszöne Verrenkung sind üblich für Teufels-

[17] Zumindest steht es so in der Druckgrafik: „Ecce novem haeretica matronis labe notatis/ Monstrat quam foedo servierint domino./ In specie felis ostendit Cacodoemona. Servos Nobilitas domini condecorare solet."

[18] Nach dem Kunsthistoriker Stastny Mosberg ist auch ein Geselle bei der Schaffung des Gemäldes beteiligt, da ein anderer Stil erkennbar wäre. Kat. Ausst. Lima 1998, S. 67. Stastny Mosberg 2013.

darstellungen. In der Raumtiefe befinden sich die unterschiedlichsten Zeugen des Wunders. Hinter dem erlösten Mann stehen Kleriker mit Birett, einer von ihnen greift sich an seine Brille, wie wenn er sich ihrer Sehkraft nochmals versichern würde, um das gerade Geschehene einordnen zu können. Am vorderen Bildrand der Teufelsaustreibung stehen und knien sechs Personen, die mit dunklen Schleiern, Mänteln und Hüten auffallend anders dargestellt sind als die Menschen im Hintergund. Rechts neben der Predigtkanzel des hl. Dominikus steht ein Mann mit einem breiten Hut. Hinter ihm befinden sich zwei Frauen mit Schleier und neben ihm kniet ein Junge oder eine Frau. Auch am rechten Bildrand sind zwei kniende Frauen mit Schleier zu sehen, die beide auf die Szene der Teufelsaustreibung blicken. Sie wirken wie Stifter eines außerbildlichen Publikums (Kap. V.3.4).[19]

In einem anderen Gemälde wird Dominikus beim Gebet gestört oder gar verführt (Kat. DL 19). Auf dem Altar steht ein Kruzifix und der hl. Dominikus befindet sich in einer meditativen Levitation, während der Teufel von oben heranfliegt und jeden Moment einen Stein auf ihn werfen wird. Das Gemälde folgt dem Druck im kompositionellen Aufbau des Raumes und der Personen, vor allem in der Visualisierung des Teufels als Zwitterwesen mit Krähenfüßen, Hörnern, Brüsten und einer tierischen Fratze (Abb. 131). Diego Aguilera fügt eine Säule mit dem roten Vorhang hinzu, um das Querformat auszufüllen.

Ein Gemälde der Franziskusvita vereint drei Szenen: Maria wendet auf Bitten Franziskus' und Dominikus' den Zorn Gottes ab, die Begegnung mit dem hl. Dominikus und das Generalkapitel (Kat. FLG 21). Das Gemälde wurde in dem Unterkapitel der geteilten Geschichten genauestens besprochen (Kap. IV.3.1), hier sei auf das Gegentreffen der Teufel hingewiesen. Auf dem Berg und oberhalb des Treffens der Franziskaner sitzen die Dämonen und der Teufel als ihr Anführer in alten Ruinen (Abb. 132). Vielleicht ist hier ein antiker Tempel angedeutet – die ionischen Säulen des Rundtempels lassen dies vermuten. Dass der Teufel als Widersacher von Franziskus auftritt, haben die Hagiografen bereits bei Franziskus' Geburt angelegt und in den Versuchungsepisoden betont (Kap. III.2.2 und IV. 2.1). Der Unterschied zwischen Franziskus und Dominikus

[19] Tatsächlich ähneln die Figuren stark der Stifterfamilie des Hutmachers Miguel Jerónimo in Sevilla. Der Verbleib der Stifterporträts von Francisco Pacheco aus dem Jahr 1612 ist unbekannt, es existieren nur noch zwei schwarz-weiße Abbildungen. Angulo Iñiguez/Perez Sanchez 1969, S. 59, Abb. 68 und 69.

besteht darin, dass der Teufel meistens Franziskus als Person angreift, während der Teufel den Angriff des Dominikus fürchten muss.

Die Mercedarier wählen ebenfalls den Teufel als Widersacher aus. In dem Gemälde der Pilgerfahrt zur Madonna von Montserrat versucht der Teufel Nolascus daran zu hindern, an sein Ziel zu kommen, um das Marienbild zu verehren (Kat. ML 7, Kap. V.2.1). Im rechten Mittelgrund wirft er einen Stein nach dem Heiligen. In dem bereits besprochenen Gemälde, das in seiner Komposition an die Geißelung Christi erinnert, schlagen die Dämonen den hl. Nolascus und erinnern an die Peiniger Christi (Kat. ML 21; Kap. IV.3.3). Durch die Parallelisierung mit der rechten Szene werden die andersgläubigen Muslime mit den Dämonen gleichgesetzt.

Die christliche Botschaft der Theologen und Missionare zusammenzufassend, will der Teufel als Gott oder Götze verehrt werden und verführt die Menschen zum Irrglauben. Besonders die Heiligen wie auch die Ordensgründer versuchen der Teufel und seine Dämonen an der Kultausübung zu hindern: Er verführt sie und lenkt sie vom Gebet ab oder er hindert sie daran, eine Pilgerfahrt zu unternehmen. Der Teufel fügt den Ordensgründern Schmerzen zu, was diese in ihrer Christuskonformität ertragen. Allein Dominikus bekämpft den Teufel, indem er die Häretikerinnen rettet und bei einem Besessenen einen Teufel austreibt. Der Kampf der Missionsorden setzt sich im Vizekönigreich fort, wo sie den Götzendienst austreiben müssen. Vor allem die Dominikaner in Cusco mussten die Idolatrie aus dem ehemaligen Tempel von *Coricancha* vertreiben, als sie darüber ihr Kloster errichteten, dies berichtet Mélendez in seiner Ordenschronik (Kap. II.1.2).

4.3 Malende Sklaven, betrunkene Indigene: der Künstler in der Gründervita

Im Gemälde der *Prophezeihung des Franzikus* malt ein Künstler die Ikone des hl. Franziskus nach der Anweisung des Joachim de Fiore, der das Kommen des Ordensgründers prophezeite (Kat. FLG 1). Die komplexe Ikonografie wurde bereits eingehend erörtert (Kap. III.2.1), nur die Rolle des Künstlers blieb bisher unberücksichtigt. Der Maler besitzt vornehme Kleidung und hält eine Palette, einen Pinsel und eine Staffelei in der Hand. Seine Haltung kann als stolzes Selbstporträt eines Malers interpretiert werden. KunsthistorikerInnen gehen davon aus, dass Francisco Escobar als Schaffer dieses Ge-

mäldes sein Selbstporträt einfügte und der Junge neben ihm sein Sohn ist.[20] Diese Zuschreibung basiert auf dem erhaltenen Vertrag, in dem die Minderbrüder vier Maler beauftragten, das Leben des hl. Franziskus zu malen. Jedem Maler wird darin eine der vier Kreuzgangsgalerien zugewiesen und Escobar sollte die Kindheit des Franziskus visualisieren (Kap. II.3.1). Im ersten Moment erscheint die Schlussfolgerung logisch, dass es sich bei dem Künstler in dem Bild um Escobar handelt – doch zwei Tatsachen stellen diese Annahme in Frage.

Das erste Gegenargument ist, dass an dem Zyklus mehrere Maler beteiligt waren. Warum sollte sich also nur einer von ihnen verewigen? Zusammen mit Escobar malten vier weitere Künstler den Zyklus: Diego de Aguilera, Andrés de Liévana and Pedro Fernández de Noriega. Die KunsthistorikerInnen nahmen eine Führungsrolle Escobars an, so würde sich auch erklären, warum nur er sein Selbstporträt einfügen durfte. Doch im Vertrag bekommen alle vier Maler den gleichen Lohn und unterschreiben diesen Vertrag – bis auf Andrés de Liévana.[21] Für ihn unterzeichnete Francisco Liévana. Andrés wird im Vertrag als „moreno“ angeführt, was darauf hindeutet, dass er ein Schwarzer Sklave war. Dass SklavInnen in den Handwerksberufen ausgebildet wurden, lag daran, dass die Malermeister eine günstige helfende Hand in ihrer Werkstatt benötigten und dass sie für ihre BesitzerInnen eine gute Einnahmequelle darstellten (Kap. V.2.1). Auch in Spanien können Sklaven in den Malerwerkstätten nachgewiesen werden. Das berühmteste Beispiel ist Juan de Pareja, er war der Sklave von Diego Vélazquez, bis dieser ihn später freiließ.[22] Emilio Harth-Terré wies in seinen Archivstudien nach, dass, obwohl die Zünfte die Aufnahme von Schwarzen als Gesellen zu verhindern suchten, es Ausnahmen gab – vor allem im 18. Jahrhundert und gegen Ende der Kolonie.[23] Paradoxerweise war Francisco Escobar einer der Gründer der Malerzunft Limas; er unterschrieb die Gründungsurkunde im Jahr 1649, deren Statuten den Malermeistern verboten, Afrikaner und ihre Nachkommen als Künstler auszubilden. Für die Franziskusvita arbeitete Escobar dann mit dem Malersklaven Liévana zusammen.

---

20 Mesa/Gisbert 1982, S. 260; Wuffarden 2014, S. 314.

21 Der Vertrag ist abgedruckt in Richter Fernández Prada 1995, S. 100–103. Es gibt eine Diskussion, wieviel die Maler erhalten. Wuffarden nimmt an, dass der leitende Künstler Francisco Escobar mehr erhält, nämlich 2.000 *pesos*. Gisbert schreibt, dass Diego Aguilera der führende Künstler sei und mehr bezahlt bekam. Ich lese den Vertrag genauso wie Harth-Terré und Márquez Abanto. Die Maler erhalten 1000 *pesos* zu Beginn und 500 *pesos* nach Beendigung. Harth-Terré/Márquez Abanto 1963, S. 149; Wuffarden 2014, S. 311. Gisbert 2002, S. 109.

22 Für die grundliegende Arbeit der Sklaven in Sevilla: Méndez Rodríguez 2011.

23 Harth-Terré 1971, S. 14–15 und 38–40; Harth-Terré 1973.

Wie die Auswahl der Künstler für die Schaffung der Franziskusvita erfolgte, überliefert ein Ordenschronist. In dem Bericht über den Wiederaufbau des Franziskanerklosters (Kap. II.3.1) schreibt Juan de Benavides, dass für die Ausmalung ein Wettbewerb veranstaltet wurde, um den besten Maler zu ermitteln. Alle vier Maler wären schließlich gleich gut gewesen, sodass sie alle für die Schaffung der Bildervita ausgewählt wurden. Benavides schreibt anschließend im panegyrischen Duktus, dass die ausgeführten Malereien so gut wären, wie wenn sie von einer Hand gemalt wurden.[24] War tatsächlich ein Wettbewerb veranstaltet worden oder handelt es sich um einen gängigen kunsttheoretischen Topos? Wenn wirklich ein Wettbewerb abgehalten wurde und alle Künstler gleich gut gewesen wären, dann ist es noch weniger einleuchtend, warum nur Escobar sein Selbstporträt in die Bildervita hätte malen dürfen.

Der zweite Grund, warum es sich sehr wahrscheinlich nicht um ein Selbstporträt handelt, ist, dass zwei Druckgrafiken als Vorlage dienten (Abb. 133 und 134). Michael Sweert schuf ein Selbstporträt von sich, das dem Maler in dem Gemälde der Franziskusvita sehr ähnlich ist. Auch der Pfeife rauchende Mann im Lehnstuhl und der Junge daneben gleichen dem Maler und dem Jungen im Gemälde hinsichtlich ihrer Körperhaltung und in Komposition. Hatten die Auftraggeber die zwei Druckgrafiken Francisco Escobar vorgelegt? Wenn dies der Fall ist, dann handelt es sich bei dem Maler des Franziskusbildes nicht um eine Selbstdarstellung, sondern steht für alle im Zyklus mitwirkenden Künstler oder den christlichen Künstler ganz allgemein. Dieser schafft in Abstimmung mit den Auftraggebern die Ikone des Franziskus. Zweifellos war hier das Ideal des *weißen*, christlichen Künstlers gewählt worden.[25]

Ein weiteres Selbstporträt vermuteten Teresa Gisbert und José Mesa in der Franziskusvita des Klosters in Cusco.[26] Basilio de Santa Cruz Pumacallao malte vier Gemälde der Franziskusvita, unter anderem das Gemälde, welches den Abstieg des Franziskus nach seinem Tod ins Fegefeuer zeigt, wo er Seelen rettete (Abb. 135; Kat. FC. 36; Kap. II. 3.2). Unter den Personen im Fegefeuer befinden sich mehrere Personen der Gesellschaft und auch einige Kirchenvertreter: ein Bischof, ein Kardinal und sogar ein Papst. Ganz in der Ecke hinter der Kartusche steht ein Indigener, den Gisbert und Mesa als Selbstporträt des Künstlers identifizierten. Auch hier gibt es Argumente, warum es sich bei

[24] Juan de Benavides in Suárez de Figueroa 1675, o. S.

[25] Winkler 2019.

[26] Mesa/Gisbert 1982, S. 162.

den Indigenen im Fegefeuer nicht um den Künstler handelt. Dass die Person überhaupt als Indigener identifiziert werden kann, liegt an der stereotypen Darstellung dieser Personengruppen: Ihre Haare waren meistens mit dem typischen Topfschnitt dargestellt worden, ihre Körperfarbe war etwas dunkler und meistens zeigten sie eine devote Haltung.[27]

Felipe Guaman Poma de Ayala zeichnet in seiner Chronik aus dem Jahr 1616, wie zwei indigene Künstler ein Kruzifix bemalen (Abb. 136). In dem erklärenden Text greift Poma de Ayala mehrere Themen über die (christliche) Kunst und die Rolle des Künstlers auf.[28] Zwei davon sind in diesem Zusammenhang wichtig. Poma wiederholt die nachtridentinische Forderung, dass der Maler im Dienste Gottes zu arbeiten habe. Außerdem greift er das Klischee auf, dass Indigene betrunken seien und so als Maler nicht arbeiten dürften. Gleichzeitig weitet er das Vorurteil auch auf die spanischen Maler aus, die ebensowenig betrunken sein dürften. Dass sich dieses Klischee gegen Ende der Kolonie in eine positive Kunstkritik verwandeln kann, zeigt das abschließende Beispiel: Diego Arzáns schreibt in seiner Stadtchronik über den Künstler Luís Niño aus Potosí:

> „Während diese Zeilen geschrieben werden, befindet sich in dieser Stadt als einer ihrer Söhne Luis Niño, spanischsprachiger Indigener, ein zweiter Zeuxis, Appelles oder Timantes, der, was nicht unterwähnt bleiben soll, wenn er betrunken ist, meisterlich zu malen und zu bildhauen weiß. Verschiedene Werke von seiner Hand, in Silber geschmiedet, in Holz oder auf Leinwand, hat man – mit Generalgenehmigung – nach Europa verbracht, nach Lima und Buenos Aires. Heute steht er in Diensten des Herrn Erzbischofs von La Plata, für den er seine Künste ausübt.“[29]

Beide Beispiele vermuteter Selbstporträts, das von Francisco Escobar und das von Basilio de Santa Cruz Pumacallao, demonstrieren letztendlich eine vorschnelle Zuschreibung der Maler mit den gemalten Personen in den Bildern, die auf den europäischen Vorstellungen über den Künstler basieren. Barbara Mundy und Aaron Hyman plädieren in ihrem Aufsatz „Out of the shadow of Vasari“, dass es für die koloniale Kunst Lateinamerikas wenig sinnvoll ist, von einem Modell auszugehen, wie es Vasari formulierte.[30] KunsthistorikerInnen müssen sich damit begnügen, dass die Künstler in Vizekönigrei-

[27] Adorno 1991.
[28] Poma de Ayala 2001 [1615/1616], 674 [688].
[29] Zitiert nach Müßig 2020, S. 69.
[30] Mundya/Hyman 2015.

chen anonym bleiben. Solange kein zweites gesichertes Porträt existiert, ist die Zuschreibung reine Spekulation auf der Grundlage eurozentrischer Vorstellungen.

Tatsächlich hat sich Basilio de Santa Cruz Pumacallao in einem seiner für die Franziskusvita geschaffenen Kunstwerke verewigt. Er fügte seine Unterschrift aus goldenen Lettern in dem Gemälde vom Tod des Franziskus ein (Abb. 137; Kat. FC 34). Angenommen, es handelt sich bei dem vermuteten Selbstporträt tatsächlich um eines, warum hat er dann nicht dieses Gemälde signiert? Warum sollte er sich im Fegefeuer darstellen? Hängt diese Vorstellung damit zusammen, dass Indigenen (Künstlern) eine „devote Haltung“ zugeschrieben wird? Währenddessen *weiße* Künstler wie Escobar vornehm auf einem Stuhl vor der Leinwand sitzen? Im Übrigen sind auch in allen in dieser Arbeit untersuchten gründerväterlichen Bilderviten Europas keine Porträts von Künstlern zu finden. Weder Francisco Pacheco und Alonso Vázquez noch Francisco de Zurbarán fügten ihr Selbstporträt in die von ihnen geschaffene Heiligenvita ein – sie brachten allein ihre Unterschriften in den Bildern an. Es ist nicht so, als ob es keine zeitgenössischen Porträts in den Bilderviten gibt, nur sind diese, wenn überhaupt, einer reichen oder zahlenden Elite vorbehalten (Kap. V.3.3 und V.3.4).

Auch wenn kein Selbstporträt in den gründerväterlichen Bilderviten mit Sicherheit nachgewiesen werden kann, zeugen die Unterschriften, welche die Künstler in den Bildern anbrachten, von ihrer Rolle als Erschaffer der Bilderviten. Von allen Unterschriften sei eine herausgegriffen, die ungewöhnlich ist und mehr als nur den Namen überliefert. Der Künstler Julián Jayo signierte sein Gemälde mit folgendem Hinweis (Kat ML 27):

> „Im Oktober des Jahres 1786 führte ich das Leben unseres hl. Pater Petrus Nolascus weiter aus, wie es von der ersten Arkade der Treppe bis zu diesem Gemälde sichtbar ist. 23. Mai 1788. Julían Jayo“

Warum fügte Jayo einen Verweis auf die Anzahl und die Hängung seiner für diesen Kreuzgang geschaffenen Gemälde ein? Ist dieser Vermerk ein selbstbewusster Ausdruck, um dem potenziellem Publikum zu verdeutlichen, welche Gemälde seine und welche die seiner Kollegen sind? Oder lässt sich dieser Satz auf Zahlungsmodalitäten zurückführen (Kap. V.3.4)? Tatsächlich scheint gegen Ende der Kolonialzeit sich ein gewisses Selbstbewusstsein breit gemacht zu haben. Schließlich haben auch seine Malerkollegen selbstbewusste Zeugnisse ihres Schaffens hinterlassen. Manuel Paz y Montejo signiert mit einem „me fecit“ (Kat. ML 3) wie auch José Bermejo „me Fecit“ (Kat.

ML 7). Juan de Mata Coronado verwigt sich in der Nolascusvita mit einem „pinxit“ oder pintava“ (Kat. ML 9).

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass die Signierpraxis der Künstler zwar ihre Schöpferrolle der gründerväterlichen Bildervita zum Ausdruck bringt, es aber weit weniger klar ist, welche Rolle ihnen bei diesem Schaffensprozess zukam oder welchen Status der Künstler im Vizekönigreich Peru erlangte. Sicherlich war die Dekoration des Kreuzgangs ein begehrtes Projekt, da der Künstler gut bezahlt wurde (Kap. V.3.4). Doch dürfen vereinzelte Unterschriften und vermeintliche Selbstporträts nicht darüber hinwegtäuschen, dass die koloniale Hierarchie alle Bereiche des Lebens durchzog; viele Schwarze und Indigene hatten mit Vorurteilen zu kämpfen und einen verringerten Zugang zu gewissen Berufen, sie besaßen nicht die gleichen Rechte – eine Marginalisierung, welche auch die frühe Kunstgeschichtsschreibung übersah.

V. Kloster und Gesellschaft

In den vorhergehenden Kapiteln wurden Überlegungen angestellt, wie die Herstellung und Planung der monumentalen Gründerviten ausgesehen haben mag. Die didaktischen Mittel und bildimmanenten Erzähltechniken, welche die Kompilatoren für die Bilderzählung wählten, wurden analysiert. Außerdem wurden die identitätsstiftende Ordensgeschichte und -propaganda herauskristallisiert. Aus diesen Analysen ausgeschlossen wurde bisher, wer überhaupt das Publikum der Gründerviten war. Wer bewohnte die hier untersuchten Klöster, wer betrat wann und zu welchem Zweck den Kreuzgang und konnte die Gründerviten betrachten? Dieser fünfte Teil der Dissertation rekonstruiert die klösterliche Lebenswelt, fragt nach den (sozial-)geschichtlichen Aspekten und beweist die halböffentliche Nutzung des Kreuzganges. Gezeigt werden außerdem die vielfältigen Verflechtungen zwischen den Mönchen der Klöster Limas und Cuscos mit der kolonialen Gesellschaft. Die Ordenschroniken sind dabei als Quellen nur bedingt hilfreich, weil ihre Sicht überwiegend die der *weißen* ist. Vielmehr sind es die amtlichen und religiösen Verwaltungsschriften und protokollierten Gerichtsverfahren, welche Einblicke in das Klosterleben gewähren. Besonders das Archiv des Erzbischofs in Cusco, wo Rechtsangelegenheiten zwischen den religiösen Orden und externen Personen aufbewahrt werden, stellte sich als informativ heraus.[1]

Das erste Kapitel fragt nach der historischen Rolle des Kreuzganges als monastischer Raum und ob er diese Rolle bis in die Frühe Neuzeit weiterhin ausführte bzw. ob sich seine Funktionen änderten (Kap. V.1). Das zweite Kapitel rekonstruiert die Bewohner der Klöster samt der dort herrschenden Hierarchie mithilfe der Konstitutionen und Archivfunde (Kap. V.2). Im dritten Kapitel stehen die BesucherInnen und BenefaktorInnen im Fokus, die in die Klöster kamen oder diese unterstützten (Kap. V.3). Die Besuchenden werden differenziert nach den engen Mitgliedern der Bruderschaften, den Schutzsuchenden, die im Kloster um (religiöses) Asyl baten, bis hin zu den Gästen, die mit den Mönchen religiöse Feste innerhalb und außerhalb der Klostermauern feierten. Schließlich werden auch die BenefaktorInnen und Patrone der Dominikaner, Franziskaner und Mercedarier aufgezeigt, welche die Klöster finanziell unterstützt haben. Ab-

[1] Vorhergehende Studien haben die Archive Limas und zum Teil die der anderen religiösen Orden erschlossen. Bowser 1974, Tardieu 1993.

schließend wird versucht, die Frage zu beantworten, wer die Gründerviten finanziert haben könnte und wieviel diese Gemäldezyklen die Klöster gekostet haben mögen.

1. Der Kreuzgang als halböffentlicher Raum

Das Gemälde *Franziskus befiehlt Bruder Bernhard ihn zu bestrafen* (Kat. FC 31.) zeigt, welche Bedeutung der Kreuzgang im Vizekönigreich Peru erlangt hat und leitet in die Thematik dieses monastischen Raumes ein. Die Hauptszene stellt die selbst auferlegte Bestrafung des Franziskus dar. Der Ordensgründer liegt am Boden und Bernhard von Quintavalle steigt auf seine Kehle. Franziskus bat Bernhard um diese Tat, weil er an seinem treuen Gefährten gezweifelt hatte. Die Legende stammt aus den *Fioretti*, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstanden, als Franziskus' Leben verklärt wurde.[1] Der Kupferstecher Philippe Galle zeigte die Bestrafung mit weiteren Szenen der Demut in einem Blatt der druckgrafischen Franziskusvita (Abb. 138). Thomas de Leu kopierte die Komposition von Galle und seine Druckgrafik lag in Cusco vor (Abb. 139). Im Vergleich zwischen Gemälde und Druckgrafik wird deutlich, dass der Künstler aus Cusco nur die Figurengruppe von Franziskus und Bernhard übernahm. Als neue Kulisse wählten die Kompilatoren einen Kreuzgang. Im Hintergrund der Bestrafungsszene sind zwei Arkadenreihen des Kreuzgangs zu sehen. Der Klausurhof besitzt einen Brunnen in der Mitte eines Gartens. In den Gängen stehen weitere Mönche und Laien, zwei Männer und Kinder in zeitgenössischen Kleidern. Die Wände des Kreuzgangs sind mit Bildern geschmückt, auf denen eine Marienvita zu erkennen ist (Abb. 140). Das Gemälde spiegelt die außerbildliche Realität wider und ist ein besonderes Beispiel der Metamalerei: eine *mise en abyme*. Das Gemälde zeigt einen Kreuzgang mit einer Bildervita und ist selbst Teil einer Bildervita, die im Kreuzgang hängt.

Warum ist die Bestrafungsszene in den Kreuzgang versetzt worden? In den schriftlichen Legenden ist kein konkreter Ort angegeben.[2] In der druckgrafischen Vorlage von Galle findet die Bestrafung im Freien vor einer Kirche statt, wie übrigens auch in den Bildlö-

[1] Fioretti 2002 [ca. 1385–1396], S. 31–34. Die Legende wurde weiter tradiert und steht auch noch in Damian Cornejos Ordenschronik. Cornejo 1682, S. 485–487.

[2] In den Fioretti ist die Rede von einem „locus", an dem sich Bernhard und Franziskus befinden. Wie Johann Schneider, der Übersetzer, anmerkt, sind damit die ersten Niederlassungen der Gefährten um Franziskus gemeint. Im Text bleibt unklar, ob die Bestrafung im Freien oder in einer solchen Niederlassung stattfand. Fioretti 2002 [ca. 1385–1396], S. 196, Anmerkung 26. Damian Cornejo verortet die Szene in Portiunkula (Assisi) ohne weitere Ortsangaben. Cornejo 1682, S. 485–487.

sungen von Lima (Kat. FLG 26) und zwei unterschiedlichen Franziskuszyklen in der Schweiz (Zug) und in Österreich (Innichen).[3] In Cusco müssen sich die Kompilatoren des Zyklus bei der Lokalisierung der Bestrafung im Kreuzgang etwas gedacht haben. Um diese Intention zu verstehen, wird zunächst der Bedeutungshorizont offengelegt, den der Kreuzgang als zentraler monastischer Raum über die Jahrhunderte einnahm. In den folgenden Unterkapiteln wird der Kreuzgang als materieller, symbolischer und funktioneller Raum vorgestellt. Das erste Unterkapitel skizziert, wie der Kreuzgang im Kloster entstand und argumentiert gegen die in der Kreuzgangsforschung aufgestellte Behauptung, der Kreuzgang habe in der Frühen Neuzeit seine traditionelle Form und dadurch seine Bedeutung verloren (Kap. III.1.1). Das zweite Unterkapitel erläutert die Raumnutzung des Kreuzgangs, mit welchen sprachlichen Bildern ihn die Mönche sowie Gelehrten belegten und wie sich beides auf die Dekoration auswirkte (Kap. III.1.2). Am Ende dieses Unterkapitels kann gezeigt werden, warum die Kompilatoren Franziskus' Bestrafung in einen Kreuzgang mit der Marienvita platzieren. Das dritte Unterkapitel verdeutlicht an Einzelbeispielen, unter welchen Umständen die Klöster in Europa für Laien zugänglich waren und welche Rolle der Kreuzgang spielte. Abschließend wird gezeigt, welche Prämissen noch im 20. Jahrhundert dazu führten, das Kloster als abgeschlossene Entität zu begreifen (Kap. III.1.3). Dieses Unterkapitel legt den Grundstein für den fünften Teil, in dem der Kreuzgang als halböffentlicher Raum im Vizekönigreich Peru analysiert wird.

1.1 Der Kreuzgang und die Ordensbauforschung

Die Forschung zur Ordensbaukunst beschäftigt sich überwiegend mit der Epoche des Mittelalters.[4] Sie betont die enge Verbindung zwischen den einzelnen Gebäudeteilen der Klosteranlagen und ihrem Gebrauch als Lebens-, Arbeits- und Kultbereiche. Die Räume entsprechen den Tagesordnungen der Mönche sowie ihren Regeln fürs Zusammenleben. Das benediktinische Schema war für die Klöster der westlichen, römisch-katholischen Welt prägend. Um den quadratischen Kreuzgang liegen die Kirche und die Klöstergebäude, wie der Kapitelsaal, das Refektorium und das Dormitorium. Je nach Ordensregel gab es einen gemeinsamen Schlafsaal oder einzelne Zellen. Um diesen Nukleus der Klosteranlage gruppieren sich weitere Gebäude.

[3] Für eine Abbildung der Gemälde in Innichen und Zug: Volgger 1990, S. 43 und Horat 1995, S. 53.

[4] Für einen Forschungsüberblick siehe Untermann 2015, S. 19–20.

Die Forschung erkannte für die Klosteranlage der Benediktiner und Zisterzienser ein eigenes Bauschema, was bei den Mendikanten nicht mehr der Fall war. Die Ausbreitung des Franziskaner- und Dominikanerordens war viel zu rasant und an vielen Orten Europas entstanden gleichzeitig Klöster nach lokalen Lösungen.[5] Die Mercedarier besaßen als Laienbrüder in der Frühzeit des Ordens einfache Niederlassungen, dies geht aus den ersten Konstitutionen hervor;[6] sie dürften aber spätestens mit der Klerikalisierung im 13. Jahrhundert angefangen haben, Klöster zu bauen (Kap. III.3). Aufgrund des neuen religiösen Lebensstils der Bettelmönche lassen sich ein paar Beobachtungen zur Anlage des Klosters machen. Im Gegensatz zu den Benediktinern und Zisterziensern bauten die Bettelorden in den Städten, ihrem Wirkungsort. Dort war der Baugrund oft vorgegeben und die klaustrale Anlage musste an die Bedingungen angepasst werden. Die Stadtlage und der apostolische Lebensstil brachten es mit sich, dass die Bettelmönche auf Klostermauern verzichteten und sich nicht von der Welt abschotteten, sondern in ihr wirkten. Eine Besonderheit der mendikantischen Klöster waren die großen Bibliotheken, die sie für das Studium der Mönche anlegten (Kap. IV.2.2).[7]

Die Forschung ist sich über den Ursprung des Kreuzgangs uneinig, weil sich kein Relikt vor dem Jahr 800 erhalten hat. Für seine Urform müssen archäologische und schriftliche Befunde ausgewertet werden und dies führt zu Kontroversen. Die früheste Darstellung eines Kreuzgangs befindet sich auf dem St. Gallener Klosterplan (ca. 830). Rolf Legler, der dem Kreuzgang erstmals eine Einzeluntersuchung widmet, plädiert dafür, dass der Kreuzgang nicht aus der Nutzung antiker Villen herzuleiten ist oder vom frühchristlichen Atrium abstammt. Der Kreuzgang sei eine benediktinische Erfindung und gehe auf die karolingische Klosterreform zurück.[8] Legler klärt die Begriffe des Kreuzgangs und definierte erstmals seine bauliche Erscheinung. Bis zum 12. Jahrhundert gab es kein eigenes Wort für den Kreuzgang. In mittelalterlichen Schriften bedeutete „claustrum“ sowohl Kloster, innerer Bereich der Klausur, als auch Kreuzgang. Die Bedeutung erschloss sich erst durch den Kontext. In vielen neuzeitlichen Sprachen ist der lateinische Ursprung noch ersichtlich und der Kreuzgang wird als „claustro“, „cloître“, „chiostro“

5 Braunfels 1969, S. 9–16 und S. 183; Schenkluhn 2000, S. 231–236.

6 Devesa Blanco 1983, S. 69: „ (...) las casas y los alojamientos de la Orden (...).“ Martinell 1956.

7 Braunfels 1969, S. 183; Schenkluhn 2000, S. 231–236. Für die deutschen Ordensprovinzen samt den Nachbarländern siehe Silberer/Untermann 2011. Silberer 2015.

8 Legler 1989, S. 123–177. Für den Forschungsstand siehe Legler 1996 und Klein 2004, S. 12. Für eine Befürwortung der antiken Ableitung des Kreuzgangs siehe Jacobsen 2004.

und „cloister“ bezeichnet.[9] Wenn mittelalterliche Autoren versuchten den Kreuzgang genauer zu definieren, dann verwendeten sie Begriffe, welche die Nutzung beschrieben, wie der Wandelgang („deambulatorium“), oder die Form benannten, wie der antike Säulengang („porticus“).[10]

Der Kreuzgang besteht aus vier Galerien, die um einen Hof liegen und ein Gangsystem bilden. Die Wandelgänge sind überdacht, liegen auf der einen Seite an den Klostergebäuden an und auf der Hofseite bilden sie ein Wandsystem mit Öffnungen. Diese Öffnungen können aus „Arkaden-, Polyforien- oder Fensterreihen“ bestehen und bilden vom Innenhof aus gesehen eine Fassade. Der Hof ist oft bepflanzt und kann zur Differenzierung vom eigentlichen Kreuzgang als Klosterhof bezeichnet werden.[11] Um den Kreuzgang vom Peristyl oder Atrium in seiner Baustruktur abzugrenzen und als Neuerfindung zu deklarieren, definierte Legler die Sockelbank oder Bank als entscheidendes Bauelement.[12] Auf der Sockelbank sind die Polyforien- oder Arkadenreihen als Gliederungselemente angebracht. Die Bank trennt die Galerie vom Hof, sie besitzt immer auch Öffnungen, die den Hof zugänglich machen. Legler zufolge endete die Zeit des „echten“ Kreuzganges um das Jahr 1550, als er angeblich seine Autonomie verliert. Der Kreuzgang ist vom Hof nicht mehr getrennt, weil die Sockelbank verschwindet und die Arkaden sich zum Hof öffnen. Damit sei der Kreuzgang formal nicht mehr vom Palasthof mit seinen Arkaden zu unterscheiden, weshalb Legler hier den „falschen“ Kreuzgang bestimmt.[13] Dieser definitorischen Engfassung, die formal-architektonische Kriterien mit einer Mönchsform (Benediktiner) verbindet, schließe ich mich nicht an. Erstens definiert Legler den Kreuzgang samt seiner Phasen allein am Beispiel Frankreich und Italien. Zweitens wissen wir nicht, inwiefern der Hof tatsächlich ein „Leerraum“ war, das heißt ohne Funktion oder Nutzen, wie Legler es für die Benediktiner annimmt und

[9] Legler 1989, S. 54–62; Meyvaert 1973, S. 53–54. Der deutsche Name Kreuzgang geht auf die Prozession mit dem vorangetragenen Kreuz zurück.

[10] Binding/Linscheid-Burdich 2002, S. 466–476.

[11] Legler 1996, S. 85. Für die Definition des Kreuzganges siehe Legler 1989, S. 56–57 und 217–244.

[12] Legler 1989, S. 30–33, S. 226–231 und S. 245–261. Rohr 2009, S. 25–27.

[13] Nach Legler treten die Formen des „falschen Kreuzgangs“ vereinzelt in Frankreich nach dem Jahr 1200 auf, doch besonders in Italien sind sie ab dem Jahr 1450 in der deutlichen Mehrzahl. Legler 1989, S. 226–231, S. 260–261, S. 289–292 und S. 295–404.

dadurch einen hermeneutischen Trugschluss unterliegt.[14] Drittens bleibt der funktionelle Nutzen des Kreuzgangs bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erhalten. Der Kreuzgang erfüllt auch ohne Sockelbank und mit offenen Arkaden weiterhin die wesentlichen Funktionen im Kloster, als Verbindungsgang, der vor dem Wetter schützt und die Klostergebäude erschließt. Auch die liturgische Nutzung besteht in der Frühen Neuzeit, wie sie das folgende Kapitel zeigt (Kap. III.1.2).

David Christian Rohr untersuchte die Kreuzgänge in Lima (1570–1815) und hielt an Leglers Definition der Sockelbank (die er auch Sitzbank nennt) für den mittelalterlichen Kreuzgang fest, obwohl er feststellt, dass es in Spanien und Peru noch etliche Kreuzgänge mit Sockelbank nach dem Jahr 1550 gab. Die Sockelbank als Entscheidungskriterium zwischen mittelalterlichem und neuzeitlichem Kreuzgang funktioniert nicht.[15] Rohr will dann den „peruanisch-barocken Arkadenhof" als eigenen Typus definieren und gibt ihm als Bezeichnung den spanischen Begriff „claustro", um ihn vom „mittelalterlichen Kreuzgang" abzugrenzen. Es stellt sich die Frage, welchen Sinn diese begriffliche Differenzierung haben soll, da *claustro* die bloße Übersetzung des kastilischen

[14] Legler setzt für die bauliche Entwicklung des Kreuzganges ein Modell an, das mit stark wertenden Entwicklungstermini wie Blüte, Höhepunkt (1200) und Niedergang, arbeitet. Der Niedergang des Kreuzgangs (in Form des „falschen Kreuzgangs") stehe im Zusammenhang mit dem Niedergang des benediktinischen Mönchtums. Mit den neuen Mönchsformen der Kanoniker und Bettelmönche sei der „Kreuzgang funktionslos geworden" und er suggeriere „Gemeinschaft, wo Individualisten leben" würden. Seine „einzige Daseinsberechtigung" läge in der „Schönheit dieses Baumotivs". Auch Rohr teilt diese Ansicht. So sei der Kreuzgang in Peru „nicht mehr der transzendente, unzugängliche Leerraum benediktinischer Prägung, sondern ein geschäftiger Marktplatz. Die Arkatur hatte sich diesem Wandel anzupassen; die Sitzbank wurde deshalb verworfen." Diesen hermeneutischen Kurzschluss zwischen einzelnen architektonischen Bauelementen und einer religiösen Form des Mönchtums lehne ich ebenfalls ab. Legler 1989, S. 226–231, S. 260–261, S. 284–292, S. 295–404. Rohr 2009, S. 19.

[15] Rohr 2009, S. 26. Legler sieht in den Kreuzgängen, die nach dem Jahr 1550 noch eine traditionelle Form haben, eine Ausnahme. Legler 1989, S. 191–192. Von den französischen und italienischen Beispielen ausgehend, formuliert er dann einen Allgemeinanspruch für alle Kreuzgänge. Doch gibt es in den spanischen und lateinamerikanischen Ländern einige Beispiele, in denen Kreuzgänge nach 1550 eine Sockelbank besitzen. Für eine Übersicht der Kreuzgänge Spaniens und der Vizekönigreiche Amerikas mit Sockelbank siehe die Überblickswerke zu den Klöstern Spaniens: Rincón García 1992, S. 32, 190, 199, 204, 227, 242, 253, 255, 276, 294, 259 und 360 sowie Navascués Palacio 1985, S. 34, 45, 102, 127, 168 und 267. Für die Kreuzgänge der Vizekönigreiche Amerikas siehe Bonet Correa 2001, S. 124, 153, 191, 288, 299, 307, 325 und 366.

Wortes für Kreuzgang ist. Ein Blick in die kastilischen Wörterbücher der Zeit hätte offenbart, das ganz andere Kriterien für den *claustro* angelegt werden.[16]

In Cusco besitzen sowohl der Hauptkreuzgang des Dominikanerklosters (vor 1600; Abb. 17–20) als auch der des Franziskanerklosters (1550–1600) eine Sockelbank (38–40), die Mercedarier verzichteten darauf (Abb. 25–26). In Lima ließen die Franziskaner im Jahr 1633 erneut den Hauptkreuzgang ihres Klosters bauen, der (wieder?) eine Sockelbank besitzt (Abb. 36–37), während die Kreuzgänge im Kloster der Dominikaner (1590–1594; Abb. 7–8) und der Mercedarier (1592 oder 1700) keine Sockelbank haben (Abb. 22–23).[17] Die neue architektonische Besonderheit in Lima ist, dass nach den Erdbebenerfahrungen das Obergeschoss aus Holz bebaut wurde und ein Vorbild für die anderen Kreuzgänge wurde.[18] Insgesamt sind aber alle genannten Kreuzgänge offen, zweigeschossig und bilden ein eigenständiges Gebäude. Anstatt die Sockelbank als epochales Bauelement zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit für den Kreuzgang zu definieren, bietet es sich eher an, zwei prinzipielle Lösungen zur Kreuzgangsgestaltung zu unterscheiden. Fest steht jedenfalls, dass die ältere Trennungslösung (mit Sockelbank) neben der neueren, offenen Arkadenlösung (ohne Sockelbank) weiterhin existierte.

Neben diese beiden Möglichkeiten der Kreuzgangsgestaltung trat eine dritte Lösung, die auf den Kreuzgang als eigenständigen Gebäudeteil tatsächlich verzichtete. Dabei grenzen die Klostergebäude an den Klausurhof und der Wandelgang zwischen den Räumen liegt im Inneren. Besonders in Mitteleuropa des 17. und 18. Jahrhunderts war der geschlossene Klosterhof üblich, während in Italien, Frankreich, Spanien und den Vizekönigreichen Amerikas weiterhin der offene Kreuzgang vorherrscht.[19] Die Verlagerung des Gangsystems nach innen war nur eine Folgeerscheinung, da die gesamte Anlage der Klöster einem neuen Schema folgte, welches dem der Schlossanlagen glich. Die Kirche bildet dabei das Zentrum der symmetrischen Anlage. Das erste streng symmetrische

---

16 Sowohl Covarrubias (1611) als auch das Wörterbuch der spanischen Akademie (1729) beschreiben den „claustro“ als von einer Kirche, einem Kloster oder religiösen Häusern umschlossenen Hof („patio cercado“). Die Definition ist also weit gefasst und bezieht sich auf die Lage (als von Gebäuden umstellter Hof) statt auf Architekturelemente wie die Sockelbank oder eine Einteilung in eine ältere und neuere Bauform. Covarrubias 1611, S. 215r; DA II 1729 [18.12.2021].

17 Die Jahreszahlen für den Bau der Hauptkreuzgänge beziehen sich auf das Erdgeschoss; siehe Kap. II.

18 Rohr 2009, S. 270–272.

19 Bazin 1980, Bd.1. und 2; Rincón García 1992; Navascués Palacio 1985; Bonet Correa 2001. Die Gründe für diese geografischen Unterschiede müssten noch eruiert werden. Das Klima war sicherlich ein Grund, da in den Ländern mit kalten Wintern ein nach innen verlegter Wandelgang die wärmere Variante war. Bazin 1980, Bd. 2, S. 30.

Kloster ist der Escorial, der als Klosterpalast eine Sonderform besitzt und die Lebensbereiche des königlichen Hofes und der Mönche umfasste. Trotz des neuen Schemas besaß der Escorial auf der Mönchsseite einen Kreuzgang, in dem Pellegrino Tibaldi die Vita Mariens und Christi freskierte.[20]

Die Klöster der Vizekönigreiche Amerikas übernahmen diese symmetrische schlossähnliche Anlage nicht, sondern behielten den Kreuzgang als Nukleus des Klosters, wie auch viele Klöster Spaniens. Ein besonderes Merkmal ist die enorme Größe ihrer Klosteranlagen. Da die Mönche der Missionsorden von Anfang an bei der Eroberung als Kapläne mitwirkten, erhielten sie große Grundstücke und erweiterten diese über die Jahre, auch mithilfe von Schenkungen (Kap. II.). Die Klosteranlage bestand aus mehreren Kreuzgängen, sodass der Hauptkreuzgang, der immer neben der Kirche lag, als solcher auch in den Quellen bezeichnet wurde („claustro mayor“ oder „claustro principal“). Den Hauptkreuzgang der hier untersuchten Klöster umgaben die Kirche, der Kapitelsaal und das Refektorium. Der vierte anliegende Raum war die Eingangshalle, von der aus das Kloster betreten werden konnte. Alle weiteren Kreuzgänge waren generell kleiner und erschlossen weitere Klosterbereiche, wie das Noviziat oder die Krankenstation.[21] Die gründerväterlichen Bilderviten hingen immer im Hauptkreuzgang oder erstreckten sich noch über den zweiten Kreuzgang (Kap. II.).

Für diese Arbeit ist von Bedeutung, dass der offene Kreuzgang (mit oder ohne Sockelbank) als eigenes Klostergebäude in den spanischen und iberoamerikanischen Ländern auch in der Frühen Neuzeit weiter existierte. Das eingangs erläuterte Gemälde von Franziskus’ Bestrafung (Kat. FC 31.), zeigt den Kreuzgang im Übrigen mit Sockelbank. Der Maler aus Cusco orientierte sich gewiss am realen Kreuzgang (Abb. 38–40). Der Ordensgründer liegt im Wandelgang und hinter ihm erhebt sich die Bank. Besser erhalten ist die Sockelbank in der kopierten Serie und in dem Gemälde, die nach Santiago de Chile verschickt wurden (Abb. 141). In der linken Kreuzgangsgalerie sind zwei kleine Jungen zu erkennen, der eine steigt auf die Sockelbank, der andere sitzt darauf. Auf der Wandfläche hinter dem rechten mittleren Torbogen des Kreuzgangs hängt das Bild-im-Bild, welches von der Marienvita stammt und die Flucht nach Ägypten zeigt. Warum

[20] Die „Fürstenabteien des Barock“ in Bayern, Österreich, Schwaben und der Schweiz ahmten ebenfalls die Architektur der Schlossanlagen nach, jedoch verschwand der Kreuzgang. Braunfels 1969, S. 226–258; Bazin 1980, Bd. 2.

[21] Rohr 2009, S. 127–128. Der Zeitgenosse Bernabé Cobo bezeichnet die kleineren Kreuzgänge sogar als Innenhöfe. Siehe Kap. II. oder Cobo 1882 [1639], S. 261 und S. 264.

die Kompilatoren eine Marienvita wählten, wird im nächsten Kapitel in einer abschließenden Interpretation vorgestellt. Sicher ist auch, dass der Kreuzgang erst in der Frühen Neuzeit seine spezifische Dekoration erhielt, nämlich eine zusammenhängende Bildergeschichte oder Heiligenvita, als Legler schon sein Ende erklärte.

1.2 Die Funktionen, Imaginationen und Dekorationen des Kreuzganges

Der Kreuzgang besaß als Weg zur Erschließung der anderen monastischen Räume erst einen pragmatischen Nutzen, diente jedoch bald für vielerlei Dinge. Die Mittelalter-Forschung rekonstruierte für den Kreuzgang der benediktinischen Gemeinschaften sowohl liturgische als auch profane Aufgaben. Die Ordensregeln und ihre Ergänzungen (*Consuetudo*) beinhalten liturgische Funktionen wie die rituelle Fußwaschung, die stille Lektüre, die Prozessionen und die *Statio*. Im Kreuzgang fand der Unterricht der Novizen statt und es durften zu bestimmten Zeiten Unterhaltungen geführt werden, ansonsten galt das Schweigegebot. Der Kreuzgang diente als Grabstätte für vornehme Bürger und sogar für Rechtshandlungen.[22] Die Bettelorden führten diese monastischen Traditionen im Kreuzgang fort, wie die jüngere Mittelalter-Forschung zeigt.[23] In diesem Unterkapitel wird kurz skizziert, dass diese liturgischen Funktionen auch für die Orden im Vizekönigreich von Peru galten. Von der profanen Nutzung des Kreuzgangs handelt das darauffolgende Unterkapitel (V.1.3), da diese mit der Frage zusammenhängen, welche Laien einen Zutritt in das Innerste des Klosters hatten.

Im 16. und 17. Jahrhundert, dem Zeitalter des Buchdrucks, sorgte die Leitung der religiösen Orden jedenfalls dafür, dass die aktualisierten Regeln und Konstitutionen ihrer Gemeinschaft gedruckt wurden, um in den Provinzen verfügbar zu sein. Mit Abschluss der Ordensreform veröffentlichte Francisco Zumel im Jahr 1588 die Augustinerregel zusammen mit den neuen Konstitutionen des Mercedarierordens (Kap. III.3.1). Die Dominikaner druckten ihre aktualisierten Konstitutionen Anfang des 16. Jahrhunderts und erneut im Jahr 1620, die auch für die Provinzen in Abya Yala relevant waren. Die Konstitutionen beider Orden nennen den Kreuzgang im Zusammenhang mit dem Schweigegebot. So sollten die Mönche und Novizen im Kreuzgang keine Unterhaltun-

[22] Meyvaert 1973, S. 54–57; Legler 1989, S. 207–212; Maier 1995, S. 124–129; Vivancos Gómez 2015. Die Mönche der benediktinischen Gemeinschaft verrichteten im Kreuzgang auch alltägliche Dinge wie das „Wäschewaschen, Haareschneiden, Ausbessern von Kleidung und Schuhen." Klein 2004, S. 9. Für die Bettelorden ist dies nicht überliefert. Silberer 2016, S. 157; Cannon 2013, S. 177–179.

[23] Silberer/Untermann 2011, S. 144–146; Silberer 2016, S. 156–157; Cannon 2013, S. 177–179.

gen führen (*silentium*), was auch für die Franziskanermönche galt.[24] Die Dominikaner erwähnen den Kreuzgang außerdem als Ort des Unterrichts der Novizen sowie als Ort der Meditation.[25]

Bei den Franziskanern haben sich die Konstitutionen erhalten, welche eigens in Lima für die zwei Ordensprovinzen (*De los doze Aposteles* aus dem Jahr 1580 und 1617 sowie *San Antonio de las Chacras* 1616), in der Landessprache gedruckt wurden.[26] Die Konstitutionen der franziskanischen Provinz der zwölf Apostel aus dem Jahr 1580 erwähnen noch zwei traditionelle liturgische Handlungen, die im Zusammenhang mit der Kreuzgangsnutzung stehen. Die Mönche hatten den Gästen die Füße zu waschen. Wo genau dies stattfand, steht nicht vermerkt, doch für gewöhnlich wurde der Kapitelsaal oder der Kreuzgang gewählt.[27] Der zweite vorgeschriebene Ritus sind die Prozessionen. Die Mönche werden angewiesen, jeden Sonntag die Messe für die armen Seelen im Fegefeuer zu halten und anschließend eine Prozession im Kreuzgang durchzuführen.[28] Ein Gemälde aus dem Klosterkreuzgang der Dominikaner in Cusco thematisiert eine Prozession (Kat. DC 22). Auf dem Gemälde tragen Dominikanermönche einen Rosenkranz und gehen auf einen Altar zu, bzw. haben ihn schon passiert. Am Altar ist das Wunder der Pieta zu sehen. Ein Engel als Messdiener reicht Maria eine Schale mit Oblaten für die Eucharistiefeier. Die Marienstatue scheint zum Leben erwacht zu sein und legt mit einer Hand dem Mönch die Hostie in den Mund und mit der anderen hält sie den Leichnam Christi (Kap. IV.4.1; Kat. DL 23).[29] Hier ist von Interesse, dass die reale Praxis der Prozessionen im Kreuzgang dargestellt wird und erneut einer *mise en abyme* gleicht, zumindest dann, wenn die Mönche im Kreuzgang des Dominikanerklosters eine Prozession hielten. Möglicherweise ist hier eine *Statio*, also eine Station des Prozessionsweges vor dem Altar thematisiert. Für die Prozessionen befinden sich jedenfalls in den kirch-

[24] Zumel 1588, S. 75; Regula et Constitutiones 1620, S. 53v. Das Schweigegebot war auch in den Generalkonstitutionen der Franziskaner (1260) verankert. Silberer 2016, S. 34. Die Konstitutionen der Provinz der zwölf Apostel betonen, dass das Schweigegebot in den genannten Orten der Generalkonstitutionen gilt. Constituciones désta Provincia de los 12 Apósteles 1580, fol. 20r.

[25] Regula et Constitutiones 1620, S. 53v. und S. 57v.

[26] Vermutlich besaßen die anderen Orden ebenfalls solche den neuen Verhältnissen angepassten Vorschriften. Das Archiv des Dominikaner- und Mercedarierordens in Peru war nicht zugänglich. Digitalisierte Konstitutionen wie bei den Franziskanern gibt es noch nicht. Constituciones de Sant Antonio de los Charcas 1616, fol. 24v; Constituciones Doze Apostoles 1617, fol. 16v.

[27] Constituciones désta Provincia de los 12 Apósteles 1580, fol. 23v.

[28] Constituciones désta Provincia de los 12 Apósteles 1580, fol. 19v. Ein Gemälde im Kreuzgang von Cusco zeigt, wie der Ordensvater die Seelen aus dem Fegefeuer rettet (Kat. FC 36).

[29] Im Zyklus von Lima ist die Pieta groß im Hintergrund dargestellt, der Ort ist indifferent (Kat. DL.).

seitigen Kreuzgängen Altäre in den Ecken. Die hier beschriebenen liturgischen Handlungen lassen den Kreuzgang zur Sakralarchitektur werden.[30]

Zu diesen tatsächlichen Funktionen belegten mittelalterliche Theologen und Mönche das Kloster mit Allegorien und Symbolen in ihren Schriften, die sich wiederum auf die Gestaltung des Kreuzgangs und Klosterhofes auswirkten. Die Imaginationen reichten dabei vom Kloster als Kirche, Schule, Kampfplatz, Zufluchtsort, Gefängnis usw. bis hin zum Paradies.[31] Besonders die symbolische Bedeutung des Paradieses prägte das Aussehen des Kreuzgangs. Schon die Kirchenväter verglichen das Klosterleben mit einem paradiesischen Zustand, in dem der Mönch im Gelöbnis von Keuschheit wie Adam und Eva vor dem Sündenfall lebte oder eben ein Leben im Jenseits antizipierte.[32] Das himmlische Paradies am Ende aller Tage versprach eine Seligkeit, wegen der die Mönche freiwillig im Diesseits auf alles Weltliche verzichteten. Die Bibel schildert das Aussehen beider Paradiese als Garten und Stadt. Das ursprüngliche Paradies ist der umfriedete Garten Eden mit Fruchtbäumen und einer Quelle (1. Mos 2,8–2,14.), er ist für die Menschheit verloren. Das zukünftige Paradies als himmlische Stadt Jerusalem steht dem Gläubigen am Ende aller Tage offen (Offb 21,10–22,2). Die Mönche warteten auf das Jenseits und bauten als Verheißung darauf ein irdisches Paradies im Kreuzgang. Einen Höhepunkt der allegorischen Deutung erfährt das Kloster im 12. Jahrhundert. Hugo de Folieto schreibt in seinem Seelenkloster (*De claustro animae*, um 1160) von den inneren Räumen, die der Mönch durch Kontemplation zu errichten habe. Die verschiedenen Räumlichkeiten des Klosters (*domus exterior*) werden mit Tugenden aufgeladen, die zur moralischen Erbauung dienen (*domus interior*); eine Idee, die bis in die Neuzeit galt. Im Abschnitt zur Quadratur des Kreuzgangs (*quadratura claustri*) schreibt Hugo, dass die vier Seiten des Klosterhofes den vier Tugenden entsprächen: der Verachtung seiner selbst, der Verachtung der Welt, der Liebe Gottes und der Liebe des Nächsten. Auch die Säulen des Kreuzgangs werden mit Tugenden belegt.[33]

Die ursprüngliche Gartengestaltung der Klosterhöfe hat sich über die Jahrhunderte nicht erhalten, doch der St. Gallener Klosterplan (ca. 830) gibt zumindest Auskünfte über die ideelle Konzeption (Abb. 142). Der Innenhof ist durch Wege in vier Teile geteilt, welche den vier Paradiesflüssen entsprechen und in der Mitte befand sich ein Sadebaum

30 Legler 1989, S. 216.

31 Meyvaert 1973, S. 57–58; Bauer 1973, S. 216–221; Sonntag 2008, S. 58–69; Sonntag 2016, S. 4–8.

32 Sonntag 2008, S. 47–57.

33 Bauer 1973; Sonntag 2008, S. 59–60; Breitenstein 2016, S. 30–32.

(Stinkwacholder). Dieser entsprach dem Baum des Lebens aus der Genesis.[34] Im Mittelalter besetzte die Mitte des Hofes dann der Brunnen als Quelle des Lebens (*fons vitae*).[35] Der Sprung in die Frühe Neuzeit und nach Peru sei an dieser Stelle erlaubt, um zu zeigen, dass sich auch im Vizekönigreich von Peru die Vorstellung vom Paradies im Kreuzgang manifestierte und dieser mit Tugenden versehen war.[36] Miguel Suárez de Figueroa schreibt in seinem Bericht über den Neubau der Franziskanerkirche (Kap. II.3.1) sowie über die Gestaltung des Kreuzganges samt Garten (Abb. 37). Suárez bedient sich dabei mehrerer sprachlicher Bilder:

> „Der Garten ist in vier gleiche Quadrate geteilt: der Garten besitzt Kräuter, Pflanzen, Blumen, Vögel, Wasser; es ist der Garten des lebendigen Glaubens, der grünen Hoffnung, der keuschen Lilien, der fruchtbaren Jasmine, der unangetasteten Veilchen, der schamhaften Nelken, des karitativen Efeus, der kraftvollen Myrte, des bitteren Ginsters, der traurigen und büßenden Zypressen. (...) in der Mitte [des Gartens] erhebt sich ein Brunnen mit drei Becken, umgeben von vier kleineren Brunnen (...). Es schießen die Wasserfontänen aus den Leitungen empor, höher als eine Elle hoch, sie fallen über die bronzenen Schalen, das Wasser spritzt, bewässert die Pflanzen, besprengt die Blumen, begießt die Nelken, die Nachtigallen zwitschern; und zum Rauschen des Wassers, zur Musik der Vögel, zum Bewässern der Pflanzen ertönt der Gesang der Engel; das Herz ist hingerissen, die Menschen bekreuzigen sich, Jesus Maria und Josef sagen die Frauen, was ist das? Die Mönche antworten, dies ist unsere Palme; alle sind eine Zeitlang erstaunt, mit einer anmutigen Frömmigkeit, sie sind gerne gläubig, sie sind ekstatisch verzaubert, von einem Bild des Himmels, von einem Porträt des Paradieses, von einer Nachahmung des Himmelsreiches.“[37]

Im letzten Satz wird deutlich, dass Suárez den Kreuzgang und den Klosterhof als Abbild des Himmels und des Paradieses deutet. Nach der monastischen Tradition ist der

---

34 Sennhauser 2001, S. 23–28; Sonntag 2008, S. 66–68.

35 Wipfler 2004, RDK Labor [20.12.2021].

36 Gisbert 2002, S. 947–949.

37 Eigene Übersetzung des Originals: Suárez de Figueroa 1675, S. 14v.–15r: „En quatro quadros iguales está el Jardin dividido: que quadra a las yerbas, a las plantas, a las flores, a las aves, a las aguas; de viva Fè, de verdes esperanças, casta açucenas, fecundos jazmines, invioladas violetas, vergonzosos claveles, caritativas yedras, myrthos lozanos, amargas retamas, tristes penitentes cipresses. (...) se levanta la fuente en medio, con tres taças, dividada en quatro pilas menores; (...) Subé[n] los penachos de agua encañados, mas de vara en alto, caen sobre las conchas de bronze bueltas, gorge el agua, riega las yerbas, salpica las flores, borda los claveles, los reiseñores gorgeá; y al ruido de las aguas, musica de las aves, riego de las yervas, canto de los Angeles; el coraçon se suspende, los hombres se hazen Cruzes, Jesus Maria, y Jospeh, dizen las mugeres, que es esto? Esto respó[n]den los frailes, ser nuestra la Palma; suspensos todos aun tiempo, con devocion gustosa, congusto devoto, con extatico encanto, de una imagen del Cielo, de un retrato del Parayso, de un remedo de la Gloria.”

Klosterhof in vier Teile geteilt. Der große Bronzebrunnen in der Mitte steht für die Paradiesquelle, welche die vier Paradiesflüsse speist, die als vier Bronzebrunnen im Klosterhof des Franziskanerklosters stehen. Die dem Bericht beigefügte Druckgrafik von Pedro Nolasco ermöglicht es, den beschriebenen Garten mit dem ursprünglichen und dem aktuellen Klosterhof zu vergleichen (Abb. 35 und 37). Er besitzt immer noch die geometrische Vierteilung sowie die Brunnen und unterscheidet sich – abgesehen von der Bepflanzung – nicht vom ursprünglichen Garten der Druckgrafik. Außerdem lädt Suárez die Beschreibung symbolisch auf, da die Blumen und Pflanzen für die tugendhaften Mönche oder die mönchischen Tugenden stehen, wie die „keuschen Lilien" und die „traurigen und büßenden Zypressen". Diese Pflanzen werden durch den Brunnen des Lebens (*fons vitae*: Offb 21,6, Offb 22,17, Jo 4,14) bewässert. Interessant ist der abschließende Teil der Schilderung, in dem ein fiktives Gespräch stattfindet: „Die Mönche antworten, dies ist unsere Palme." Der Text ist kryptisch, da nicht erklärt wird, was mit der Palme gemeint ist, welche die Mönche ihr Eigen nennen. Sie kann für den Paradiesbaum stehen, sie kann aber auch eine Anspielung auf das Palmenwunder der Apokryphen oder die Palmenvision aus der Franziskusvita sein. Im letzten Fall träumt Papst Innozenz III. von einer übergroßen Palme (Kat. FC 16, Kat. FWL 18, Kat. FLG 14). Er erkennt, dass sie Franziskus darstellt, den er zuvor abgewiesen hatte. Die Palme, welche die Mönche ihr Eigen nennen, mag also für Franziskus als Ordensvater stehen. Mehrere Gründe sprechen dafür, dass die Palme auch auf das apokryphe Wunder der heiligen Familie anspielt, deren Namen in der Beschreibung auch von den Frauen genannt werden: „Jesus Maria und Josef sagen die Frauen, was ist das?" Auf der Flucht nach Ägypten biegt sich eine Palme, um Christus, Maria und Josef Früchte anzubieten.[38] Im 14. Jahrhundert war die Flucht nach Ägypten im monastischen Kontext gedeutet worden. In seiner Predigt vergleicht der Dominikaner Johannes Tauler (ca. 1300–1361) die Flucht des Kindes nach Ägypten mit der menschlichen Seele, die sich in ein Kloster oder eine Zelle flüchtet. Herodes stellt die Bedrohung der Welt dar.[39] Wenn diese mittelalterliche Exegese bis ins 17. Jahrhundert tradiert wurde und noch Suárez de Figueroa Pate stand, dann ist die Palme ein Schutzraum gleich einer Oase, die den Seelen der Mönche neben dem Schutz auch geistige Nahrung bzw. Tugenden in Form von „keuschen Lilien" und „schamhaften Nelken" bietet.

[38] Jászai/Schweicher 2015, Sp. 43–45 und PsMt 20,1–20,2.

[39] Tauler 1864, S. 113; Gómez-Chacón 2014, S. 69.

Dass der Kreuzgang samt Garten auch als Paradies im Vizekönigreich Peru verstanden wurde, können zwei weitere Gemälde verdeutlichen, die im Kreuzgang der Dominikaner und der Mercedarier in Cusco hängen. Im Gemälde vom *Tod des hl. Dominikus* liegt der Ordensgründer in einem Bett, umgeben von seinen Brüdern (Kat. DC 23). Im Hintergrund ist der Kreuzgang mit Garten und Brunnen zu erkennen, er verweist auf das Paradies, in das Dominikus nach seinem Tod eintreten wird. Im Kreuzgang der Mercedarier hängt ein Gemälde, welche die *Lactatio* des hl. Nolascus zeigt (Kat. MC 21). Die Jungfrau Maria erscheint Nolascus und gibt ihm von ihrer Milch zu trinken (siehe Kap. IV.3.2). Links im Hintergrund ist ein Kreuzgang mit Brunnen, Bäumen und Blumen angelegt (Abb. 143). Ein kleiner Bach läuft vom Brunnen in den Garten. Ein Mönch schöpft gerade Wasser aus dem Bach und ein Vogel trinkt daraus. Die Milch und die Lebensquelle (*fons vitae*) werden als göttliche Quelle parallelisiert, von der Nolascus bzw. der wasserschöpfende Mönch geistige Nahrung erhalten. Nach der innerbildlichen Logik ist die *Lactatio* des Nolascus ein süßer Vorgeschmack auf das Paradies.

Die funktionale Raumnutzung und die Imagination vom Paradies wirkten sich auf die Gestaltung des Klosterhofes und ebenso auf die figürliche bzw. bildliche Dekoration des Kreuzganges aus. Vom Klosterhof ausgehend wurden zuerst die Säulen des Kreuzgangs mit Figuren versehen und dann die Wandflächen des Ganges mit Wandmalereien bemalt oder mit Gemälden ausgeschmückt.[40] Die Dekoration des Kreuzgangs verlagerte sich auf die große Wandfläche der Rückwand, was mit der bautechnischen Entwicklung zusammenhängt: Die immer größeren Arkadenöffnungen boten weniger Platz für figürlichen Schmuck, dafür erhielten die hinteren Wände mehr Licht.

Ab dem 12. Jahrhundert gestalteten Künstler die Reliefs der Pfeiler und die Kapitelle der Säulen im Kreuzgang. Häufige Themen waren die Genesis (mit Paradiesszenen), das Leben Christi, einzelnen Szenen aus den Leben der Heiligen, welche den Mönchen als kontemplative Stütze galten, aber auch profane oder pagane dekorative Elemente. Die ikonografischen Bilder – manche Historiker sprechen von Programmen, andere von Partialprogrammen – wurden mit Vorliebe an der kirchseitigen Kreuzgangsgalerie und derjenigen des Kapitelsaals angebracht.[41] Die Wandflächen der Kreuzgangsgalerien wurden für Nischengräber genutzt, die eher ein Individualprogramm besaßen, wie bei-

[40] Prinz 1970, S. 25.

[41] Weiteren figürlichen Schmuck konnten die Kreuzgangsportale mancher mittelalterlicher Klöster besitzen, wo die Statuten der (königlichen) Stifter angebracht wurden. Für die Dekoration der mittelalterlichen Klöster mit diversen Beispielen siehe Pressouyre 1973; Klein 2004, S. 14–21.

spielsweise im *Chiostro dei Morti* von *Santa Maria Novella* in Florenz. Üblich war es außerdem, vereinzelte Tympana anzubringen, die den Ordensgründer oder Szenen aus dem apostolischen Leben zeigen. Diese Bildthemen verweisen auf liturgische Tätigkeiten, die in den Räumen ausgeführt wurden. Zum Beispiel befindet sich die Kreuzigung Christi oft vor den Eingängen der Refektorien und verbindet die Eucharistie mit der Speisung. Im 13. und 14. Jahrhundert werden vereinzelte Szenen aus der Bibel auf die Wandflächen gemalt, mit Vorliebe der Passionszyklus und erneut vorzugsweise am kirchenseitigen Wandelgang.[42] Im Kreuzgang des Franziskanerklosters von Bozen haben sich beispielsweise vereinzelte Wandbilder aus dem 14. und 15. Jahrhundert erhalten, die Szenen aus der Christusvita und alttestamentarische Szenen darstellen.[43] Sie stammen vermutlich von individuellen Stiftern und stellen kein einheitliches Programm dar, dies geschah erst im 15. Jahrhundert.

Über die bildliche Dekoration lässt sich feststellen, dass im Vergleich mit den anderen zentralen Klostergebäuden der Kreuzgang erst spät eine spezifische Ikonografie fand. So wurde mit Vorliebe im Kapitelsaal seit dem 13. Jahrhundert die Kreuzigung Christi angebracht, die mit weiteren ordensspezifischen Szenen verknüpft werden konnte.[44] Im Refektorium war das Letzte Abendmahl seit dem 12. Jahrhundert das beliebteste Motiv.[45] Erst ab dem 15. Jahrhundert sind mehrere Kreuzgänge in Florenz erhalten, die als einheitliches raumfassendes Konzept alt- und neutestamentarische narrative Zyklen besaßen und auch die Vita des eigenen Ordensgründers visualisieren. Die früheste erhaltene gemalte Vita eines Ordensgründers ist die Benediktvita in Santa Badia (Florenz) aus dem Jahr 1440.[46] Spätestens mit der Gegenreformation Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ist die Bildervita Christi und vor allem die der Ordensgründer als visualisiertes Gründungsepos das bevorzugte Programm der Kreuzgänge, vor allem in den Hauptklöstern. Im Gegensatz zur Kapellenausmalung, die dem Stifter-

[42] Prinz 1970, S. 19–25; Hood 1993, S. 124–126. Klein 2004, S. 15–16.

[43] Silberer 2016, S. 157–168.

[44] Stein-Kecks 2004, für die Orden vor allem S. 167–176.

[45] Entsprechend dem Leben der Apostel sollten auch die Mönche im Kloster leben. Neben dem Letzten Abendmahl sind auch andere Themen gewählt worden, wie ikonografisch passende Szenen aus der Passion Christi. Später kamen dann auch andere Speisungen bzw. Gastmähler aus dem Alten Testament hinzu. Kabala 2001, S. 250–299; Ohlig 2000, S. 94–105. Braunfels 1969, S. 194–198.

[46] Prinz 1970; Hood 1993, S. 126–141.

wunsch entsprach, waren die Mönche in der Gestaltung des Kreuzgangs frei.[47] Die Mönche konnten die Eigengeschichte im Kreuzgang anbringen (Kap. IV.).

Insgesamt sollte die Besonderheit des Kreuzgangs als monastischer Raum deutlich geworden sein, zu welchem Zweck ihn die Mönche benutzten, mit welchen symbolischen Imaginationen er über die Jahrhunderte belegt wurde und wie sich seine Dekoration im Laufe der Zeit änderte. Mit diesem Hintergrundwissen lässt sich abschließend das Gemälde aus der Einleitung (*Franziskus befiehlt Bruder Bernhard ihn zu bestrafen*, Kat. FC 31) deuten und zeigen, warum die Kompilatoren des Zyklus die Bestrafung in den Kreuzgang verlegt haben. Die Bestrafung der Mönche findet im Klosterleben für gewöhnlich nicht im Kreuzgang statt, sondern normalerweise im Kapitelsaal (Schuldkapitel). Der Kapitelsaal gehört zu den angrenzenden Räumen des Kreuzgangs. Die Betrachtenden des Gemäldes befinden sich in der innerbildlichen Realität vermutlich im Kapitelsaal, ihr Blick fällt durch zwei Säulen, die nicht zu den Arkaden des Kreuzganges gehören. Mit den zwei Säulen im Gemälde könnte der Durchgang vom Kapitelsaal in den Kreuzgang angedeutet sein. Dem Mönch als Betrachter liegt so vor Augen, welchen Zweck ein Schuldeingeständnis hat, wenn er auf den Klosterhof als Paradiesgarten blickt. Nur mit reinem Gewissen kann der Mönch am Ende aller Tage ins Paradies eintreten, auf das symbolisch hinter Franziskus verwiesen wird. Der gemalte Klosterhof ist geometrisch angelegt, besitzt einen Brunnen in der Mitte und verschiedene Blumen; vielleicht sind es jene symbolisch aufgeladenen „keuschen Lilien“ oder „schamhaften Nelken“. Der Klosterhof ist nach der monastischen Tradition mit dem Paradies gleichzusetzen. Die gemalte Marienvita, die als *mise en abyme* im gemalten Kreuzgang hängt, weist als Metamalerei mehrere interpikturale Bezüge auf. Im Gemälde von Cusco sind drei Marienthemen zu erkennen, die den Anfang und das Ende der Serie darstellen. Hinter Bruder Bernhards Kopf ist als letztes Gemälde der Serie der Tod Mariens erkennbar, wo sich die Apostel um ihr Bett gruppieren (Abb. 140). In der innerbildlichen Realität war Maria nach ihrem Tod in das himmlische Paradies eingetreten, wie es der Ordensgründer Franziskus aufgrund seiner demütigen Haltung tun wird. In der außerbildlichen Realität befindet sich auch Franziskus bereits im himmlischen Paradies, die Mönche werden aufgefordert, ihn durch tugendhaftes Verhalten zu imitieren. Im Kreuzgang wandelnd können sie über die Bildervita ihres Ordensvaters meditieren und mithilfe der visuellen und geistigen Nahrung zu jenen „keuschen Lilien“ werden. Das Gemälde hin-

[47] Prinz 1970, S. 33.

ter dem ersten Arkadenbogen zeigt die Heimsuchung Mariens, den Moment, als Johannes der Täufer den Heiland erkennt und im Bauch hüpft. Diese Erkenntnis hatte wohl auch Bernhard, als er seinen Ordensvater bestrafen musste, darauf verweist die innerbildliche Analogie. In der außerbildlichen Realität führte Bonaventura im Jahr 1263 das Marienfest der Heimsuchung für den Franziskanerorden ein.[48] Die Marienvita im Gemälde mag die Mönche an die Marienverehrung im Orden erinnert haben. Die Flucht nach Ägypten ist das letzte der drei gemalten Bilder. Die Ikonografie besitzt hier monastische Bezüge. Die Seele sucht Zuflucht im Kloster, doch ist sie auch hier nicht vor inneren Kämpfen gefeit. Die Warnung ist deutlich, denn selbst der heilige Ordensgründer besaß Zweifel an seinem treuen Ordensbruder, für die er sich bestrafte. Die Mönche werden aufgefordert, das Schuldeingeständnis zu praktizieren, selbst ihr Ordensgründer war nicht frei von Sünden. In der kopierten Serie von Santiago de Chile ist die Flucht nach Ägypten als Bild-im-Bild noch besser erkennbar, die anderen beiden Szenen aus der Marienvita (Tod und Heimsuchung) fehlen bzw. sind nicht zu sehen. Die Flucht nach Ägypten scheint als der wichtigste interpikturale Bezug angesehen worden zu sein. Das Kloster bildet letztlich eine Zuflucht für die Mönche.

Eine letzte Deutungsebene des vielschichtigen Gemäldes wurde noch nicht angesprochen. Unter den Zeugen von Franziskus' Demut sind nicht nur seine Brüder dargestellt. Zwei zeitgenössisch gekleidete Männer und zwei kleine Jungen aus der Gesellschaft befinden sich im Kreuzgang. Diese anachronistische Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart ist ein Hinweis darauf, dass der Kreuzgang des Franziskanerklosters von Cusco zugänglich war. Das nächste Unterkapitel wird zunächst für europäische Klöster aufzeigen, unter welchen Umständen Laien den Kreuzgang besuchten oder sogar nutzten. Die nächsten zwei Kapitel rekonstruieren die Lebenswelt dieses monastischen Raumes im Vizekönigreich Peru und postulieren bzw. weisen erstmals eine Halböffentlichkeit für den Kreuzgang nach (Kap. V.2 und Kap. V.3).

1.3 Der Kreuzgang als sozialer Raum

Die Untersuchung der Raumfunktionen des Kreuzganges setzte in den 1970er-Jahren ein und konzentrierte sich zunächst auf die benediktinischen Gemeinschaften des Mittelalters. Als Primärquellen zogen die (Kunst-)HistorikerInnen die Ordensregeln heran,

[48] Lechner 2015, LCI, Bd 2, Sp. 230.

die sich auch für die Bauformen des Klosters als nützlich erwiesen. Die Ordensregeln sahen – bis auf die rituelle Fußwaschung – eine Raumnutzung allein für die Mönche des Klosters vor.[49] Die Raumfunktionen der franziskanischen Kreuzgänge des Mittelalters wurden jüngst genauer untersucht.[50] Mit Beginn des 21. Jahrhunderts beachteten die (Kunst-)HistorikerInnen verstärkt die Zugänglichkeit für Laien und die damit einhergehende profane Kreuzgangsnutzung.[51] Zwei entscheidende Gründe dürften hierfür verantwortlich gewesen sein: Auf der einen Seite war die Raumnutzung abseits der Normen und der Ordensregeln wesentlich schwieriger nachweisbar und konnte erst mit der zunehmenden Erschließung der Archive und anderer Quellen erforscht werden. Auf der anderen Seite trugen vermutlich zwei bis ins 20. Jahrhundert hineinwirkende historische Vorstellungen vom Kloster(-leben) dazu bei, die Klöster als abgeschlossene Einheit gegenüber der Außenwelt zu begreifen. Auf diesen historiografischen Grund wird am Ende noch einmal eingegangen, zuerst geht es um die Kreuzgangnutzung durch Laien.

Im Folgenden werden die Beispiele aufgezählt, in denen der Kreuzgang in Europa für profane Ereignisse fungierte. Dabei geht es weniger um eine statistische Auswertung als um die Präsentation von Fallbeispielen, die mehr erahnen lassen. Die (Kunst-) HistorikerInnen fanden die Profannutzung des Kreuzganges oft in Schriftquellen, die aus anderen Gründen entstanden, das heißt die Quellen sind nicht im monastischen Kontext zu situieren. Diese sekundäre Quellenlage ist kennzeichnend für einen Raum, der in den monastischen Schriften kaum erwähnt wird (Kap. V.1.2), aber wohl mit einer gewissen „kulturellen Selbstverständlichkeit“ genutzt wurde. Angela Oberer trug in ihrer Dissertation zu den Zyklen des hl. Benedikt in Kreuzgängen einige Beispiele einer Profannutzung zusammen – seitdem sind es mehr geworden.[52]

Für die Stadtklöster der deutschen Ordensprovinzen des 13. und 14. Jahrhunderts sind einige Rechtsakte sowie Rats-, Bruderschafts- und Zunftsversammlungen im Kreuzgang überliefert. Matthias Untermann und Leonie Silberer fanden heraus, dass die Franziskanerklöster Doppelkreuzgänge besaßen, die mit einer Tür verbunden waren. Sie schlossen daraus, dass der große kirchennahe Kreuzgang der teilöffentlichen Nutzung diente

[49] Meyvaert 1973, S. 54–57; Legler 1989, S. 207–212; Abegg 1997; Klein 2004, S. 9–11.

[50] Melville/Silberer/Schmies 2015; Silberer 2016.

[51] Klein vermutet nach wie vor, dass die Zugänglichkeit der mittelalterlichen Kreuzgänge eher die Ausnahme darstellt. Klein 2004, S. 13–14.

[52] Blume 1983, S. 101; Oberer 2008, S. 144.

und der kleinere Kreuzgang wohl nur für die Mönche bestimmt war.[53] Diese Doppelstruktur etablierte sich zwar nicht in den anderen katholischen Ländern, doch die Hauptklöster besitzen alle einen großen Kreuzgang an der Kirche und mehrere kleinere Kreuzgänge, die für andere Tätigkeiten genutzt werden konnten.[54] Ein besonders gutes Beispiel hierfür ist das Dominikanerkloster von *Santa Maria Novella* in Florenz. Der „Chiostro dei morti" bezeichnet den Nutzen des Kreuzganges für die Laien als Begräbnisort, eine gängige Praxis innerhalb des Klosters. Die Bettelmönche lebten nicht in Klausur. Ihre Seelsorge in der Stadt intensivierte die Beziehungen mit den Bürgern, die eine Bestattung in der Kirche oder im Kreuzgang der Dominikaner- und Franziskanerklöster wünschten.[55] Die von Laien gestifteten Grablegen in den Kreuzgängen waren für die Angehörigen zugänglich. Der „Chiostro Verde" im Dominikanerkloster *Santa Maria Novella* liegt direkt neben der Kirche und diente als Ort für die Prozessionen. Eine Besonderheit des Klosters sind die päpstlichen Appartements oberhalb des großen Kreuzganges. Viele Hauptklöster besaßen Gästetrakte für Pilger oder (hohe) Besucher.

In Frankreich und England sind im 14. und 15. Jahrhundert sogar Ballspiele im Kreuzgang der Kollegien (unter anderen der Benediktiner) und Kathedralen überliefert, das geht aus den Verboten hervor, die diesen Zeitvertreib untersagten. Für das *Jeu de Paume*, ein Vorläufer des heutigen Tennis, nutzten die Kanoniker, Mönche und Klosterschüler den Kreuzgang als Spielfeld. Im Klosterhof versuchten die Spieler den Ball mit der Hand durch die Arkadenbögen oder Polyforien der Gegenmannschaft zu schlagen.[56]

In Italien, wo sich zahlreiche historische Dokumente erhalten haben, fanden KunsthistorikerInnen diverse Beispiele einer profanen Kreuzgangsnutzung durch die Laien, bzw. die Gönner der Klöster. Zu den außergewöhnlichsten Fällen gehören die Hochzeitsfeiern im großen Kreuzgang von *Santa Maria Novella* in Florenz. Gleich fünf Mitglieder der Familie Rucellai durften dort ihre Hochzeit feiern. Giovanni Rucellai berichtet, dass

---

53 Auch in den franziskanischen Ordensprovinzen von Austria und Bohemia-Polonia waren diese Doppelkreuzgänge vorhanden. Untermann 2010; Silberer 2015, S. 9. Siehe auch die Nutzung des Klosters durch andere weltliche Personen, Silberer 2016, S. 37–39.

54 Untermann 2010, S. 45.

55 Für Literaturhinweise der Beziehungen zwischen den Städten und den Bettelorden: Silberer 2016, S. 408, Fußnote 91. Knorr untersuchte die Listen der Bürger mit Grablege im Kreuzgang der Franziskaner von Regensburg seit dem Bestehen des Klosters, siehe Knorr 2015, S. 174–187. Die Kreuzgänge der Dominikanerklöster waren ebenso gefragte Begräbnisplätze. Für Gräber von Laien in den Kreuzgängen der mittelitalienischen dominikanischen Klöster mit weiterführenden Literaturhinweisen siehe Cannon 2013, S. 180.

56 Sogar das Schrägdach des Kreuzganges wurde im Ballspiel genutzt. Gillmeister 1990, S. 40–47.

im Kreuzgang getanzt und gesungen wurde.[57] Die Rucellai stifteten Kapellen und nutzten *Santa Maria Novella* als Familiengrablege, sie scheinen als Mäzene des Klosters gewisse Sonderrechte genossen zu haben (Kap. V.3.4). Die florentinische Familie war außerdem mit dem Dominikanerkloster eng verbunden, da einige Familienmitglieder in das Kloster eingetreten waren.

In Venedig spielten die Olivetaner (Benediktinerkongregation) eine besondere Rolle beim politischen Fest Venedigs, der *Festa della Sensa* (der Vermählung des Dogen mit dem Meer). Am Tag von Christi Himmelfahrt fuhr der Bischof mit einem Boot auf die Insel Sant'Elena und wurde vom Abt der Olivetaner empfangen. Das Weihwasser für die Zeremonie wurde vorbereitet. Während der Bischof auf die Ankunft des Umzuges mit dem Dogen wartete, servierten die Olivetaner ihm und fünf weiteren Würdenträgern ein Bankett im Kreuzgang des Klosters.[58]

Angela Oberer zog Reise- und Pilgerberichte des 16. und 17. Jahrhunderts heran und erweiterte das Spektrum an Quellen, die eine Zugänglichkeit von Laien im Kreuzgang nachweisen. Als Reiseberichterstatter fungieren nicht nur Kleriker, sondern ebenso Laien, sodass die Klöster samt den Kreuzgängen auch von ihnen betreten werden konnten.[59] Von all den Berichten sei einer erwähnt, der im Zusammenhang mit dem Begräbnisort des hl. Dominikus (Kap. III.1) bedeutend ist. So reiste Dr. Jakob Rabus, ein Hofprediger aus München, mit einer Pilgergruppe im Jubeljahr 1575 nach Rom. Als die Gruppe auf dem Weg in die ewige Stadt in Bologna ankam, besuchten sie die Kirche S. Domenico samt dem Grab des Ordensgründers sowie das Kloster:

> „Aus der Kirchen gingen die Pilgram in den Kreuzgang und besahen abermals vieler fürnehmer Leut Epitaphia, sonderlich aber die Begräbnis der Deutschen; deren Seelen zu Trost und zu Hilf vollbrachten sie ihr Gebet und verfügten sich hernacher in das Kloster selber und trafen alsbald ein überaus gelehrten Mönch und Theologum dies Orts an, F. Benedictus de Aretiis genannt, der zeigt uns alle Gelegenheit des Klosters, die Bibliothecam, darinnen etliche Bücher zu einem sonderbaren Schatz aufbehalten werden (...)."[60]

Der Bericht offenbart, dass die Pilger nach der Besichtigung von Dominikus' Grab wohl für gewöhnlich den Kreuzgang betraten. Der im Bericht erwähnte Mönch, Benedikt von

[57] Höger findet diesen Nachweis, siehe Höger 1976, S. 112: „(…) per modo che tutto il chiostro era apparecchiato intorno con suoni balli e canti."

[58] Scarpini 1952, S. 69; Oberer 2008, S. 135.

[59] Oberer 2008, S. 140–143.

[60] Rabus 1925 [1575] 1925, S. 12–13.

Arezzo, gab der Pilgergruppe und Rabus sogar noch eine Führung durch das Kloster. Offensichtlich waren die Mönche auf ihre kostbaren Schätze stolz und teilten dies mit bestimmten Personen auch aus dem weltlichen Stand – eine ähnliche Geschichte wie bei den frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern.

Einen weiteren aufschlussreichen Beleg fand Francis Haskell. Er untersuchte das Ausstellungswesen im Rom des 17. Jahrhunderts und rekonstruierte aus den Quellen vier jährliche Ausstellungen, die zu den Heiligenfesten stattfanden und einer breiten Öffentlichkeit offen standen.[61] Zwei dieser Ausstellungsräume sind Kreuzgänge, wo die Kreuzgangsgalerien die Gemälde vor dem Wetter schützten und ein Wegsystem für deren Betrachtung bereitstellten. Der Kreuzgang der Bruderschaftskirche *S. Giovanni Decollato* mag keine Klausur gehabt haben, doch das Kloster von *San Salvatore* in Lauro war von den Regularkanonikern von San Giorgio in Alga bewohnt und durfte wohl zur Ausstellung betreten werden.

In Spanien sind ebenfalls Beispiele bekannt, in denen der Kreuzgang als halböffentlicher Raum genutzt wurde. Im Benediktinerkloster von *Santo Domingo de Silos* hörten sich die Mönche im 13. Jahrhundert die Geschichten der ehemaligen Gefangenen im Kreuzgang an, die durch die Interzession des heiligen Abtes Dominikus von Silos befreit wurden. Zumindest diesen ausgewählten Laien wurde der Zugang demnach erlaubt.[62]

In einer Verordnung des franziskanischen Provinzkapitels von Belalcázar aus dem Jahre 1626, die im erzbischöflichen Archiv von Sevilla aufbewahrt ist, mahnte die franziskanische Ordensleitung mönchisches Fehlverhalten an. So wird beim Punkt „Schweigegebot“ vermerkt, dass die Unsitte abgelegt werden solle, nach der sich die Mönche mit den Laien im Kreuzgang unterhalten, vor allem an den Festtagen.[63] Im Umkehrschluss bedeutet das Verbot, dass der Kreuzgang für Laien an den bestimmten Tagen zugänglich war und sie sich mit den Mönchen unterhielten. Wie häufig diese Treffen und Unterhaltungen zwischen Mönchen und Laien im Kreuzgang stattfanden, darüber gibt die Ermahnung leider keine Auskunft.

---

61 Haskell 1960, S. 113–117. Zumindest scheinen die Ausstellungen keinem Personenkreis reserviert zu sein. Haskell 1996, S. 181– 91.

62 Vivancos Gómez 2015, S. 19.

63 AAS (Archiv Arzobispal Sevilla) ES.41091.AGAS/1.II.7, caja 5249, fol. 7r-7v.

Einen weiteren Hinweis auf den Kreuzgang als halböffentlichen Ort findet man im Kunsttraktat (*Arte de la Pintura*, 1649) des Malers Francisco Pacheco. Der Maler und Kunsttheoretiker erwähnte in einer biografischen Anekdote, dass er „viele Dinge in der Öffentlichkeit gemalt habe, wie (...) die Gemälde, welche im großen Kreuzgang unserer Lieben Maria de la Merced hängen."[64] Ein Blick in das historische Wörterbuch des Covarrubias zeigt, dass das kastilische Wort öffentlich („público") annähernd dasselbe bedeutet wie heute.[65] Auch wenn die autobiografischen Nachrichten aus Kunsttraktaten nicht unbedingt für bare Münze zu nehmen sind, ist mithilfe des Vertrages und der Künstlerunterschrift nachweisbar, dass Pacheco diese Gemälde für den Kreuzgang der Mercedarier in Sevilla malte (Kap. III.3.1). Wenn er dem lesenden Publikum mitteilte, wo seine Werke zu betrachten sind, mag dies für eine Zugänglichkeit des Ortes sprechen. Jedenfalls reiste Antonio Ponz hundert Jahre später im Auftrag des Finanzministers durch ganz Spanien und trug unter anderem die Klöster samt ihrer Kunstwerke in seiner achtzehnbändigen *Viage de España* (1772–1794) zusammen. Im Kreuzgang identifizierte Ponz dann die Gemälde von Francisco Pacheco.[66]

Die Union zwischen herrschenden und religiösen Eliten war im christlichen Europa nichts Ungewöhnliches. Doch die spanischen Könige förderten die religiösen Orden in ihrem Reich im besonderen Maß, da die Klöster während der Reconquista zur Sicherung der rückeroberten Gebiete dienten und die Mönche die Christianisierung vorantrieben (Kap. III.3). Ab Philipp II. übernahmen die Könige Spaniens die Rolle als Verteidiger des Glaubens. Ein symbolischer Ausdruck dieser engen Verbindung von Staat und Religion ist der Klosterpalast von *El Escorial*. Viele weitere Klöster fanden durch seine Nachfolger royale Unterstützung. Die Königin Margarete von Österreich, Gemahlin Philipps III., gründete ein Kloster für die Nonnen der Augustiner-Rekollekten, das *Real Monasterio de la Encarnación*. Das Kloster wurde in den Jahren 1611–1616 erbaut und lag hinter dem Königpalast von Madrid. Der Palast und das Kloster waren sogar mit einem Gang verbunden, welcher der königlichen Familie einen eigenen Zugang gewährte. Offensichtlich durften auch hohe Gäste das Nonnenkloster betreten. Der römische Gelehrte Cassiano dal Pozzo und der Kardinal Francesco Barberini, für den Pozzo als Sekretär arbeitete, besuchten das Nonnenkloster mehrmals. Pozzo lobte in der Reisebe-

[64] Pacheco 1990 [1649], S. 444: „… he pintado muchas cosas en público, (...) los seis cuadros que están en el claustro grande de Nuestra Señora de la Merced desta cuidad …"

[65] Covarrubias 1611, fol. 598v.: „PUBLICAR, manifestar en publico alguna cosa, Latiné publicare. (...) Publico, lo que todos saben y es notorio, publica voz y fama Publicidad, notoriedad."

[66] Ponz 1972 [1786], Bd. IX, S. 106.

schreibung die Galerien des Kreuzgangs, in denen Gemälde mit dem Thema des Rosenkranzes hängen.[67]

So unterschiedlich alle aufgezählten Fallbeispiele auch sind, lässt sich zusammenfassend festhalten, dass die Klöster nicht als abgekapselte Entitäten existierten, sondern mit ihrem sozialen Umfeld interagierten oder interagieren mussten. Der Kreuzgang darf zu den halböffentlichen Räumen des Klosters gezählt werden, der einem ausgewählten Publikum nicht verschlossen war;[68] dies gilt für das Mittelalter sowie für die Frühe Neuzeit und für die Benediktiner sowie für die Bettelmönche. Die Mönche öffneten ihre Pforten ausgewählten Laien, die sich aus Mäzenen, Würdenträgern bis hin zu Bürgern und Pilgern zusammensetzten, und gestatteten ihnen die Besichtigung und bisweilen sogar die Nutzung ihres Kreuzganges. Sicherlich ließen sich noch mehr solcher Wechselbeziehungen in den Quellen für die europäisch westlichen Länder finden. Ziel der Arbeit ist es, erstmals zu untersuchen, wen die Mönche des Vizekönigreichs Perus in ihr Kloster eintreten ließen, mit welchen unterschiedlichen Gesellschaftsschichten sie interagierten und inwiefern die Gemäldezyklen hierfür aufschlussreich sind. Dies wird in den folgenden Kapiteln untersucht (Kap. V.2 und V.3).

Zuvor werden noch die historiografischen Gründe genannt, welche die historischen Vorstellungen vom Kloster(-leben) prägten, um das eigene Vorgehen davon abzugrenzen. Bereits die mittelalterlichen Autoren verglichen das Kloster mit einem Gefängnis, auch wenn die Konnotation positiv war. So lebe der Mönch eingesperrt, um den Zugang ins himmlische Paradies zu erhalten.[69] In einigen Fällen fungierten Klöster tatsächlich als Gefängnisse für Laien. Der Gang ins Kloster war verbunden mit der Aufgabe alles Weltlichen wie der Herrschaft. So gingen Machthaber oder Könige freiwillig ins Kloster oder aber ihre politischen Gegner ließen sie dort einsperren.[70] Nach der Säkularisation wurden viele Klöster im heutigen Frankreich, Deutschland und Österreich zu Staatsgebäuden und manche darunter in Gefängnisse umgewandelt.[71] Im 20. Jahrhundert erarbeiteten dann die (Raum-)Soziologen strukturelle und räumliche Gemeinsamkeiten zwischen dem Kloster und dem Gefängnis und fanden Übereinstimmungen in der geregel-

67 Simón Díaz 1980, S. 35; Dal Pozzo 2004 [1626–1627], S. 110–111.
68 Silberer 2016, S. 37–39 und S. 156–157; Cannon 2013, S. 8 und S. 177–179.
69 Sonntag 2008, S. 59–60.
70 Dopsch 2010, S. 297–299.
71 Dopsch 2010.

ten Lebensführung, Disziplinierung und Verwahrung.[72] Dieser Analogiebildung hält Jörg Sonntag zu Recht entgegen, dass sich Klöster und Gefängnisse in vielen ideologischen Aspekten unterscheiden, beispielsweise ist Gehorsam als Tugend (Kloster) und Zwang (Gefängnis) grundsätzlich verschieden.[73] Ebenso konnte ein Mönch das Kloster verlassen (Apostaten), wenngleich dies den Ausschluss aus der religiösen Gemeinschaft bedeutete.[74] Auch lassen sich die Ordensvielfalt und ihre Lebensformen nicht verallgemeinern. Besonders das apostolische Wirken der Bettelmönche in der Welt wird der Idee der Weltflucht und des Gefängnisses nicht gerecht.[75] In den kulturwissenschaftlichen Forschungen werden dann Gefängnisse und Klöster vielfach als Beispiele einer Heterotopie bezeichnet. Michel Foucault prägte den Begriff der Heterotopien als Gegenorte oder andersartige Räume der Gesellschaft, die im Gegensatz zur Utopie konkrete Orte sind und in denen die alltäglichen Normen außer Kraft gesetzt werden.[76] Als einen Grundsatz der Heterotopien sieht Foucault das System ihrer Öffnung und Schließung. Der Eintritt wird entweder erzwungen oder ist erst durch bestimmte Rituale möglich. Susanne Rau vermerkt, dass Foucault zwar häufig für kulturwissenschaftliche Raumfragen herangezogen wird, doch seine Gedanken weder präzise sind noch eine Theorie bilden. Der Zugang zu den Heterotopien kann nicht mit „der Partizipation an der Ordnung“ gleichgesetzt werden.[77] An den konkreten Beispielen der Profannutzung des Kreuzganges wird deutlich, dass die Mönche die eigene Ordnung oder Regel (Schweigegebot, Hochzeit, etc.) zugunsten der BenefaktorInnen oder Laien aufgaben.

Neben dem Bild vom Kloster als Gefängnis gesellten sich romantische Vorstellungen, welche die Unzugänglichkeit von Klöstern ebenfalls prägten. Diese Vorstellungen vom Kloster(-leben) und Mönchtum lassen sich unter dem Begriff der „Klosterromantik“ subsummieren. Die Klosterromantik ist eine Gegenreaktion auf die Aufklärung und Säkularisation und findet ihren Niederschlag in der Literatur und Kunst des 19. Jahr-

[72] Treiber diskutiert den von Erving Goffman geprägten Begriff der „totalen Institution“ für Klöster und Gefängnisse erneut, siehe Treiber 2004.

[73] Sonntag 2008, S. 60–61.

[74] In den Konstitutionen der Provinzen von Lima und Cusco werden sogar Anweisungen gegeben, wie mit den Apostaten umzugehen ist. Sant Antonio de los Charcas 1616, fol. 21v–22r; Constituciones Doze Apostoles 1617, fol. 15r.

[75] Heinz Dopsch untersucht die Ordensregeln der bedeutenden Orden von den Benediktinern zu den Jesuiten unter dem Aspekt der Ortsgebundenheit und Mobilität. Er vergleicht mit dem Gefängnis eigentlich nur die benediktinischen Ordensgemeinschaften und eben nicht die Orden, die sich der Mission verschrieben haben. Dopsch 2010.

[76] Ruoff 2013, S. 182.

[77] Rau 2017, S. 88–90.

hunderts. Zu ihren künstlerischen Vertretern gehören Maler wie Caspar David Friedrich oder die Nazarener; Letztere lebten sogar im ehemaligen Kloster *Sant'Isidoro* in Rom. Die Bildmotive dieser christlichen Malerei waren einsame Mönche und Einsiedler in Landschaften, Mönchsprozessionen und andere Liturgien in Klosterhöfen, aber auch Kirchen und Klosterruinen.[78] Die romantischen Idyllen scheinen noch im 20. Jahrhundert nachzuklingen. Wolfgang Braunfels schreibt jedenfalls, dass die Klöster Begegnungsstätten der „gebaute[n] Stille, gebaute[n] Demut, gebaute[n] Strenge" sowie der „Askese und Gottesfrieden" sind; ein viel zitierter und unkritisch übernommener Satz.[79]

Das Kloster und das Leben darin sind vermutlich so stark wie kein anderer Ort von historischen (Zerr-)Bildern überlagert. Ordensinterne Gelehrte oder Kirchenleute überzogen das Kloster mit positiven Imaginationen, von denen manche konkrete Auswirkungen hatten, wie die Gestaltung des Kreuzganges als Paradies (Kap. V.1.2). Besonders ordensexterne Personen übten am Mönchs- oder Nonnenleben Kritik und zogen das Kloster als Gegenfolie heran. Die größten Kritikwellen entsprangen der Reformation und der Aufklärung. Den reformatorischen Angriffen hielt die katholische Gegenbewegung stand, unter anderem mit einer neuen Flut an Bildern (Kap. III). Erst die Aufklärung führte in Deutschland, Österreich, Frankreich und zum Teil auch in Spanien zur Säkularisation der Klöster. Obwohl die Klöster in materieller Hinsicht aufgelöst wurden, lebten sie als Projektionsort in den Schriften und Gemälden fort, sogar bis in das 20. Jahrhundert, wie der kurze (Forschungs-)überblick gezeigt hat.[80] Die Vorstellungen vom Kloster als Ort der Stille und als Ort der Unzugänglichkeit revidierten (Kunst-)HistorikerInnen besonders im 21. Jahrhundert. Susanne Rau warnte davor, dass es immer wieder Überschreitungen zwischen öffentlich-privaten und sakral-profanen Räumen gab und ein dichotomes Denken der Moderne geschuldet ist.[81] Der Kreuzgang ist dennoch ein halböffentlicher Raum, da die Klosterpforte zu bestimmten Zeiten geschlossen war und der Kreuzgang dadurch nicht jederzeit zugänglich war.

Mithilfe einer Kontextualisierung und einer Quellenanalyse kann diesen Zerrbildern begegnet werden. In den folgenden zwei Kapiteln (Kap. V.2 und V.3) wird der Kreuzgang der Hauptklöster in Cusco und Lima samt den Gemäldezyklen als sozial-

78 Ost 1971.

79 Braunfels 1969, S. 11; Legler 1989, S. 170; Sonntag 2008, S. 61.

80 Thums untersucht, wie das Kloster zur imaginierten Gegenwelt der bürgerlichen Kultur um 1800 und 1900 wird. Thums 2007, S. 114; für die Kunstgeschichte siehe Ost 1971.

81 Rau 2017, S. 144–149.

geschichtlicher Raum analysiert. Der Kreuzgang als Handlungsraum fragt nach den Beziehungen und der Interaktion der Mönche untereinander und mit der Gesellschaft des Vizekönigreiches. Anhand der Quellen werden diese Beziehungen belegt und der Kreuzgang als halböffentlicher Raum rekonstruiert.[82]

[82] Gauvin Alexander Bailey deklarierte den Kreuzgang in „Lateinamerika“ zum öffentlichen Raum, auch wenn ich einschränkend eher vom halböffentlichen Raum ausgehen würde, er erbringt jedoch keine Beweise. Bailey 2005, S. 227.

2. Die Bewohner der Klöster

Im Dominikanerkloster von Cusco hängt ein Gemälde eines unbekannten Malers aus dem 18. Jahrhundert, das den hl. Martín de Porras vor einer idyllischen und klösterlichen Kulisse zeigt (Abb. 144). Der hl. Martin de Porras ist mit dunkler Körperfarbe in der dominikanischen Ordenstracht dargestellt, wie er gerade aus einem Raum kommend in den Garten tritt. Dort spielt sich das Wunder ab, demzufolge Martin einem Hund, einer Katze und einer Ratte zu essen gibt und ihnen befiehlt, sich zu vertragen (Abb. 145). Er zeigt mit beiden Händen auf die Tiere. Aus seinem Mund schlängelt sich ein Spruchband, auf dem der Befehl „Esst, Brüder, ohne zu streiten" („coman Hermanos sin Reñir") zu lesen ist. Dieses Wunder der Eintracht unter den Tieren schildert Bernardo de Medina, der Autor von Martins Vita, um seine außergewöhnliche Barmherzigkeit zu bezeugen. Martin war nicht nur zu den Menschen, sondern auch zu den Tieren gütig. Er habe es geschafft, dass Beute- und Raubtier friedlich zusammen fressen. Der Hagiograf fügt in die Erzählung einen typologischen Vergleich mit Jesaja ein. Der alttestamentarische Prophet verspricht für das kommende Friedensreich, dass die Tiere in Eintracht miteinander leben: „Da werden die Wölfe bei den Lämmern wohnen und die Panther bei den Böcken lagern" (Jes 11,6). Medina bezieht sich auf diese Bibelstelle und schreibt, dass zwar nicht das Böcklein und der Panther („sino cabrito y pardo"), dafür aber Hunde, Katzen und Ratten freundschaftlich leben durch die Tugend eines „Pardo racional, que fue el mismo Fr. Martin."[1] Der Vitenschreiber nennt Martín de Porras einen „pardo", was wörtlich übersetzt „Panther" heißt. Im Vizekönigreich Peru sind mit diesem Begriff jedoch Männer mit dunkler Körperfarbe wie „Mulatten" und Schwarze etikettiert worden (Kap. I.3.).[2] Der Begriff „racional" unterscheidet den Menschen vom Tier, denn nur er ist vernunftbegabt.

Juan Martín de Porras Velázquez wurde im Jahr 1597 in Lima geboren. Er ist der Sohn von Ana Velázquez, einer Nachfahrin afrikanischer SklavInnen aus Panama, und Juan de Porras de Miranda, einem Spanier. Laut Zeugenaussagen soll Juan de Porras dem

[1] Medina 1673, S. 44r.

[2] Cussen 2014, S. 159.

Ritterorden von Alcántara angehört haben.[3] Martín war zunächst Gehilfe eines Apothekers und dann eines Barbiers, bei denen er heilkundliche Kenntnisse erwarb.[4] Im Jahr 1594 trat er in den Dominikanerorden ein, wurde kurz darauf ein „donado" – eine Art Laienbruder im weiteren Sinn, der allerdings unter diesem in der Rangordnung stand – und arbeitete als Diener im Kloster. Seine Herkunft aus einer illegitimen Beziehung und als Nachkomme von Schwarzen verhinderte, dass er Mönch werden konnte (Kap. V.2.2).[5] Martin wurde Krankenpfleger im Hospital des Klosters und vollbrachte laut seiner Vita viele Wunder, auch noch nach seinem Tod (1639).[6] Der Erzbischof von Lima veranlasste die Sammlung seiner Tugenden und Wunder im Jahr 1660, um eine Heiligsprechung zu erreichen. Allerdings ist Martin de Porras erst im Jahr 1837 selig gesprochen worden und im Jahr 1962 hat ihn Papst Gregor XVI. als ersten Schwarzen Amerikaner in den Heiligenkatalog aufgenommen.

Für die Deutung des Gemäldes muss noch die Hintergrundgestaltung miteinbezogen werden. Diese weicht von der Erzählung der Vita ab. Medina schreibt, dass die Katze und der Hund in einem Keller des Klosters leben. Im Gemälde wird das Wunder im Garten situiert.[7] Im Hintergrund ist außerdem ein zweigeschossiger Arkadengang zu erkennen, in dem Mönche stehen und Zeugen des Wunders werden. Hier wird eine Klosterarchitektur angedeutet, die einem Kreuzgang samt Klosterhof ähnelt, bis auf den Aspekt, dass die vierte Kreuzgangsgalerie fehlt (Kap. V.1.1). Der Klosterhof als geometrisch angelegter Garten mit Brunnen steht bekanntlich für das ursprüngliche Paradies (Kap. III.1.2). Dort lebten die Tiere nach der Genesis in Frieden (1. Mos 1,30), wie es Jesaja ebenso für das zukünftige Himmelsreich prophezeit. Der Kompilator verweist mit der Gartengestaltung auf jenes Paradies. Indem die in den Arkaden stehenden Mönche auf den (Paradies-)Garten blicken, werden sie nicht nur Zeugen des Wunders, sondern gleichzeitig dazu aufgefordert, in Eintracht miteinander zu leben. Nur vor Gott sind alle Menschen gleich, auf der Erde und im Kloster herrschte eine klare Hierarchie. Dort

---

3 Möglicherweise war Ana selbst noch Sklavin und konnte sich freikaufen oder wurde freigelassen. Im erhaltenen Taufbuch der Kirche San Sebastián ist vermerkt, dass der Vater unbekannt ist. Juan de Porras de Miranda hat seinen Sohn nicht offiziell, aber wohl inoffiziell anerkannt. Cussen zweifelt daran, dass Juan dem Alcántara-Orden angehörte. Sie vermutet, dass er ein Händler war. Später heiratete Juan eine „standesgemäße Frau", die Tochter eines spanischen Encomendero. Cussen 2014, S. 19–29.

4 Mariátegui 1995, S. 46; Cussen 2014, S. 30.

5 Cussen 2014, S. 39.

6 Bernardo de Medina: *Vida prodigiosa del venerable siervo de Dios Fr. Martín de Porras, natural de Lima, de la tercera orden de N.P. Santo Domingo*, Lima 1673; Mariátegui 1995, S. 47–48.

7 Medina 1673, S. 43r.

mussten die Brüder je nach Stand und Stellung unterschiedlichen Tätigkeiten nachgehen (Kap. V.2.2).

Als *Donado* gehörte Martin zur unteren Klosterhierarchie. In seiner Vita steht, dass er von einem Kranken, den er pflegte, als „perro mulato“ beschimpft worden war. Schon der Ordensgründer, der hl. Dominikus, sowie die ihm nachfolgenden Predigerbrüder sind als Hunde bezeichnet worden, welche die Schafe hüten und vor den Wölfen schützen (Kap. III.1.2). Die Gleichsetzung Martins mit einem Hund ist zunächst innerhalb der Ordensideologie zu deuten, doch der Begriff „Mulatte“ war negativ konnotiert und referiert wörtlich auf einen Esel und im damaligen übertragenen Sinn auf eine Abstammung von Schwarzen (Kap. I.3). Als Gleicher unter Gleichen scheint Martin demnach nicht wahrgenommen worden zu sein und nach seinem Vitenschreiber hat er dieses Schicksal angenommen, indem er sich selbst einen „perro mulato“ nannte – ein Zeichen für seine demütige Haltung. Vielleicht ist im Gemälde deswegen der Kreuzgang unvollständig und die abschließende vierte Kreuzgangsgalerie fehlt, weil Martin kein Mönch, sondern ein *Donado* war. Die Diener bewohnten die hinteren Teile des Klosters, wo meistens kein Kreuzgang die umliegenden Gebäude verband (Kap. V.2.2). Anstelle der vierten Kreuzgangsgalerie grenzt eine Hecke den Klosterbereich ab, dahinter befindet sich eine idyllische Landschaft. In dieser sitzt ein Hirte, der gerade Flöte spielt und dem zwei Schafe und ein Schwein zuhören. Im Christentum steht der Hirte für das Amt des Predigers, der seine Schafe respektive Gläubigen hütet. Vielleicht wird der hl. Martin de Porras mit dem predigenden bzw. flötenspielenden Hirten verglichen, dem Tiere und Menschen Gehör schenken. Laut seiner Vita predigte Martin allen Bevölkerungsschichten, den *weißen* Adligen und Schwarzen SklavInnen der Stadt Lima sowie den Indigenen in den *Doctrinas*. Der hl. Martin machte keinen Unterschied zwischen den Menschen unterschiedlicher Herkunft, sie alle sind Christen oder sollten solche werden.

Zusammenfassend mag also die ambivalente Darstellung zwischen idyllischer und klösterlicher Kulisse im Gemälde symbolisch auf den damaligen Status und die Natur des Heiligen hinweisen: Martin war ein *Donado* und konnte kein Mönch werden – dies verhinderte seine Herkunft, der Kreuzgang bleibt unvollständig. Sein irdischer Status hinderte ihn jedoch nicht am christlichen Handeln. So wirkte er innerhalb und außerhalb des Klosters barmherzig und durfte gemäß dem christlichen Glauben das Paradies als Heiliger nach seinem Tod betreten. Die Heiligkeit, die nach christlichem Glauben von Gott gegeben ist, hing prinzipiell nicht von Rang und Namen ab, auch wenn das Heilig-

sprechungsverfahren diese Kriterien berücksichtigte und mehrheitlich *weiße* Adlige den Rang eines Heiligen erhielten.[8] Die VerehrerInnen des hl. Martin mussten mehr als dreihundert Jahre auf seine Kanonisierung warten. Es ist vielsagend, dass Martin im Gemälde keinen Heiligenschein hat, dafür aber im Ordenshabit dargestellt ist. Die Literaturwissenschaftlerin Larissa Brewer-García hat die Vita von Bernardo de Medinas untersucht und kommt zu einem ähnlichen Schluss wie die hier vorgestellte Lesart des Gemäldes. Der Hagiograf schreibt ambivalent über den hl. Martin, der zwar eine *weiße* Seele, aber einen dunklen Körper gehabt habe. Schließlich sei der Körper der Sklave und die Seele die Herrin, wodurch Medina deutlich die christologische Farbsymbolik sowie die rassistische Hierarchie seiner Zeit widerspiegelt. Interessanterweise verbindet Medina die Farben „weiß und schwarz seiner Eltern" mit den Farben des Dominikanerhabits, so sei vorhergesehen worden, dass er in den Predigerorden eintreten werde.[9] Die ambivalente Darstellung versetzt den hl. Martin de Porras mit Ordenshabit, aber ohne Heiligenschein in einen geöffneten Kreuzgang.

Das einführende Gemälde verdeutlicht die Schwierigkeiten, mit denen Schwarze im Vizekönigreich Peru konfrontiert waren. Es zeigt außerdem, dass nicht nur *weiße* in den dortigen Klöstern lebten. Martin war kein Einzelfall, da viele Schwarze und Indigene in den vizeköniglichen Klöstern arbeiteten und wirkten, deren Leben weit weniger dokumentiert ist als das eines potenziellen Heiligen. Das zweite Kapitel rekonstruiert daher, welche Bevölkerungsschichten in den Klöstern lebten und welche Rangordnungen herrschten. Die damalige Hierarchie wird bewusst umgekehrt, um nicht die Machtverhältnisse unkritisch zu reproduzieren. Im Folgenden wird zuerst das Schicksal der Schwarzen Sklaven in den Klöstern der religiösen Orden skizziert und anhand der gefundenen Quellen illustriert (Kap. IV.2.1). Das zweite Unterkapitel fragt, aus welchen Gesellschaftsschichten sich die Mönche zusammensetzten (Kap. V.2.2). Trotz den Verboten zur Aufnahme von Indigenen sowie von Schwarzen waren die Prioren, Guardians und Komturen der Klöster auf diese Bevölkerungsschicht angewiesen. Prinzipiell ist der Prozess der Rassifizierung nicht allein an den Objekten als den Diskriminierten auszumachen, sondern stets auch von Seiten der diskriminierenden Subjekte und Handlungsakteure. Die Kritische Weißseinsforschung berücksichtigt diese Konstruktionsprozesse

[8] Burke 1986.

[9] Brewer-García 2012, S. 131–140; Medina 1673, S. 3v–4r und für den Vergleich, siehe S. 13v: „... que en el color blanco, y negro de los padres, quiso Dios pronosticar el habito de Santo Domingo, que avia de vestir andando el tiempo."

und erweitert die postkolonialen Studien um eine wichtige Analysekategorie (Kap. I.3).[10] An die Kritische Weißseinsforschung anlehnend werden die sozialen Hierarchien aufgedeckt, wie sie die Quellen untermauern und sich auch in den Gemäldezyklen der Kreuzgänge widerspiegeln. Im letzten Unterkapitel werden archivalische Fallbeispiele diskutiert, die zeigen, welchen freien Lebensstil die Mönche als Familienväter oder Tyrannen in den Missionsgebieten führten und wie sie die untere Schicht behandelten (Kap. V.2.3).

2.1 Die Sklaven der religiösen Orden

Am 29. April des Jahres 1653 reichten die Dominikaner in Lima beim Rechtsvertreter des Erzbischofs, Dr. Martin de Velasco y Molina, eine Klage ein. Auf dem Gut ihrer Schule, dem *Colegio Santo Tomas de la Santissima Trinidad*, arbeitete ein Sklave namens Diego Congo, der mit einer Catalina verheiratet war. Catalina Angola war die Sklavin von Juan Rodríguez de Lara. Als dieser von Lima nach Cusco umzog, nahm er seine Sklavin Catalina und auch Diego mit. Die Dominikaner beschuldigten Rodríguez, ihren Sklaven unrechtmäßig mitgenommen oder geraubt zu haben. Im Schreiben vom 30. August des Jahres 1653 an den Vertreter des Bischofs in Cusco fordert Martín de Velasco y Molina im Namen der Dominikaner von Lima, dass Rodríguez sowohl Catalina als auch Diego unter Androhung der Exkommunikation zurückgeben soll, damit sie als Eheleute in Lima leben können. Der Angeklagte verteidigte sich gegen diese, wie er es nannte, Verleumdung. Das Ganze habe sich anders zugetragen. Rodríguez war mit seiner Familie auf den Weg von Lima nach Cusco und kam in Andahuaylas an. Dort sei der Pfarrer des Ortes auf Rodríguez zugekommen und bat ihn Diego mitzunehmen, da dieser Sklave mit seiner Sklavin Catalina verheiratet sei. Die Dominikaner beweisen daraufhin, dass Diego am 14. November des Jahres 1652 dem Mönch Josef Flores de Urbina übergeben wurde, da Flores an diesem Tag zum Prokuristen gewählt wurde und für seine Arbeiten den Sklaven erhalten hatte. Im letzten Schreiben (16. September 1653) werden beide Sklaven erneut zurückgefordert.[11] Die Dokumentation des Gerichtsfalles endet hier und es lässt sich nur vermuten, dass einer der beiden verkauft wurde oder Diego und Catalina wieder in Lima als Eheleute lebten. Der Fall offenbart mehrere Facetten der Sklaverei, unter anderem, dass die SklavInnen heiraten konnten

[10] Arndt 2015, S. 188–189; Greve 2013.
[11] AAC 28.3-54-9.3-25 M.

und die religiösen Orden Sklaven besaßen. Um den Gerichtsfall verstehen zu können, werden kurz die Grundzüge der Sklaverei im Vizekönigreich Peru erläutert, um dann das Leben der Sklaven in den religiösen Orden zu rekonstruieren.[12]

Als die Konquistadoren Abya Yala eroberten, befanden sich bereits Schwarze Sklaven unter den Heereszügen, als Gehilfen und auch Soldaten, doch nur selten sind ihre Namen überliefert. Nach der Eroberung arbeiteten sie im Bau von Straßen, Kirchen, Klöstern und anderen Infrastrukturen, aber auch als HausdienerInnen.[13] Beispielsweise besaß der Konquistador Diego Almagro eine Sklavin namens Margarita (oder Malgarida). Diego Almagro eroberte mit Francisco Pizarro Peru, am Ende stritten sie um die Regierung der ehemaligen Inkahauptstadt Cusco. Während des darauffolgenden Bürgerkrieges starb Almagro. In seinem Testament ließ er seine Sklavin frei, die als Malgarida de Almagro ihrem ehemaligen Herrn eine Kapelle in der Mercedarierkirche von Cusco stiftete, wo die Familie Almagro begraben liegt (Kap. V.3.4).[14]

Nachdem durch die Zwangsarbeit (Mita-System) und die eingeschleppten Krankheiten viele Indigene starben, wurden sie durch SklavInnen ersetzt. Diese kamen aus Subsahara-Afrika, aber auch aus Spanien und aus der Karibik, wo sie zuerst die Sprache und Lebensweise der Spanier lernten. Dies war der Sorge Geistlicher geschuldet, dass die AfrikanerInnen die Christianisierung behinderten und ihren Unglauben unter den Indigenen verbreiteten. Die Käufer von SklavInnen interessierte zwei Dinge: ob sie kastilisch sprachen („ladinos“) und ob sie ausgebildet oder unausgebildet waren („bozales“).[15] Die SklavInnen ohne Ausbildung waren günstiger und wurden in der Landwirtschaft, auf den Plantagen, im Bergbau und in den Gold- und Silberminen eingesetzt. In den Städten des Vizekönigreichs dienten Sklavinnen vornehmlich im häuslichen Bereich als Hausmädchen, Köchinnen und Ammen, aber auch als Verkäuferinnen auf den Märkten. Die Sklaven arbeiteten als Hausdiener, Gärtner, Sänftenträger, Verkäufer, Marktschreier, Mulitreiber, Hafenarbeiter und auf dem Schiff.[16] Doch auch die Handwerker in den Städten kauften Sklaven und bildeten sie aus, um eine billige Arbeitskraft zu haben – auch um sie nach der Ausbildung teurer weiter zu verkaufen. Manche Skla-

[12] Für eine ausführlichen Schilderung des Sklavenhandels im Vizekönigreich Peru mit allen Facetten, wie auch den unmenschlichen Bedingungen, unter denen SklavInnen zu leiden hatten, siehe Bowser 1974; Aguirre 2005; Andrés Gallego 2005.

[13] Harth-Terré 1971, S. 2; Lockhart 1994, S. 193–194; Aguirre 2005, S. 20–21.

[14] Bowser 1974, S. 7–8; Keller 2015, S. 221–222.

[15] Lockhart 1994, S. 195–199; Bowser 1974, S. 27–28 und S. 72–79.

[16] Bowser 1974, S. 94–109.

ven wurden als Gesellen eingestellt und konnten dadurch Maler, Architekten, Schreiner usw. werden (Kap. IV.4.3). Die ausgebildeten SklavInnen sicherten ihren BesitzerInnen als Tagelöhner Einnahmen. Einen kleinen Teil des Lohnes durften sie gelegentlich behalten und konnten sich so freikaufen und ihr eigenes Geschäft eröffnen. Dies versuchte die *weiße* Bevölkerung wiederum aufgrund der Konkurrenz zu verhindern.[17]

Schätzungen zufolge wurden während der Kolonialzeit 100.000 SklavInnen ins Vizekönigreich Peru verschleppt.[18] Diese Zahl beinhaltet nicht die SklavInnen, die während der langen Fahrt in die „Neue Welt" unter den unmenschlichen Bedingungen starben und auch nicht diejenigen, die im Land geboren wurden. Wenn die AfrikanerInnen versklavt wurden, erhielten sie einen christlichen Vornamen wie Pedro, Antonio, Diego sowie Ana, María oder Catalina. Der Nachname wurde nach ihrer Herkunft, dem afrikanischen Stamm oder Land vergeben.[19] Die Namensgebung offenbart allzu deutlich die Degradierung der AfrikanerInnen zu Objekten. Im einleitenden Fallbeispiel kann also davon ausgegangen werden, dass Diego ursprünglich aus dem Kongo stammte und Catalina in Angola geboren worden war. Wenn die SklavInnen ihre Freiheit erhielten oder sich selber freikaufen konnten, nahmen sie oft den Namen ihre ehemaligen BesitzerIn an, wie Malgarida de Almagro.[20] Die Preise von SklavInnen variierten erheblich. Spanien beteiligte sich nicht am Sklavenhandel in Afrika. Die Sklavenhändler waren zunächst Portugiesen, ab Ende des 16. Jahrhunderts vermehrt Niederländer, Engländer und Franzosen. Die spanische Krone besaß in ihren Gebieten oder Vizekönigreichen dennoch das Monopol auf Steuern aus dem Sklavenhandel, das heißt die Händler mussten einen Betrag bei Ankunft zahlen, was die Preise für SklavInnen zusätzlich anhob. Auch aufgrund der langen Reise nach Peru kostete im 17. Jahrhundert ein männlicher Sklave im Alter von sechzehn bis fünfundzwanzig Jahren in Lima wesentlich mehr (500–600 *pesos*) als in Cartagena oder Buenos Aires (200–240 *pesos*). In den Anden waren SklavInnen noch teurer, denn sie stammten vom Sklavenmarkt in Lima, und es zeugte von Wohlstand, einen zu besitzen.[21] Die Preislage zeigt, dass Sklaven wie Diego Kongo als teurer Besitz galten. Die Dominikaner waren nicht bereit, ihren Sklaven dem

[17] Harth-Terré/Márquez Abanto 1963, S. 148–151; Harth-Terré 1971; Bowser 1974, S. 125–146.

[18] Insgesamt sind Schätzungen zufolge 10 Millionen AfrikanerInnen nach Amerika deportiert. Von diesen gelangten 660.000 in die Vereinigten Staaten, 4.000.000 nach Brasil und 1.600.000 in die Spanischen Vizekönigreiche. Aguirre 2005, S. 19–21.

[19] Für eine Liste der Nachnamen von Schwarzen Sklaven, siehe Bowser 1974, Appendix C, S. 346.

[20] Harth-Terré 1971, S. 11; Lockhart 1994, S. 199.

[21] Bowser 1974, S. 69–80 und S. 342–345; Sessarego 2015, S. 87–88.

Besitzer der Sklavin Catalina zu überlassen, trotz dem Sakrament der Ehe, sondern verlangten, dass beide zurück nach Lima kamen.

Wie nun Diego Kongo in den Besitz des Dominikanerklosters von Lima kam, ist unbekannt, bzw. dürfte vielleicht im Archiv des Ordens vermerkt sein. Im Archiv der Franziskaner von Lima sind Dokumente erhalten, die aufzeigen, wie ein religiöser Orden in den Besitz von Sklaven kam: nämlich durch den Kauf, wie alle anderen SklavenbesitzerInnen auch, oder durch den „frommen Akt" der Schenkung. Am 19. September des Jahres 1635 kauften die Franziskaner in Lima drei Sklaven, Francisco Balanta (Senegambia oder Guinea-Bissau), Pedro Bran und noch ein weiterer Pedro Bran (Bram, heute Guinea-Bissau). Der Kaufvertrag wurde in der Zelle von Bruder Pablo Patino und Alonso Pacheco, dem Hauptbeauftragten des Ordens, aufgesetzt. Alonso de Torres Romero und Thomas Hernandez verkauften sie für 340 *pesos*, die von den Franziskanern mithilfe gesammelter Almosen bezahlt wurden. Die drei Sklaven sollten auf dem nahe Lima gelegenen Landgut „Monte Alverne" arbeiten, welches das Kloster in Lima mit Nahrungsmitteln versorgte.[22] Es war üblich, dass die religiösen Orden SklavInnen für die Bewirtschaftung ihrer Ländereien akquirierten, davon unterschieden sie sich nicht von den weltlichen Plantagenbesitzern.[23] Der im Vertrag genannte Kaufpreis der drei Sklaven liegt jedoch unter dem gängigen Wert, vermutlich handelt es sich um einen „devoten" Freundschaftspreis für die Franziskaner.

Die zweite Möglichkeit, wie ein Kloster zu einem Sklaven kam, war die fromme Schenkung, wie die Dokumente der Franziskaner ebenfalls beweisen. Aus diesen ergibt sich die Vielfalt der Bedingungen und der Beweggründe einer Donation. Im Jahr 1739 vermachte Don Dionisio Martínez de la Vega den Franziskanern in Lima einen Schwarzen Sklaven, weil dieser bestraft werden sollte und weil Martínez de la Vega den hl. Franziskus verehrte, wie es in der Schenkungsurkunde festgehalten ist. Martínez de la Vega schätzte seinen Sklaven auf 26 Jahre, er hieß Antonio de la Casta Cancá (vom Stamm der Chamba).[24] Nach seinem Wunsch sollte Antonio bis zu seinem Lebensende, ohne dass er jemals verkauft werden kann, in einer Bäckerei arbeiten sowie die schwersten Tätigkeiten verrichten. Tatsächlich waren im Vizekönigreich Bäckereien Orte des

[22] AFL I-29 N[a] 2,7, Informe, Lima 07-11-1635, fol. 293–296.

[23] Bowser 1974, S. 81.

[24] Für die Herkunftsnamen siehe Bowser 1974, Appendix C, S. 346.

Strafvollzuges, wo Verbrecher arbeiten mussten.[25] Der Besitzer Martínez de la Vega ist nach den Wortlauten des Schenkungsvertrages schwer enttäuscht von seinem Sklaven, denn er vermerkt, dass er ihn im Haus aufgezogen habe, was dieser nicht verdient habe. Antonio soll ein lasterhaftes Leben als Dieb, Trinker und Spieler geführt haben.[26] Die Übergabe von Antonio an das Kloster, das Verbot des Weiterverkaufs und die Anordnung zu schwerer Arbeit waren nach den Worten des Martínez de la Vega die gerechte Strafe für den verbrecherischen Sklaven.

Drei weitere Fälle von Sklavenschenkungen an die Franziskaner von Lima sind überliefert. Am 5. Juni des Jahres 1762 verkaufte Doña Maria Ferrer den Sklaven Antonio de Costa Angola mit dem geschätzten Alter von 26 Jahren für 450 *pesos* an Pablo Matuete Velgarezo (oder Velogare?). Pablo, der neue Besitzer, schenkte daraufhin Antonio den Franziskanern.[27] Bereits im April des gleichen Jahres haben die Franziskaner einen „negrito criollo“ geschenkt bekommen, ohne dass weitere Angaben zu seiner Person gemacht wurden.[28] Alle afrikanischen SklavInnen werden in den Verträgen als „negro“ oder „negra“ bezeichnet. Die Verniedlichungsform „negrito“ deutet daraufhin, dass es sich um einen jungen Sklaven oder gar ein Kind handelt. Der Zusatz „criollo“ besagte, dass der Sklave nicht in Afrika, sondern in einem Land geboren wurde, das unter der spanischen Krone stand.[29] Eine letzte interessante Schenkung ist im Testament von Doña Juana Mudarra y Zamudio vermerkt. In ihrem Testament aus dem Jahr 1757 bestimmt Juana, dass ihre Sklaven Pascual und Mariscal, zwei „Mulatten“ von 20 und zehn Jahren, nach ihrem Tod im Franziskanerkloster von Lima als Sklaven dienen sollen. Pascual soll nach 15 und Mariscal nach 12 Jahren die Freiheit geschenkt werden.[30]

Die Freilassung von treuen SklavInnen im Testament war eine übliche Praxis unter den reichen Bevölkerungsschichten, genauso wie der Zusatz, dass sie davor noch eine Zeitlang den Dienst bei Verwandten oder eben im Kloster leisten mussten. Natürlich hatten

---

[25] In Gerichtsbeschlüssen werden VerbrecherInnen in Bäckereien geschickt. Damit versuchten die Behörden den Arbeitermangel der Bäckereien zu begegnen, denn die langen Arbeitszeiten und die Hitze der Öfen waren schwer erträglich. Die Inventarlisten der Bäckereien beinhalten üblicherweise Fußschellen, Ketten und Peitschen. Aguirre 2005, S. 94–98.

[26] AFL AG.3 De 1709-1796, 11, fol. 62–65. Alle aus der Sicht der Verkäufer vorhandenen physischen und moralischen Schwächen der Sklaven als Trinker, Dieb oder als Ausreißer werden oft in Kaufverträgen genannt, um eine spätere Reklamation auszuschließen. Bowser 1974, S. 82.

[27] AFL AG.3 De 1709-1796, 11, fol. 295–295v.

[28] AFL IV- 103, fol. 143–144.

[29] Bowser 1974, S. 78.

[30] AFL IX-DS, 40.

wenige SklavInnen dieses Glück.[31] In einem kuriosen Fall vermachte Don Cipriano de Graso im Jahr 1720 seinen Sklaven Isodoro de Jesús den Dominikanern in Lima, damit dieser den Spuren des seligen Martin de Porras folgte.[32] Jean-Pierre Tardieu fand ähnliche Fälle von Sklavenschenkungen bei den Mercedariern, Augustinern und Jesuiten.[33] Die Mönche konnten für persönliche Dienste, wie als Prokurist, Sklaven besitzen. Die Sklaven arbeiteten in der Kirche, im Kloster, in den Schulen, in den Krankenhäusern und auf den Missionen. Ansonsten wurden sie zum Bau der Klöster, aber auch für die Feldarbeit auf den Landgütern der Klöster eingesetzt. Eine weitere Einnahmequelle war die Vermietung von Sklaven, welche die Mönche, wie alle anderen SklavenbesitzerInnen, nutzten.[34] Wohl besaßen die religiösen Männerorden auch Sklavinnen und nicht nur auf den Landgütern, sondern (in seltenen Fällen?) auch in den Klöstern, ebenso wie die Nonnen.[35]

Die Theologen und Geistlichen haben die Sklaverei in ihren Schriften thematisiert. Einige waren der Meinung, dass ein Leben als christlicher Sklave oder Sklavin dem Leben als Heide in Afrika vorzuziehen sei. Sie verurteilten das Halten von unrechtmäßigen SklavInnen, also diejenigen, die unverschuldet versklavt wurden, gegenüber den rechtmäßigen Versklavten, die als Strafe einer Sünde wie Diebstahl oder durch Kriegsgefangenschaft zu Unfreien wurden. De facto war die Rechtmäßigkeit des Sklavenstatus kaum nachprüfbar, auch weil die Sklavenhändler kein Interesse daran hatten. Viele Theologen setzten sich für eine gute Behandlung der SklavInnen ein und es gab auch Stimmen unter den Geistlichen, welche die Sklaverei ablehnten. Doch im Grundtenor wurden die Indigenen den Schwarzen vorgezogen. So setzte sich der Dominikaner, Bartolomé de las Casas, für die Rechte der Indigenen ein, die Zwangsarbeit sollten die Schwarzen verrichten.[36] Die Versklavung von Indigenen wurde im Jahr 1537 verboten,

[31] Im Schnitt wurden während der gesamten Kolonialzeit mehr Sklavinnen (60–70%) als Sklaven (30–40%) freigelassen. Das hängt mit verschiedenen Faktoren zusammen, unter anderem war der Preis für Sklavinnen niedriger und wenn sie schwanger waren, wurden sie zuerst befreit, damit auch das Kind in Freiheit geboren wurde. Für etwa zwei Drittel der Befreiungen zahlten SklavInnen, ihre Familienmitglieder oder Besitzer. Bowser 1974, S. 272–302; Aguirre 2005, S. 129–136.

[32] Harth-Terré 1971, S. 25.

[33] Tardieu 1993, S. 142–148.

[34] Bowser 1974, S. 98.

[35] Dies ist für das Dominikanerkloster in Santiago de Chile nachgewiesen. Bórquez Ibarra 2013. Cobo 1882 [1639], S. 256; Tardieu 1993, S. 148–153; Burns 1999. Auch die Indigenen konnten SklavInnen besitzen. Harth-Terré 1971.

[36] Für die verschiedenen Positionen siehe Andrés Gallego 2005, S. 32–57.

auch wenn sie weiterhin unbezahlte Zwangsarbeit leisten mussten.[37] Die Sklaverei der Schwarzen aus Afrika und ihrer Nachkommen wurde erst im Jahr 1854, nach der Kolonialzeit und zur Zeit der Republik abgeschafft.

Die meisten Studien zur Sklaverei in religiösen Orden fokussierten die Jesuiten, da sie über die Haltung, Katechese und weiteren Lebensbedingungen der Sklaven geschrieben haben. Außerdem liegen durch die Aufhebung der Jesuiten (und ihrer Archive) konkrete Zahlen über ihren Besitz vor. Im Jahr 1767 besaßen die Jesuiten im gesamten Vizekönigreich von Peru insgesamt 5224 SklavInnen. Die Mehrheit arbeitete auf den Zuckerplantagen (62,3%) und im Weinbau (29,8%).[38] Wie viele SklavInnen die Franziskaner, Dominikaner und Mercedarier zu dieser Zeit im Vergleich besaßen, ist bis dato nicht genau erfasst, da bislang eine Auswertung der Archivdaten fehlt. Doch dank einer Volkszählung in Lima von 1700, die der Vizekönig von Lima, Melchor Portocarrero Lasso de la Vega (Herzog von Monclova), beauftragte, können immerhin für dieses Jahr vergleichende Zahlen genannt werden.[39]

Im Hauptkloster der Dominikaner von Lima (*Convento Grande del Rosario*) lebten 211 Ordensleute (Priester, „Coristas[40]“/ Novizen, Laienbrüder und „Donados“), die von 30 Sklaven sowie 64 Indigenen und Mestizen als Diener versorgt wurden.[41] Die Mercedarier hatten in ihrem Hauptkloster (*Convento Grande de San Miguel*) insgesamt 191 Ordensleute und besaßen 36 Sklaven und 38 Diener, ohne dass klar, ist aus welchen Bevölkerungsschichten Letztere stammten.[42] Die Augustiner lebten mit 168 Religiösen im Hauptkloster (*Convento Grande de Nuestro Señor de Gracia*) und wurden von 12 Sklaven und 40 Dienern bedient, auch sie differenzierten nicht die „Herkunft“ ihres Personals.[43] Im Hauptkloster der Franziskaner (*Convento Grande San Francisco de Jesús*) lebten im Jahr 1700 insgesamt 216 Religiöse und 86 Diener. Die Franziskaner

37 Lockhart 1994, S. 225–232.

38 Tardieu 1993; Aguirre 2005, S. 56–57; Sessarego 2015, S. 103.

39 Tardieu 1993, S. 181–184. Das Manuskript befindet sich als Digitalisat in der Nationalbibliothek von Madrid: „Numeración general de todas las personas de ambos sexos, edades y calidades que se ha hecho en esta ciudad de Lima, año de 1700: mandado hacer por D. Melchor Portocarrero Laso de la Vega, Conde de la Monclova, Virrey del Perú.” In allen weiteren Fußnoten wird das Manuskript als „Numeración general 1700” bezeichnet.

40 Als „coristas“ werden die Mönche genannt, die Grammatik, Philosophie und Theologie studieren, um die Priesterweihe zu erhalten, und die Chordienst zu leisten hatten. Bórquez Ibarra 2013, S. 64.

41 Numeración general 1700, fol. 356r.

42 Numeración general 1700, fol. 357r.

43 Numeración general 1700, fol. 356v.

gaben weder an, wie viele Sklaven sie besaßen, noch welche „Herkunft“ ihre Diener hatten.[44]

Insgesamt ist das Verhältnis von Herren und Dienern bei allen religiösen Orden im Jahr 1700 ähnlich. Auf zwei bis drei Ordensleute kommt ein Sklave oder Diener, auch wenn nicht jeder Mönch einen persönlichen Diener oder Sklaven besaß, sondern nur diejenigen in führenden Positionen. Die anderen Sklaven verrichteten allgemeine Arbeiten. Die franziskanischen Konstitutionen der Provinzen von Lima und Cusco (Kap. V.1.2) geben sogar vor, welche Tätigkeiten die Diener in den Klöstern verrichten sollten. Im vierten Kapitel (§2) steht, dass kein Mönch oder Ordensmann einen eigenen Diener besitzen darf, nur dem Prokuristen und dem Guardian kann einer zugeteilt werden. Außerdem ist es erlaubt, dass Diener in der Sakristei, im Hospital und in der Küche arbeiten.[45]

Die Zahlen und genannten Fallbeispiele offenbaren zwar, wie viele Sklaven es gab oder wie sie in die religiösen Orden kamen, sie geben jedoch kaum Einblicke in ihr Leben. Die SklavInnen sollten als Christen erzogen werden und als solche durften sie heiraten sowie alle anderen christlichen Sakramente erhalten.[46] Die Heirat unter SklavInnen von unterschiedlichen BesitzerInnen bedeutete jedoch nicht, dass sie zusammenlebten, sondern lediglich, dass ihnen das Recht zugestanden wurde, sich an freien Abenden zum „Vollzug der Ehe“ zu treffen, wie es in den Gerichtsfällen heißt. Die spanische Krone und die Kirche förderten die Ehe zwischen afrikanischen SklavInnen, um so ihre Unzufriedenheit zu vermindern und sie von der Flucht abzuhalten; auch sollten sexuelle Beziehungen zwischen Afrikanern und weiblichen Indigenen verhindert werden. Im Jahr 1521 verfügte die Krone, dass ein Drittel der SklavInnen aus Afrika Frauen sein mussten. Nach dem Zivil- und dem Kirchenrecht durften SklavInnen heiraten, sogar ohne Erlaubnis ihrer BesitzerInnen, doch die Realität sah oft anders aus. In den Jahren 1600 bis 1650 erhielten 289 SklavInnen eine Heiratserlaubnis. Die offiziellen Dokumente zeigen, dass diejenigen SklavenhalterInnen eine Erlaubnis erteilten, die dem höheren Adel angehörten, oder diejenigen, die in einer öffentlichen Institution arbeiteten und sich von Amts wegen her an die Gesetze halten mussten. Viele SklavenbesitzerInnen versuchten jedoch die Ehe zu verhindern, da sie dadurch keine flexible Handhabung ihres Eigentums hatten. Die Archive Limas sind voller Gerichtsfälle, in denen SklavIn-

44 Numeración general 1700, fol. 356v.

45 Sant Antonio de los Charcas 1616, fol. 13r.; Constituciones Doze Apostoles 1617, fol. 10r.

46 Tardieu 1993, S. 357–396. Für die Rechte der SklavInnen, siehe Andrés Gallego 2005, S. 58–70.

nen die BesitzerInnen anklagten, weil sie am Vollzug der Ehe gehindert wurden. In vielen Fällen zogen die BesitzerInnen in eine andere Stadt oder verkauften den Partner oder die Partnerin. In den Kirchengerichten erhielten oft die Eheleute Recht. In wenigen glücklichen Fällen kauften nachsichtige oder gütige SklavenbesitzerInnen die Ehefrau oder den Ehemann.[47]

Im einleitenden Fallbeispiel der verheirateten Sklaven Catalina und Diego ging es vom juristischen Standpunkt aus gesehen also um Besitzrecht versus Eherecht. Für das erzbischöfliche Gericht und für die Dominikaner überwog das Eherecht. Was sich wirklich zugetragen hat und wie der Fall ausging, kann nur spekuliert werden. Vielleicht hat einer der beiden Eigentümer den Kauf des Ehepartners oder der Ehepartnerin in Betracht gezogen. Wenn die Version von Rodríguez stimmt, dass ein Pfarrer ihm in Andahuaylas Diego übergeben habe, dann wird der Fall komplizierter. Diego hätte sich nach den Gesetzen der damaligen Zeit nicht ohne die Erlaubnis seiner Herren aus Lima entfernen dürfen – Andahuaylas liegt fast 800 km von Lima entfernt. Auf die Flucht von SklavInnen gab es nach den damaligen Gesetzen hohe Strafen wie Peitschenhiebe oder bei Wiederholungen sogar die Todesstrafe. Die Todesstrafe diente zur Abschreckung, auch wenn sie nicht im Sinne der BesitzerInnen war. Es gibt andere überlieferte Fälle, in denen SklavInnen von ihren BesitzerInnen aus Lima flohen, um mit ihren Familienangehörigen zusammen zu sein: Die Sklavenkinder flohen zu einem ihrer Elternteile und verheiratete SklavInnen versuchten mit ihren Ehepartnern zusammen zu sein. Weggelaufene SklavInnen wurden häufig verkauft.[48] Die Flucht erwähnen die Dominikaner im Gerichtsfall nicht. Auch werden Diego und Catalina nicht befragt, ihre Aussagen hätten sicherlich zur Lösung des Falles beigetragen. In anderen Gerichtsfällen werden die Aussagen der SklavInnen durchaus herangezogen.[49] Das kirchliche Gericht entschied für die Dominikaner und die einzige Möglichkeit von Rodríguez, keine Verluste zu machen, war Catalina an SklavenhalterInnen in Lima zu verkaufen.

---

47 Trotz der Gerichtsfälle heirateten im Schnitt wenige SklavInnen, besonders auf dem Land waren Ehen nicht üblich. Bowser 1974, S. 153–154; 254–257. Tardieu 1993, II, S. 790–825.

48 Bowser 1974, S. 193–195.

49 In anderen Gerichtsfällen wurden die SklavInnen durchaus befragt, wie beispielsweise in dem Fall von Doña Catalina Pardo y Cárdenas gegen den Licenciado Álvaro Núñez de Cabañas. Die Sklavenhalterin erklärt den Kauf für ungültig, da die gekaufte Sklavin Ana Angola krank war und der vorherige Besitzer dies nicht angegeben hat. Im Verfahren bestätigte Ana, dass sie schon vor dem Verkauf krank gewesen ist. Bowser 1974, S. 86.

SklavInnen waren ein Teil der klösterlichen Gemeinschaft und müssen als Publikum der Gemäldezyklen im Kreuzgang in Betracht gezogen werden; zumindest diejenigen, die im Kloster und nicht auf den Plantagen der klösterlichen Ländereien arbeiteten. Die abgebildete Welt der gründerväterlichen Bilderviten ist die der *weißen*, deren visuelle Normsetzung entgegen der außerbildlichen Realität verläuft und nur in seltenen Fällen durchbrochen wird. Nur ein einziges Gemälde der hier untersuchten Zyklen zeigt einen Schwarzen als Diener oder als Sklaven. Das Gemälde stammt von José Bermejo und befindet sich im Kreuzgang der Mercedarier in Lima als Teil der Bildervita des hl. Petrus Nolascus (1766–1796). Es handelt sich um die Episode aus dem Leben des Heiligen, in der Nolascus noch vor der Ordensgründung eine Pilgerfahrt zum Marienheiligtum auf dem Berg Montserrat unternimmt (Kat. ML 7). Am Fuße des Berges verabschiedet sich Nolascus von seinem „gehorsamen Personal", wie es in der Bildlegende zu lesen ist. Das Personal von Nolascus besteht aus zwei Dienern oder Sklaven, von denen einer sein Pferd wegführt und nicht zu erkennen ist. Der andere, den Betrachtern und Betrachterinnen zugewandte Diener trägt die Reitstiefel und Sporen seines Herren; in der anderen Hand hält er seinen Hut, den er abgenommen hat, um ihn zu verabschieden. Er macht eine leichte Verbeugung und bekundet seine Treue. Diese suggeriert auch der Hund, der neben Nolascus steht. Der Diener oder Sklave ist ein Schwarzer, seine Körperfarbe ist dunkel, was besonders deutlich wird, weil es sich von der hellen Körperfarbe des Nolascus abhebt. Die Gegenüberstellung von Diener oder Sklave mit dem Herrn wird zentral im Vordergrund präsentiert. Im Hintergrund macht sich Nolascus auf den Weg zum Heiligtum und wird zweimal vom Teufel daran gehindert. Einmal ist der Teufel in seiner wahren Gestalt zu erkennen und das zweite Mal verkleidet er sich als Pilger (Kap. IV.4.2).

Luis Eduardo Wuffarden vermutet, dass der aus Trujillo stammende José Bermejo ein Nachfahre afrikanischer Sklaven war, ein „Mulatte" oder „Pardo".[50] Gerade in den Küstenstädten wie Trujillo sind vermehrt Schwarze Sklaven auf den Plantagen ausgebeutet worden. Warum Wuffarden dies annimmt, erklärt er jedoch nicht. Liegt es an der Tatsache, dass Bermejo einen Schwarzen malt? Oder sollte davon ausgegangen werden, dass die Darstellung des Bildpersonals mit dunkler Körperfarbe unweigerlich auf die eigene Identität – als quasi selbstreflektierender Akt – des Künstlers hindeutet? Freilich ist dies ein schwieriger, wenn nicht sogar klischeehafter Zirkelschluss. Müsste dann nicht auch

[50] W Luis Eduardo Wuffarden, „José Joaquín Bermejo", in: Real Academia de la Historia, Historia Hispánica [online],[o.D.]https://dbe.rah.es/biografias/70867/jose-joaquin-bermejo [16.10.2021].

im Bildpersonal des Gemäldezyklus der Franziskaner in Lima ebenfalls ein Schwarzer abgebildet sein, ist doch hier nachgewiesen, dass ein Schwarzer Sklave („moreno esclavo“[51]) mitwirkte (Kap. IV.4.3)? Welchen Zweck hätte ein Schwarzer Künstler davon, dass dienende Personal in den Gemälden als Schwarze darzustellen?

Die Übernahme eines Teiles der Realität hängt natürlich von den gesellschaftlichen Vorstellungen ab und das dienende Personal bestand gerade in Lima vorwiegend aus Schwarzen. Dennoch ist das restliche Bildpersonal aller hier untersuchten Gründerviten fast ausschließlich mit heller Körperfarbe dargestellt.[52] Warum wird im Gemälde der Pilgerfahrt eine Ausnahme gemacht? Ohne geschriebenes Bildprogramm bietet nur die bildimmanente Logik einen Anhaltspunkt. Auf der einen Seite ist der Schwarze auf dem Gemälde gut gekleidet und wird dadurch würdig dargestellt, was aber auch für den hl. Nolascus spricht, um den es in der Bildervita eigentlich geht. Auf der anderen Seite wird der Schwarze in seiner Gegenüberstellung mit Nolascus in der Figur des Teufels wiederholt, der ebenfalls eine dunkle Körperfarbe besitzt. Wenn dies der Fall ist, dann ist der Schwarze in dem Gemälde negativ konnotiert, was einmal mehr die *weiße* Perspektive von Diener und Herr widerspiegelt. Berücksichtigt werden muss allerdings die Pilgerfahrt zur Madonna von Montserrat. Sie gehört zu den sogenannten „Schwarzen Madonnen“ und ist im Hintergrund klein dargestellt. Ihre dunkle Gesichtsfarbe war mit ihrer Herkunft aus dem Osten oder ihrer Exquisität erklärt worden. Ab dem 18. Jahrhundert stand ihre Körperfarbe auch im Zusammenhang mit den Rassendiskursen.[53] Die Ikonografie des Gemäldes ist hinsichtlich der Darstellung des Schwarzen als Diener oder Sklave mehr als ambivalent. Zum einem ist er negativ gekennzeichnet, weil er mit dem Teufel parallelisiert wird, zum anderen ist in der Ferne die Schwarze Madonna als positive Verbindung mit dunkler Körperfarbe zu sehen. Auf den ersten Blick überwiegt die negative Konnotation, da der Teufel aufgrund der Nähe besser zu erkennen ist, wohingegen die Schwarze Madonna nur bei genauem Blick oder erst durch die Kenntnis des Marienbildes vertraut ist.

Eine deutlich pejorative Darstellung erfahren die Schwarzen (und Sklaven) in der Chronik von Felipe Guaman Poma de Ayala aus dem Jahr 1615/1616. Die Chronik ist ein

[51] Richter Fernández Prada 1995, S. 100.

[52] Nur im Gemälde der Konversion des Zeit Abenseit (Kat. ML 18) ist der Sultan mit dunkler Körperfarbe dargestellt, jedoch nicht so dunkel wie der Schwarze Diener.

[53] Beispielweise beschreibt ein Autor im Jahr 1772 die Körperfarbe der Jungfrau als „braun“, aber trotzdem schön! Foster 2016, S. 43.

überaus wichtiges Zeitdokument und wird abschließend erwähnt, da es sich um eine Indigene Perspektive handelt, die Einblicke in die soziale Realität liefert. Als Nachfahre des Indigenen Adels gehörte Poma de Ayala der oberen Schicht des Vizekönigreichs an. Nach Poma de Ayala sind unter den Schwarzen nur die „bozales" unschuldig, die missioniert werden und die Sprache erlernen müssen. Über die Schwarzen „ladinos", die im Land geboren sind („negros y negras criollos") und diejenigen, die aus Beziehungen zwischen Spaniern und Indigenen hervorgegangen sind, findet Poma keine guten Worte. Auch die Zeichnungen, die er von Schwarzen herstellt, erscheinen in einem negativen Licht. Poma ist der Meinung, dass die Indigenen, SpanierInnen und AfrikanerInnen in ihren Ländern leben sollten, da sie aber nun mal in Peru sind, sollten sie zumindest getrennt leben und nur untereinander heiraten. Poma de Ayala nutzt harsche Worte für die Nachkommen der „Mischehen" und „gemischten" Beziehungen."[54] Dass auch Indigene Sklaven besitzen konnten, hat Emilio Harth-Terré nachgewiesen.[55] Das Verhältnis zwischen Indigenen und Schwarzen war zu Beginn der *Black Studies* in Peru als feindlich beschrieben worden. Neuere Studien haben bewiesen, dass dies nicht zu pauschalisieren ist und beide Bevölkerungsgruppen auch freundschaftliche Beziehungen pflegten.[56]

2.2 Die Mönche und die Rekrutierung des Personals für die Orden

Im Kreuzgang der Franziskaner von Lima befindet sich ein Wandbild aus der ersten Ausmalungsphase, das die Vision des hl. Franziskus auf dem Feuerwagen zeigt (Kat. FLW 20). Diese Wundergeschichte erzählte Celano bereits in der *Vita Prima*; sie wurde seitdem weiter tradiert und von den frühneuzeitlichen Vitenschreibern aufgenommen.[57] Laut der Geschichte verließ der Ordensgründer seine Mitbrüder und ging nach Assisi. Dort betete Franziskus in der Kathedrale und erschien gleichzeitig seinen Gefährten in einem feurigen Wagen wie ein zweiter Elias. Beide Ereignisse werden simultan dargestellt: im linken Hintergrund betet Franziskus in einer Kapelle, während in der rechten Bildhälfte die Vision vom Feuerwagen dominiert, auf dem Franziskus sitzt und von vier Pferden gezogen wird. Im rechten unteren Bildrand sind acht Gefähr-

[54] Für eine differenziertere Sicht, wie beispielsweise Guaman Poma das Verhalten der Spanier für die verbrecherischen SklavInnen und Schwarzen verantwortlich macht oder für das Eherecht unter ihnen siehe Vacarella 2002; Estenssoro Fuchs 2000, S. 69–74.

[55] Emilio Harth-Terré 1973.

[56] Bowser 1974; O`Toole 2012.

[57] Die Episode wurde von Bonaventura ausgeschmückt. I Cel I, 8, Grau 1994, S. 121–122; Bonaventura IV, 4, S. 180–181; Cornejo 1682, S. 109–110.

ten des Franziskus dargestellt, wie sie die Vision schauen (Kat. FLW 20 Detail). Sie alle tragen den franziskanischen Habit. Auffallend ist, dass die Mitbrüder unterschiedlicher „Herkunft“ sind und dadurch einen möglichen außerbildlichen Bezug haben. Der betende Mönch in der Mitte besitzt eine helle Körperfarbe und markiert einen *weißen* Ordensbruder. Um ihn herum befinden sich acht Mitbrüder mit unterschiedlich nuancierten Körperfarben, der dunkelste Mönch verschwindet beinahe in der dunklen Raumtiefe. Der Künstler des Wandbildes hat offensichtlich Schwarze und Indigene Ordensbrüder dargestellt, entsprechend den unterschiedlichen Gesellschaftsschichten Limas. Ob dies auch der Realität des Klosters entsprach und ob Schwarze und Indigene Mönche werden konnten, soll im Folgenden erörtert werden.

Wer in die religiösen Männerorden eintreten durfte, hing eng mit der kirchlichen Debatte um das Priesteramt zusammen. Der Zugang zum Priesteramt war mit dem Sklaventum nicht vereinbar und wurde den Afrikanern, den Indigenen und ihren Nachkommen, wie den Mestizen, untersagt. Dies beschloss das erste und zweite Provinzialkonzil von Lima in den Jahren 1551/1552 und 1567.[58] Die Kirche in Rom sah das offensichtlich differenzierter. Papst Gregor XIII. erließ im Jahr 1576 eine Bulle *Nuper ad nos*, welche die Weihe für Mestizen erlaubte, indem die Bischöfe einen Dispens für eine uneheliche Geburt erteilen konnten. Dieser Akt war entscheidend für die Mestizen, da ihre spanischen Väter nur selten ihre Indigenen Mütter heirateten. Nach Ansicht der Kirche sollten die Mestizen aufgrund ihrer Zweisprachigkeit die Missionierung vorantreiben.[59] Doch die spanische Krone ordnete den Bischöfen in Cusco und Lima (1577–1578) an, dass keine Mestizen ordiniert werden durften. Es bestand die Sorge, dass sie am Glauben ihrer Indigenen Mütter festhalten würden. Darauf reagierten die Mestizen und schrieben Petitionen, um zum Priesteramt zugelassen zu werden. Ihr Hauptargument war, dass sie aufgrund ihrer Sprachkenntnisse die Indigenen in den *doctrinas* besser missionieren konnten. Das dritte Provinzialkonzil von Lima (1582) beriet sich erneut in dieser Frage und befürwortete die Aufnahme der Mestizen, schließlich stimmte auch die spanische Krone im Jahr 1588 zu. Doch schon im Jahr 1594 verbot Philipp II., dass Personen aus unehelichen Verhältnissen Priester werden durften, was wiederholt auf den Ausschluss der Mestizen abzielte.[60] In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ging die Debatte weiter, bis der Indienrat (1628–1630) die Priesterweihe für Mestizen zuließ. Ein

[58] Hyland 1998, S. 435–436. Tardieu 1993, S. 413–414.

[59] Prien 1978, S. 252.

[60] Hyland 1998, S. 436–440.

Grundproblem der Debatte war, dass kein Mestize über einem Spanier stehen dürfe. Am Ende war die Kirche in Peru pragmatisch, da während des 16. und 17. Jahrhunderts Mestizen bereits ordiniert wurden. Sie arbeiteten meistens in den entfernten *doctrinas* und nahmen den unteren Rang der Hierarchie ein.[61]

Parallel zur kirchlichen und königlichen Gesetzgebung beschlossen auch die religiösen Orden entsprechende Verordnungen. Im 16. Jahrhundert nahmen von allen religiösen Orden nur die Mercedarier Mestizen als Novizen auf. Allerdings standen sie vor dem Problem, keinen personellen Nachschub aus Spanien zu erhalten wie die anderen Bettelorden, weil ihr Status als Missionsorden zweifelhaft war (Kap. II.2).[62] Die Mercedarier waren dadurch mehr als alle anderen religiösen Orden auf die lokale Rekrutierung angewiesen und nahmen vor allem diejenigen Mestizen auf, die Söhne von Konquistadoren oder adligen Inka-Nachkommen waren.[63]

Die Dominikaner beschlossen auf ihrem Provinzkapitel in Lima (1594) und vermutlich im Einklang mit Philipp II., dass kein Indigener oder Mestize bis zum vierten Grad („Quarteron“) den Habit erhalten dürfe und diejenigen, die bisher das Ordensgelübde abgelegt haben, keine Priester werden, nicht den Rang eines Prälaten erhalten und nicht in den *doctrinas* arbeiten durften. Sie sollten nur die gewöhnlichen oder geringen Arbeiten verrichten.[64] In den weiteren Provinzkapiteln der Jahre 1621 und 1669 wiederholten sie, dass kein Mestize, „Mulatte“ und „Quarteron“ den Habit bekommen dürfe, auch nicht als Laienbruder.[65] Aus diesem Grund konnte der hl. Martin de Porras nur als *Donado* dem Orden beitreten (Kap. V.2). Ähnlich waren die Verordnungen im Franziskanerorden. In den Konstitutionen der franziskanischen Ordensprovinzen von Lima (1617) und Cusco (1616) steht unter den Bedingungen für den Eintritt als Novize, dass nur diejenigen aufgenommen werden, deren Mütter und Väter Spanier sind.[66] Die Regel

---

61 Hyland 1998, S. 451–454.

62 Bis zum 16. Jahrhundert kamen 2782 Franziskaner und 1579 Dominikaner nach Amerika, während die Mercedarier nur 330 Mönche erhielten. Keller 2015, S. 3.

63 Keller 2015, S. 234–240. Hyland sieht den Zugang eher in der Ideologie der Mercedarier, die weniger Missionsorden waren und bei denen die Taufe ausreichte anstelle einer langen Konversion und Katechese. Hyland 1998, S. 436.

64 Olaechea 1972, S. 242; Meléndez 1681, Bd. 2, S. 25–26: „Que de ninguna manera fuessen admitidos al habito, ni a la Profession los Yndios originarios del Paiz, ni de otros de las Yndias, ni los mestizos desendientes de ellos haste el quarto grado, y que los que hasta entonces huviessen professado deste genero, no pudiessen obtener Prelatura ni otro oficio, ni ser curas, ni doctrinantes, sino que los ocupassen en los comunes exercicios de la Orden.“

65 Tardieu 1993, S. 420.

66 Sant Antonio de los Charcas 1616, fol. 2v; Constituciones Doze Apostoles 1617, fol. 3r.

hatte theoretisch zur Folge, dass allein Kreolen und Spanier im Franziskanerorden Mönche bzw. Priester werden konnten.

Die Indigenen, Schwarzen und ihre Nachkommen konnten im Franziskaner- und Dominikanerorden also nach den Konstitutionen und Verordnungen nur als „donados“ beitreten. Ein paar Ausnahmen sind im 16. und 17. Jahrhundert bekannt, auch wenn erst nach dem 18. Jahrhundert mehrfach Indigene und Schwarze als Mönche in den beiden Bettelorden nachgewiesen werden können.[67] Wurden die Regeln tatsächlich strikt eingehalten oder sind die Ausnahmen häufiger oder gar die Regel? Um diese Fragen beantworten zu können, fehlt eine umfassende Auswertung der Archive aller religiösen Orden. Einen kleinen Einblick in die Rekrutierungspraxis geben die Protokolle zur Aufnahme in den Orden der Minderbrüder aus den Jahren 1686 bis 1700, die sich im franziskanischen Archiv von Lima erhalten haben.[68] Diese Schriftstücke protokollieren die Befragung der Zeugen, welche die Ordensanwärter zur Bestätigung ihrer Angaben vorbringen durften. In dem standardisierten Fragenkatalog beginnt die Untersuchung mit den Nachweisen der Herkunft und Abstammung des Aspiranten. Die Zeugen mussten außerdem unter Eid bestätigen, dass die Anwärter bisher kein Eheversprechen eingegangen waren, sich nicht vor der Justiz versteckten, nicht krank waren oder an einer „verborgenen“ und ansteckenden Krankheit litten, keine Schulden besaßen oder nur in den Orden gingen, weil ihre Eltern nicht den Unterhalt zahlen konnten. Drei Fallbeispiele geben einen Einblick, wie die Abstammung und „Blutsreinheit“ zur Aufnahme in den Franziskanerorden in Lima erfragt wurde.

Am 21. August des Jahres 1687 reichte Andres de Medina y Ribera, gebürtig aus Lima, eine Petition ein, um als Novize im Franziskanerkloster von Lima angenommen zu werden. Der Novizenmeister Thomas de Cuenca wird beauftragt, die Zeugen zu vernehmen, die Andres ausgewählt hatte, um seine Aufnahme zu rechtfertigen. Gleich am nächsten Tag befragt Thomas den ersten Zeugen, Don Francisco Martel de Melgar, nach den Eltern und der Herkunft des Anwärters. Francisco bekräftigt, dass Andres von ehelicher Geburt sei und er ihn seit seiner Kindheit kenne, genauso wie die Eltern Don Pedro de Medina y Ribera und Doña Elena de Gamarra. Beide wären Spanier und ihre Herkunft sei „rein von jeder schlechten Rasse“ („limpios de toda mala raza“). Weiter sagte er aus,

---

[67] Olaechea 1972.

[68] AFL Seccion I, Registro 21. Die Dominikaner und Mercedarier dürften ähnliche Protokolle angefertigt haben, der Zutritt in ihr Archiv war nicht möglich und bisher fehlt eine Auswertung zur Population und Rekrutierungspraxis in den Klöstern der religiösen Orden.

dass er zwar nicht die Großeltern mütterlicher und väterlicher Seite kenne, aber dass er sichere Kenntnis habe, dass sie adlige „Altchristen“ seien. Die weiteren Zeugen bestätigen diese Aussagen und Andres wurde aufgenommen.[69] Andres war nach den Kategorien der Zeit ein Kreole und durfte daher nach den Konstitutionen in den Orden eintreten. Der Zeuge Francisco bestätigte, dass die Eltern des Anwärters „Altchristen“ waren, allerdings konnte er das für die Großeltern nur durch Hörensagen bestätigen. Die Befragung verrät, dass keine große Ahnenprobe verlangt wurde. Vermutlich war diese mit einem zu großen Aufwand verbunden, denn dafür hätte die franziskanische Ordensleitung eine Untersuchungskommission in Spanien beauftragen müssen. Allein mit drei bis vier Zeugen konnte ein Anwärter in den Orden eintreten. Unter der Subsumierung „schlechte Rasse“ waren sowohl die Andersgläubigen als auch Schwarze und Mestizen gemeint, wie das nächste Beispiel zeigt.

Vicente Alfonso beantragte am 30. Januar des Jahres 1692, in den Franziskanerorden in Lima aufgenommen zu werden. Er stammte aus der Stadt Villa de los Santos im heutigen Panama. Unter seinen Zeugen befindet sich der Marineoffizier Augustin de Lara, der auf Gott und das Kreuz schwor, die Wahrheit zu sagen. Die Befragung dieses Zeugen führte Agustin de Vargas Machuca durch, der Guardian des Franziskanerklosters San Diego in Callao war. Vermutlich weilte der Marineoffizier in der Hafenstadt Callao, daher wurde die Befragung dort durchgeführt, dem Vorort bzw. Hafen von Lima (Kap. II.).[70] Die Fragen werden ausnahmsweise vor den Antworten schriftlich festgehalten, wahrscheinlich gab sie der Leiter der Untersuchung in Lima, Thomas de Mendioroz, vor. Die siebte Frage erkundigt sich nach der „Blutsreinheit“, ob Vicente Alfonso und seine Eltern „Nachkommen von guter Abstammung sind, treue Katholiken, und nicht von Mulatten, Mestizen, Juden, Konvertierten, Mauren, oder Häretikern oder von Heiden [abstammen], auch wenn [die Verwandtschaft] nur entfernt ist.“[71] Auf diese Frage antwortet der Marineoffizier, dass Vicente und seine Eltern legitime Spanier seien und auch keine „schlechte Rasse“ von Mestizen, von Heiden oder Juden besäßen. Vielmehr seien sie „Altchristen“, Adlige und sehr gute Christen „ohne jeden Makel oder einer

[69] AFL, I, 21, N° 1,4, Informe, Lima, 1687, fol. 17r–18v.

[70] Am Ende der Befragung befindet sich ein Wachssiegel, das vermutlich dem originalem Schreiben entnommen wurde und in die Abschrift eingeklebt wurde. AFL, I, 21, N° 1,63, Informe, Lima, 1692, fol. 257r–260v, das Wachssiegel befindet sich auf fol. 160r.

[71] „7 si son Descendientes de buena linage fiél y catholico, y no de Mulatos; Mestizos; Judios, y Convertidos, de Moros, o Hereges, aunque remotos, o de Gentiles modernos.“ AFL, I, 21, N° 1,63, Informe, Lima, 1692, fol. 259r.

üblen Rasse im Blut" („sin macula alguna, o Raza fea en la sangre").[72] Am Ende wurde Vicentes Aufnahme in den Orden bestätigt.[73] In diesem Zeugenverhör wird die Rassifizierung offenkundig. Nach den Franziskanern und dem Marineoffizier gehören die Mestizen, „Mulatten" und Andersgläubigen einer minderwertigen „Rasse" an. Die Untersuchung diente dazu, diese Personen vom Noviziat auszugrenzen, damit sie keine Mönche werden können. Trotz der Regeln und Befragungen gab es Fälle, bei denen Nachsicht geübt wurde, dies zeigt das nächste Beispiel.

Am 26. Oktober 1692 bat Pedro de Campos in Lima um die Aufnahme in den Franziskanerorden. Erneut leitet der Novizenmeister Thomas de Mendioroz die Untersuchung. Als erster Zeuge trat Diego de España auf, er war Pfarrer und Seelsorger im Kloster der Zisterzienserinnen von *Santisíma Trinidad*. Dort sei Pedro de Campo als Waisenkind aufgewachsen. Die Nonne Doña Augustina de Campos habe ihn aufgrund ihrer Barmherzigkeit angenommen, wie der Zeuge Diego berichtet. Ihre Schwarze Sklavin Maria de Campos („una negra esclava de esta") habe Pedro in das Kloster gebracht.[74] Es sei allgemein bekannt, dass der Anwärter keine Verwandten hätte. Im letzten Abschnitt ist zu lesen, dass Pedro de Campos als *Corista* angenommen wurde.[75] Das Beispiel von Pedro de Campos ist besonders interessant, da er als vollwertiges Mitglied in den Orden aufgenommen wird, obwohl er als Waisenkind den Nachweis der „Blutsreinheit" nicht erbringen konnte oder nicht wollte. Die üblichen Erkundigungen nach der Abstammung werden in dem Protokoll gar nicht gestellt, da zum Beispiel die Sklavin Maria de Campos hätte gefragt werden können, wo sie Pedro gefunden hat.[76] Über die Herkunft von Pedro kann nur spekuliert werden. War er womöglich das uneheliche Kind der Sklavin Maria? Es würde erklären, warum die Herrin Augustina de Campos ihn annahm und aufzog. Wenn dies der Fall ist, dann wäre Pedro de Campos mütterlicherseits ein Nach-

[72] AFL, I, 21, N° 1,63, Informe, Lima, 1692, fol. 259v–260.

[73] In der Aufnahme des Antrags steht, dass Vicente als „religioso del coro" aufgenommen werden will. Am Ende wurde er als „religioso lego" bestätigt, das ist die Stellung eines Laienbruders. Beide durchliefen das Noviziat und vielleicht konnte Vicente später den Status ändern. AFL, I, 21, N° 1,63, Informe, Lima, 1692, fol. 260v.

[74] AFL, I, 21, N° 1,82, Informe, Lima, 1692, fol. 337v.

[75] AFL, I, 21, N° 1,82, Informe, Lima, 1692, fol. 337r–339r.

[76] Pedro wird mit dem Begriff „huerfano" (Waisenkind) und „expuesto" beschrieben. Letzterer bedeutete normalerweise, dass es sich um Findelkinder handelt, die auch in einer Babyklappe abgegeben werden konnte. Damals befanden sich Babyklappen in Nonnenklöstern. Doch alle drei der befragten Zeugen berichten, dass die Sklavin Maria den jungen Pedro mitgebracht hat. AFL, I, 21, N° 1,82, Informe, Lima, 1692, fol. 337v–338v. Dass die Nonnen Findel- und Waisenkinder im Kloster aufzogen, war nichts Ungewöhnliches, siehe Burns 1999, S. 113–116.

komme von Schwarzen und ein Eintritt in den Orden war nach den Konstitutionen eigentlich nicht möglich. Eine unbestimmte Herkunft war für Pedro sogar ein Vorteil, weil der Fall letztlich beweist, dass auch Ausnahmen gemacht wurden, zumindest wenn die Herkunft unbekannt war.

Waren die drei Anwärter erst einmal in das Kloster eingetreten, dann gab es eine Rangordnung, die mit der Anordnung der Klostergebäude übereinstimmte. Die ordinierten Mönche bewohnten den ersten Kreuzgang. Die „Coristas“ bewohnten den zweiten Kreuzgang, sie studierten Grammatik, Philosophie und Theologie, um nach sechs Jahren die Priesterweihe zu erhalten. Sie mussten, wie die Priester, den Chordienst verrichten. Die Novizen waren in der Regel vierzehn bis fünfzehn Jahre alt und wurden „Coristas“ oder Laienbrüder. Dank des Zensus in Lima liegen für das Jahr 1700 konkrete Zahlen der Bewohner der Klöster vor (Kap. V.2.1). Im Dominikanerkloster in Lima lebten zu diesem Zeitpunkt 94 Priester, 62 *Coristas*, zu denen vermutlich auch die Novizen gezählt wurden, und 30 Laienbrüder. Die Franziskaner bewohnten den *Convento San Francisco de Jesús* mit 100 Priestern, 38 *Coristas*, 28 Novizen und 30 Laienbrüdern. Im Jahr 1700 gab es 24 *Donados* bei den Dominikanern und 25 bei den Franziskanern, welche als Schwarze, Mestizen, Indigene usw. den Orden beitraten. Sie bewohnten zusammen mit den Dienern und Sklaven die hintersten Räume des Klosters, bzw. die Räume nahe ihrem Arbeitsort, wie beispielsweise in der Nähe der Küche. Manche der *Donados* konnten auch höhere Posten erhalten, wie beispielsweise der „Mulatte“ Miguel de Santo Domingo, der Schatzmeister des Dominikanerklosters von Lima wurde.[77] Interessanterweise sind in der Zählung der Mercedarier keine *Donados* aufgeführt, vielleicht weil der Orden vermehrt Mestizen aufnahm. Das Mercedarierkloster in Lima zählte 112 Priester, 38 *Coristas* und 9 Novizen.

Das Zusammenleben im Kloster war nicht immer harmonisch. Schon im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts beginnen die Machtkämpfe zwischen den Spaniern und den Kreolen um die oberen Ordensämter, vor allem das höchste Amt des Provinzials.[78] Die Streitereien sind durch Briefwechsel und Petitionen bekannt, wohingegen die Auseinandersetzungen zwischen den anderen Bewohnern der Klöster, wie den Dienern und Laienbrüdern, unbekannt sind; es fehlt die Überlieferung und die eigene Stimme in diesen

[77] Cussen 2014, S. 39–41.

[78] Lavallé 1993, S. 157–224. Für die Dominikaner siehe ders. 1993, S. 173–186, für die Franziskaner, ders. S. 187–195 und für die Mercedarier, ders. S. 211–224.

Fällen. Die Auseinandersetzungen zwischen den Kreolen und Spaniern drehten sich um wiederholende Punkte. So baten die spanischen Mönche im 17. Jahrhundert in etlichen überlieferten Briefen um Nachschub an Missionaren, weil die Kreolen dieser Aufgabe nicht gewachsen seien. Sie warfen den Kreolen vor, eine geringe Bildung zu besitzen. Die Kreolen wehrten sich und merkten an, dass die angeforderten Mönche gar nicht in den Missionen arbeiten würden. In einem anderen Beispiel argumentierten die Kreolen, dass das System stets die Spanier bevorzuge. Die Spanier beschuldigten die Kreolen hingegen, dass sie aufgrund ihrer lokalen Familienbande weniger strikt bei der Zulassung wären und Mönche aufnähmen, die von Indigenen oder Schwarzen abstammen würden.[79] Hier findet sich erneut der Hinweis, dass die Regeln der Konstitutionen umgangen werden konnten.

Zusammenfassend kann das eingangs besprochene Wandbild aus dem Franziskanerkloster in Lima darauf hinweisen, dass sich schon im 17. Jahrhundert vermehrt Indigene und Schwarze unter den Franziskanermönchen befanden. Die Botschaft des Wandbildes mag sein, dass der hl. Franziskus zwar nicht mehr unter den Erdbewohnern weilt, doch auch den Mönchen in Lima als Vision erscheinen kann. Allerdings ließ die Ordensleitung den ersten Zyklus des Franziskuslebens (ca. 1629–1656) durch einen zweiten Zyklus (ab 1671) ersetzen (Kap. II.3.1). Aufgrund der Erdbebengefahr entschieden sich die Franziskaner, diesmal Gemälde und keine Wandmalereien in Auftrag zu geben. Auch der neue Zyklus zeigt die Szene der Feuerwagen-Vision (Kat. FLG 16), jedoch ersetzten die Auftraggeber oder der Künstler die Diversität der Mönche, indem nun alle Franziskaner die gleiche helle Körperfarbe besitzen.[80] Das Gemälde entspricht nun nicht mehr der Realität, sondern dem Ideal von Mönchen mit *weißer* Körperfarbe. In allen weiteren 237 Wandbildern und Gemälden der hier untersuchten gründerväterlichen Bilderviten, werden die Mönche mit einer hellen Körperfarbe dargestellt und als *weiße* markiert (vgl. Katalog). Abschließend bleibt festzuhalten, dass die Spanier und Kreolen die Deutungs- und Überlieferungshoheit besaßen, eine Tatsache, die sich in den visuellen und schriftlichen Medien widerspiegelt. In den gründerväterlichen Bilderzyklen sind die *weißen* Machtstrukturen erkennbar, beinahe alle Bildfiguren besitzen eine helle Körper-

[79] Lavallé 1993, S. 167–168.

[80] Das Gemälde von der Feuerwagen-Vision in Cusco (Kat. FC 17) zeigt übrigens auch Franziskanermönche mit unterschiedlichen hellen und dunklen Körperfarben, allerdings sind für die Färbung vermutlich die roten und weißen Sonnenstrahlen verantwortlich.

farbe. Die Sklaven, Diener, Novizen, Laienbrüder und Mönche hatten dadurch die normative Hierarchie in der eigenen Ordensgeschichte stets vor Augen.

2.3 Die Mönche in den *Doctrinas*

Außerhalb der Klöster wirkten Mönche als Missionare und mit voranschreitender Konsolidierung der Vizekönigreiche als „doctrineros“. Bei den „doctrinas“ handelte es sich um christliche Gemeinden von Indigenen, welche die Mönche im katholischen Glauben bekehrten und belehrten. Die Doctrina und die „encomienda“ gehörten zusammen. Die Eroberer erhielten als Dank für ihre Dienste Land und Indigene („encomendar“). Da verschiedene Indigene Völker zu einem Dorf – auch zwangsweise – zusammengezogen wurden, nannten die Spanier diese Orte auch „reducciones“. Die Herren über Land und Leute, die „encomenderos“, konnten über die Arbeitskraft der Indigenen ihrer *Encomienda* verfügen, musste aber im Gegenzug dafür sorgen, dass diese in ein „soziales“ und christliches Leben unterwiesen wurden. Der *Encomendero* bezahlte einen Ordensgeistlichen für die Evangelisierungsarbeit. Eine typische *Doctrina* besaß eine Kirche, ein Priesterhaus, eine Schule, ein Krankenhaus und gelegentlich auch eine Textilwerkstatt oder andere wirtschaftliche Betriebe. Die Indigenen wurden als Hausdiener, Minen- und Plantagenarbeiter ausgenutzt. Als *Doctrineros* arbeiteten im 16. Jahrhundert ausschließlich die Augustiner, Dominikaner, Franziskaner und Mercedarier, da die Krone diese Arbeit zuerst nur den religiösen Orden anvertraute. Innerhalb des Ordens entschied der Provinzial, wer *Doctrinero* wurde. Dieser lebte in den *Doctrinas* und musste in sein Kloster regelmäßig zurückkehren und Bericht erstatten.[81] In den entfernten *Doctrinas* arbeiteten oft die ordinierten Mestizen.

Über die Arbeit der Mönche in den *Doctrinas* und als Missionare geben vereinzelt Bilder Auskunft.[82] Darstellungen dieser Art sind allerdings nicht in die gründerväterlichen Bilderviten integriert, da die Visualisierung der amerikanischen Mission nicht in einen Erzählstrang mit dem historischen Leben der Ordensgründer zu bringen war. Die hll. Franziskus und Dominikus treten in ihren Bilderviten zwar als Prediger auf, doch

[81] Aparicio Quispe 2001, S. 27–28; Tibesar 2003, S. 201–203; Keller 2015, S. VIII–X.
[82] Alcalá 2012.

tun sie dies vor einem *weißen* Publikum.[83] Die neuen Historienbilder der Missionsarbeit hingen ebenfalls im Kloster, sozusagen als erweiterte Ordensgeschichte zur gründerväterlichen Bildervita. Ein vielsagendes Beispiel hat sich im Mercedarierkloster von Cusco erhalten. Dort hängen zwei Gemälde aus dem 18. Jahrhundert im Eingangsbereich des Klosters, wo sie mitunter den BesucherInnen die „Heldentaten" präsentierten (Kap. V.3). Der Maler ist unbekannt. Das eine Gemälde zeigt den Mönch Diego de Porres, wie er als furchtloser Krieger die Spanier in der Schlacht gegen Indigene anführt. Das andere Gemälde zeigt das Schicksal zweier mercedarischer Märtyrer, Juan Salazar und Cristobal de Albarráns, die in Santa Cruz de la Sierra und Paraguay missionierten (Abb. 146).[84] Die weitläufige Landschaft dient als Hintergrundfolie des Märtyrerdramas der beiden Mercedarier, die selbst der drohende Tod nicht von ihrem Missionierungseifer abhielt. Das Gemälde beinhaltet drei Szenen als Simultandarstellungen. Im Vordergrund ist eine Gruppe Mercedariermönche zu sehen, die Kreuze tragen und vor Indigenen stehen. Die vorderen Indigenen scheinen schon bekehrt worden zu sein, sie knien und stehen, dabei haben sie die Hände andächtig zum Gebet erhoben. Ihre bunten Bekleidungen und Federhüte stellen einen exotischen Kontrast zum strengen weißen Habit der Mercedarier dar. Im mittleren Bildfeld stehen Salazar und Albarrán auf einem Felsvorsprung, sie predigen den zu ihren Füßen knienden und devoten Indigenen.[85] Rechts und links im Hintergrund wird visualisiert, wie die beiden Missionare den Märtyrertod sterben. Über diese Geschehnisse berichtete zuerst der seit dem Jahr 1585 im Vizekönigreich lebende Mercedarier und *Doctrinero* Martin Murúa in seiner Chronik Perus. Im linken Hintergrund ist das Martyrium des Cristobal de Albarrán dargestellt. Die Indigenen entkleiden ihn und legen ihn wie einen zweiten Lazarus auf den Grill. Vermutlich wollen sie ihn verspeisen, doch eine Wolke kommt vom Himmel und er verschwindet darin.[86] Im rechten Hintergrund ist die Leidensgeschichte des Salazar zu sehen, der von Indigenen geschlagen wird, eine Darstellung nach dem ikonografischen Muster des Christus an der Geißelsäule. Gleich daneben sind die Indigenen beim Mahl zu sehen, einer von ihnen liegt am Boden. Als Kannibalen haben sie Salazar verspeist und werden

[83] Der hl. Franziskus und der hl. Dominikus treten in den Gemälden als Volksprediger auf (Kat. FWL 21; Kat. FGL 13; Kat. DC 16; Kat. DL 21). Dort stehen sie vor einer Kirchengemeinde, die sich aus *weißen* und wohlhabend gekleideten Personen zusammensetzt.

[84] Für beide Gemälde siehe auch Keller 2015, S. 419–523; S. 436–541.

[85] Indigene werden als gutgläubige, naive und devote Menschen dargestellt. Adorno 1991; Alcalá 2012.

[86] Murúa schreibt nicht, dass Albarrán auf einen Rost gegrillt wurde. Doch berichten nach Murúa Zeugen, dass er den Indigenen in einer Wolke predigend erschienen sei. Dies übernimmt auch Salmerón. Murúa/Ballesteros Gaibrois 1987 [1613/1616], S.494. Salmerón 1646, S. 381.

infolgedessen sterben.[87] Die Ausführung des Tisches und Stuhles ist interessant, da diese nicht von Menschenhand gemacht, sondern von der Natur gegeben sind. Der Tisch ist ein quadratischer Stein und der Stuhl ist eine flache und grasbewachsene Erhebung. Hier wird der „Naturzustand" der Indigenen angedeutet, die noch nicht christianisiert und infolgessen „zivilisiert" sind. Im Hintergrund, dessen blaue Farbe den Raum tiefen- und luftperspektivisch in die Entfernung öffnet, erwartet sie ihre Zukunft. Dort ist ein Dorf bzw. eine *Doctrina* mit Häusern und einer Kirche dargestellt, welche den Indigenen nach mercedarischer Sicht den Fortschritt, die Zivilisation und das Christentum bringen wird. Eine Zukunft für die sogar die Mercedarier starben und sterben werden – so die propagandistische Botschaft.

Die Mercedarier würdigen mit dem Gemälde ihre lokalen Helden und ihre Missionsarbeit. Eine völlig andere Sicht vertritt der Indigene Felipe Guaman Poma de Ayala in seiner Chronik aus dem Jahr 1615/1616. Poma zeichnet ein Gegenbild von der Arbeit der religiösen Orden in den *Doctrinas*, während nur die Jesuiten und Franziskaner im guten Licht stehen. Poma schreibt, dass die Franziskaner wie Heilige und von großem Gehorsam, Demut, Barmherzigkeit und Liebe gegenüber ihren Nächsten seien (Kap. IV.2.1).[88] In der Zeichnung überreicht ein Mönch im franziskanischen Habit einem knienden Bedürftigen ein Stück Brot und das Kruzifix, was seine Barmherzigkeit gegenüber Armen zum Ausdruck bringt (Abb. 147). Die Dominikaner und Mercedarier beschreibt Poma de Ayala als grausame Mönche (Abb. 148 und 149).[89] Der Inbegriff des bösartigen Mercedariers ist für Poma de Ayala der Chronist Martín de Murúa, mit dem er zeitweilig zusammenarbeitete. Während die Mönche der anderen Orden verallgemeinert werden, also ohne Namen und als *pars pro toto* für alle Mönche stehen, wählt Poma als Mercedarier den Chronisten Murúa und das Geschriebene scheint seine persönliche Abrechnung zu sein.[90] So habe Murúa seine Gemeindemitglieder misshandelt, sich selbst zur obersten Autorität ernannt und eigenmächtig Justiz verübt. Einmal habe

[87] Bei Murúa steht geschrieben, dass die Indigenen Salazar töteten, beerdigten und dann exhumierten, um ihn zu verspeisen. Der Ordenschronist Salmerón schreibt nichts über die Beerdigung. Das Gemälde zeigt diesen Zwischenschritt nicht. Murúa/Ballestero/Gaibrois 1987 [1613], S. 489 und S. 493–494; Salmerón 1646, S. 381.

[88] Poma de Ayala 2001 [1615/1616], S. 630 [644].

[89] Auch die Augustiner werden als grausam beschrieben. Poma de Ayala 2001 [1615/1616], fol. 657 [663].

[90] Was genau zwischen Poma und Murúa vorfiel, ist nicht bekannt. Als sicher gilt die Zusammenarbeit. Ihre Chroniken weisen Gemeinsamkeiten im Erzählten und auch in den Zeichnungen auf. Inhaltlich liegen sie weit auseinander. Keller 2015, S. 498–504.

er sogar eine Indigene zu Tode geschlagen. Die Indigenen seiner *Doctrinas* mussten in der Textilwerkstatt arbeiten und wegen der grausamen Herrschaft würden sie aus seinen *Doctrinas* flüchten. Die von Poma de Ayala angefertigte Zeichnung zeigt Murúa, wie er mit einem Stock auf den Kopf eines Indigenen schlägt.

Auch für die Dominikaner findet Poma kein gutes Wort, sie seien cholerisch, arrogant und bestraften die Indigenen. In den *Doctrinas* von Jauja, Yauyos, Ayacucho und Parinacocha ließen sie alle unverheirateten Frauen und Witwen für sich arbeiten, indem sie Kleidung herstellen mussten. Aufgrund der unmöglichen Bedingungen würden die Indigenen die Dörfer verlassen. In der zugehörigen Zeichnung zieht ein Dominikaner an den Haaren einer Indigenen, die weinend an einem Webstuhl arbeitet (Abb. 148). Poma bittet zum Schluss, dass Papst und König dem ein Ende machen sollen und die Nachfolger des hl. Dominikus es ihm gleichtun und „besser im Kloster als in der Welt sein solle[n]“, auch wenn manche von ihnen gute Christen, Gelehrte und Prediger seien.[91]

Der Gegensatz zwischen der idealisierenden Darstellung der mercedarischen Mission und der kritischen Visualisierung der Ordensarbeit in den *doctrinas* von Poma de Ayala könnten nicht größer sein. Ganz klar wird in den Bildern auch die persönliche Sicht des Auftraggebers und Autors wiedergegeben. Pomas Appell, dass die Dominikaner besser in den Klöstern statt in der Welt wirken sollten, ist die zentrale nachtridentinische Forderung an die religiösen Orden, mit der Poma vertraut war.[92] Die *vita contemplativa* als spirituelles Leben innerhalb des Klosters wurde gegenüber der *vita activa*, dem Wirken in der Welt, vorgezogen (Kap. III.3.1). Gerade in Abya Yala mussten die Mönche als Missionare und *Doctrineros* außerhalb der Klöster tätig sein. Ihr aktiver Lebensstil brachte ihnen oft Kritik ein, das führt nicht nur Poma an, sondern auch die erhaltenen Gerichtsfälle.

Im Archiv des Erzbischofes von Cusco sind Beschwerden von weltlichen Individuen über das mondäne und unchristliche Leben einiger Mönche überliefert. Bevor auf die Einzelbeispiele eingegangen wird, sei angemerkt, dass diese Beispiele die schlimmsten Fälle beinhalten, die natürlich vor Gericht landeten. Im Jahr 1707 findet eine Befragung mehrerer Zeugen zur Tätigkeit des Dominikaners Francisco Pérez del Castillo statt, die der Erzbischof von Cusco, Juan Gonzales de Santiago, beauftragte. Der Dominikaner Pérez del Castillo arbeitete in den Minen seines Stiefvaters als Eigentümer und Haus-

[91] POMA DE AYALA 2001 [1615/1616], S. 645 [659]–646 [660].
[92] López-Baralt 1979.

meister. Diese befanden sich am Berg Chilas, in der *Doctrina* San Pedro de Haquira der Provinz Cotabambas. Er betrieb eine *Pulperia* (Warenladen mit Ausschank) und verkaufte dort Schnaps, Wein, Baldrian, Brot, Fleisch, Tabak, Kokablätter, Papier, Messer, Zucker und Kräuter. Damit lag offen, dass der Dominikaner nicht seinen Pflichten nachging. Auf die Frage, ob er ein laxes Leben führe und ob er eine Frau habe, wussten die Zeugen jedoch keine Antwort.[93]

Der Dominikanermönch Antonio Sanchez wird am 15. September des Jahres 1751 wegen Totschlages angeklagt. Im Dorf von Oropesa am 24 Juli 1751 habe Antonio Sanchez einen Zimmerer, Francisco de Torres, so geschlagen, dass dieser nach einigen Tagen gestorben sei. Dr. Don Manuel Joseph de Arroyo y Santa Maria fragt nach, ob der Zimmerer nicht an einem Unfall starb, da der besagte Zimmerer trotz der Schläge zur Arbeit ging; doch dies wurde verneint.[94] Es werden Zeugen aufgerufen, um ihre Aussage auch über seinen Lebensstil zu machen, unter anderem Don Juan de Frejo und Juan de Dueñas. Die Zeugen sagen aus, dass Antonio Sanchez äußerst skandalös in diesem Dorf lebe, da er mit seiner Dienerin Catalina ein Verhältnis gehabt habe. Der Mönch habe mit seiner „Konkubine“ fünf Kinder gezeugt und Catalina liege aktuell mit einem weiteren Kind in den Wehen.

Der Dominikanermönch Ramon Salazar wird von Don Hilario Cano im Jahr 1788 angeklagt, dass er ihn beinahe und grundlos mit einer Stange zu Tode geschlagen habe. Das passierte in der Gemeinde von Santiago. Mehrere Zeugen werden aufgerufen, darunter Don Lorenzo Monrroy, Gregorio Centeno und Don Francisco Lechuga. Diese bestätigen, dass der Mönch auf einem Esel ritt und ein skandalöses, gewalttätiges Leben außerhalb seiner Klausur lebte. Er würde nicht nur Spanier und Indigene der beiden Gemeinden schlagen und misshandeln, sondern habe sogar einmal einen Indigenen mit einem Schlag auf die Stirn getötet. Gregorio berichtet weiter, dass der Mönch die Indigenen als „perros cholos“ („Mestizenhunde“) beschimpfte und eine Frau so geschlagen habe, dass sie eine Fehlgeburt erlitt.[95]

Der Mercedarier Mariano Dolores wird als Betrüger entlarvt und im Jahr 1797 angeklagt. Demnach lief Mariano als Priester umher, obwohl er ein Laie war. Er habe in verschiedenen Dörfern wie Pampamarca oder Yanaoca Messen gehalten und Sakramente

93 AAC 29. XXIII, 2, 21. F-6.
94 AAC 11.2 XIX, 3, 51. F.7.
95 AAC 28.1-29.1-25 M., LXXIV, 2, 32, f-10.

erteilt. Vermutlich hat Mariano dafür Geld entgegengenommen. In dem Schreiben wird konstatiert, dass Mariano kein Einzelfall ist und mehrere Betrüger umherlaufen würden, die sich sogar als Messias ausgeben würden.[96]

Zusammenfassend zeigen die Einzelbeispiele, dass die Mönche als *Doctrineros* fernab der klösterlichen Kontrolle ein laxeres Leben führen konnten als die Mönche im Kloster. Sie konnten in eheähnlichen Verhältnissen leben, eine Familie haben und weltliche Geschäfte übernehmen. Die *Doctrineros* konnten ihre Autorität unter den Indigenen ungestraft ausleben und sogar betrügerisch ausnutzen, wie der Fall des nicht ordinierten und selbst ernannten Predigers Mariano Dolores zeigt.[97] Mit dem Gericht des Erzbischofs gab es die Möglichkeit zur Beschwerde, doch wie die Konsequenzen aussahen, wissen wir nicht. Die Beispiele zeigen außerdem, dass die Mönche von ihrem sozialen Milieu abhängig waren. Die *Doctrineros* kooperierten mit den *Encomenderos* und der einheimischen Elite der Kaziken („caciques"). Im folgenden Kapitel wird es darum gehen, mit wem die Dominikaner, Franziskaner und Mercedarier in Cusco und Lima Beziehungen pflegten und wer wann und zu welchem Anlass in ihr Kloster kam.

[96] AAC 28.1-25M.1, IV, 6, 113. F.15.

[97] Es ist hier eher dem Zufall der Überlieferung oder meiner Funde geschuldet, dass nur verbrecherische Dominikaner und ein Mercedarier auftauchen und mit dem Bericht des Poma de Ayala übereinstimmen. Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass die Franziskaner besser waren als die anderen Orden.

3. Die BesucherInnen und BenefaktorInnen der Klöster

Ein Gemälde der Franziskusvita im Kreuzgang von Cusco zeigt den Ordensgründer als Patron religiöser Gemeinschaften und ist in seiner Ikonografie einzigartig (Kat. FC 44). Franziskus breitet seine Kutte schützend über drei Personengruppen, die in der Bildlegende genannt werden und aufgrund der unterschiedlichen Kleider identifizierbar sind. Sechs Nonnen knien zu Franziskus' Füßen, sie tragen einen blauen Mantel und ein weißes Gewand mit einem Medaillon auf der Brust, welches das Marienbild der „Immaculata Conceptio" zeigt. Die Nonnen gehörten dem Orden der unbefleckten Empfängnis Mariens an (sog. Konzeptionistinnen) und unterstanden den Franziskanern. Die Männer links neben den Nonnen tragen eine Ritterrüstung und ebenfalls ein Medaillon der *Maria Immaculata*. Es handelt sich um den im 17. Jahrhundert gegründeten Ritterorden der unbefleckten Empfängnis, der von Urban VIII. bestätigt wurde.[1] Dieser Orden übernahm die Franziskusregel, wie es in der Texttafel des Gemäldes und in den Ordenschroniken festgehalten wird.[2] Die Männer mit weißem Umhang sind die *Ritter vom Heiligen Grab zu Jerusalem*, sie haben eine besondere Verbindung zum Orden. Die Guardiane des Franziskanerklosters vom Berg Zion schlugen die Pilger am Grab Christi zu Rittern, dieser Brauch ist ab dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts überliefert. Als die Pilger aus dem Heiligen Land zurückkehrten, bildeten sie bruderschaftliche Vereinigungen; erst später war der Ritterorden institutionalisiert und dem Papst unterstellt worden.[3]

Waren die im Gemälde dargestellten religiösen Gemeinschaften in Cusco angesiedelt oder ihre Mitglieder mit dem Franziskanerorden verbunden? Die Konzeptionistinnen gründeten im Jahr 1573 ein Kloster in Lima, doch scheinbar nicht in Cusco.[4] Die in Abya Yala lebenden Spanier, Kreolen und andere adlige Bewohner des Vizekönigreichs Peru durften den spanischen Ritterorden beitreten. Ob jedoch Mitglieder des Ritterordens vom Heiligen Grab oder der unbefleckten Empfängnis in Cusco lebten, dafür fehlt

[1] Die Konzeptionistinnen wurden vom Papst im Jahr 1489 bestätigt.

[2] Cornejo 1682, S. 436–437.

[3] Der Brauch ist erstmals für das Jahr 1335 belegt. Seit dem 16. Jahrhundert waren auch Pilger nichtadliger Herkunft zum Ritter geschlagen worden. Schwaiger 2003, S. 381–382.

[4] Middendorf 1893, S. 315–316. Contreras y Valverde berichtet, dass es im Jahr 1649 drei Nonnenklöster gab. Die Klarissinnen unterstanden den Franziskanern und die Nonnen von Santa Clara und der Señora de los Remedios den Dominikanern. Contreras y Valverde 1982 [1649], S. 177–188.

eine Studie.[5] Die Texttafel im Gemälde ist leider unvollständig, der fehlende Teil hätte vielleicht eine Auflösung geben können, ob die dargestellten Ritter und Nonnen zeitgenössische oder historische Persönlichkeiten sind. Im Gemälde fällt auf, dass die Männer individuelle Gesichtszüge besitzen. Außerdem ist es bezeichnend, dass die Ikonografie von Franziskus als Patron religiöser Gemeinschaften nicht in die Bildervita aufgenommen wurde, die als Kopie nach Chile gesandt wurde (Kap. III.2.4). Das Fehlen in der chilenischen Franziskusvita könnte ein Hinweis darauf sein, dass das Gemälde auf ausdrücklichen Wunsch einer der genannten religiösen Gemeinschaften in Cusco entstand oder sogar von ihnen finanziert wurde.

Eine weitere Möglichkeit, die ungewöhnliche Ikonografie in der Bildervita zu erklären, ist, dass die Bruderschaft der unbefleckten Empfängnis („Cofradía de Limpía Concepción de Nuestra Señora“) an der Bildfindung oder Finanzierung des Gemäldes beteiligt war. Zwei Ordensinstitute des Gemäldes widmen sich dieser Marienfigur und die Bruderschaften nahmen durchaus Einfluss auf Bildfindungen (Kap. IV.3.1). Die Mitglieder hätten sich auf diese Weise im historischen Gewand dargestellt und in der Franziskusvita verewigt. Spätestens im Jahr 1597 existierte die Bruderschaft der unbefleckten Empfängnis und besaß eine Kapelle in der Franziskanerkirche von Cusco. Am ersten Januar des Jahres 1597 setzte Juan Pérez de Prado ein Testament auf und ernannte seinen Bruder Fernando Prado, der Mönch im Franziskanerkloster war, als Bevollmächtigten. In der Stiftung übergab er dem Franziskanerkloster 2.000 *pesos* für das gerade im Bau befindliche Retabel, ohne genauer zu spezifizieren, um welches Altarwerk es sich handelte. Vielleicht war es das Retabel der Bruderschaft der unbefleckten Empfängnis, da er im gleichen Zug eine weitere Summe von 2.000 *pesos* der Bruderschaft stiftete. Diese soll den Verwaltern der Bruderschaft unter der Bedingung übergeben werden sein, dass Prado dort begraben wird.[6] Zwei weitere Schenkungen beweisen den Fortbestand der Bruderschaft der unbefleckten Empfängnis im 18. Jahrhundert. Im Jahr 1712 beauftragt Pascual Quispe den Schreiner Don Pascual Pilco, ein Tabernakel aus Zedernholz für den Altar der Bruderschaft zu fertigen. Im Jahr 1727 vereinbart Gregorio

[5] Lohmann Villena rekonstruiert die Mitglieder der großen Ritterorden von Santiago, Calatrava, Alcántara, Montesa, Malteser und der Orden von Karl III. Letzterer wurde erst im Jahr 1771 gegründet unter dem Patronat der *Maria Immaculata*. Lohmann Villena, Guillermo: Los americanos en las órdenes nobiliarias (1529–1900), 2 Bd., Madrid 1947.

[6] Covarrubias Pozo 1958, S. 73–74.

Marmanillo, dass der Silberschmied Don Gáspar de Toledo für die Marienfigur eine Krone aus reinem Silber anfertigt.[7]

In Lima gründeten die Schneider schon im Jahr 1578 die Bruderschaft der unbefleckten Empfängnis in der Franziskanerkirche. In diese Bruderschaft traten dann der Adel und die vermögendsten Bürger der Stadt ein. Papst Gregor XIII. verlieh der Kapelle als einzige in der Franziskanerkirche Privilegien und Gnaden. Die Kapelle der unbefleckten Empfängnis befand sich im Querschiff der Kirche.[8] Der Altar besaß im Zentrum eine besonders kostbare Marienstatue, die aus „Marmor“ oder einem „wertvollen Stein“ gefertigt wurde und für zwei- oder dreitausend Silberdukaten im Jahr 1624 aus Kastilien importiert worden war.[9] Die Bruderschaften wurden üblicherweise nach der Herkunft ihrer Mitglieder getrennt (Kap. IV.3.1), einige verlangten den Nachweis der Blutsreinheit („limpieza de sangre“).[10] Die Bruderschaft der Reinheit Mariens mögen die Spanier, der Adel und die Kleriker wegen der eigenen „Reinheit“ bevorzugt haben.[11] Im einleitenden Gemälde von Franziskus als Patron besitzen die Ritter, Nonnen und Laienbrüder bezeichnenderweise helle Körperfarben.

Eine letzte Deutungsebene des Gemäldes besitzt die Geste der Mantelspende. Die Kompilatoren übernahmen hierfür die Ikonografie der Schutzmantelmadonna. Maria ist üblicherweise als Patronin eines Ordens dargestellt, wie sie ihren Mantel schützend über eine Gemeinde hält. Die Zisterzienser verbreiteten im Mittelalter das Bild der Schutzmantelmadonna und die Mercedarier und Dominikaner übernahmen sie für ihre Ordenspropaganda (Kap. III.1). Ein Beispiel der Schutzmantelmadonna hatten die Franziskaner vor Augen, da eine solche Ikonografie in der Dominikusvita von Cusco vorhanden war (Kat. DC 13). Die Botschaft ist besonders anschaulich, der Predigerorden steht unter dem Schutz und dem Wohlwollen der Gottesmutter. Die Franziskaner in Cusco drehen die Symbolik um und verwandeln die traditionelle Ikonografie in ein nachtridentini-

---

7 Covarrubias Pozo 1958, S. 88.

8 Córdova y Salinas 1651, S. 177; Gento Sanz 1945, S. 202.

9 Die Angaben von Ordenschronist und -historiker unterscheiden sich. Gento Sanz transkribiert den Vertrag, daher sind die 2.000 Dukaten wahrscheinlicher. Er bezeichnet das Material der Statue als Marmor, während Córdova y Salinas nur vom kostbaren Stein schreibt. Ob die Marienstatue den Einsturz der Kapelle im Jahr 1656 überlebte, ist ohnehin fraglich (Kap. II.1.3.1). Die heutige Statue stammt wohl aus späterer Zeit. Córdova y Salinas 1651, S. 177; Gento Sanz 1945, S. 203–206

10 Crio 2002, S. 22.

11 Die Bruderschaften der unbefleckten Empfängnis des 16. und 17. Jahrhunderts in Lima sind von Spaniern oder Klerikern gegründet, mit nur einer Ausnahme von Indigenen. Für eine Liste aller Bruderschaften Limas des 16. Jahrhunderts siehe Lévano Medina 2019, S. 259–260.

sches Bild. Mit der Mantelspende schützt Franziskus die ihm nachfolgenden Orden, die das Dogma der unbefleckten Empfängnis Mariens verteidigen. Das Marienbild der unbefleckten Empfängnis gehört zu den am meisten verbreiteten ikonongrafischen Bildern der Gegenreformation (Kap. IV.4.1). Die Kompilatoren der Franziskusvita Cuscos oder die Bruderschaftsmitglieder oder die ritterlichen Gemeinschaften veranschaulichen ihren Kampf in der Nachfolge des hl. Franziskus im konfessionellen Zeitalter über die wahren christlichen Dogmen.

Das erste Unterkapitel behandelt beispielhafte Bruderschaften und Mitglieder, um deren Bildpolitik und ihre aktive Teilnahme am Klosterleben zu veranschaulichen. Gezeigt wird, dass die Bruderschaftsmitglieder, Gäste, BenefaktorInnenn und Schutzsuchende in das Kloster kamen und Letztere sogar eine Zeit lang darin lebten (Kap. V.3.1). Das zweite Unterkapitel legt offen, dass der Kreuzgang für verschiedene Feiern wie Heiligsprechungsfeste und Heiligentage öffentlich zugänglich war und eine spezielle Kulisse bot (Kap. V.3.2). Im dritten Unterkapitel werden die Allianzen und Bündnispartner der religiösen Orden analysiert (Kap. V.3.3). Die Förderer und Förderinnen waren in Porträts oder Historienbildern sichtbar gemacht worden. Nur die gesellschaftlich hoch gestellten Personen werden bildlich innerhalb der Klostermauern dokumentiert, die Aufenthalte des einfacheren Volkes in Kloster und Kreuzgang sind allein schriftlich überliefert. Die Reihenfolge der Unterkapitel verläuft erneut entgegen der kolonialen Hierarchie, um sie nicht unkritisch wiederzugeben (Kap. I.3). Das Kapitel beweist, dass die Hauptklöster der religiösen Orden in Cusco und Lima zu bestimmten Zeiten und für gewisse Besuchende offen waren und der Kreuzgang als halböffentlicher Ort fungierte. Abschließend wird die Frage versucht zu beantworten, wer die Kreuzgänge finanzierte und wieviel die Zyklen die Klöster gekostet haben (Kap. V.3.4).

3.1 Bruderschaften, Gäste und Schutzsuchende

Die ersten Bruderschaften waren schon in den 1540er-Jahren gegründet worden, zu den allerersten gehörte die Bruderschaft der unbefleckten Empfängnis in der Kathedrale Limas (1536).[12] Die Bruderschaften waren ein Abbild der Gesellschaft und ihre Mitglieder nach ihrer Herkunft oder „Rasse“ getrennt. Diese Trennung spiegeln die Chronisten wider, wenn sie in ihren Berichten die diversen Bruderschaften aufzählen und

[12] Lévano Medina 2019, S. 259–260.

nach ihrer Herkunft differenzieren, aber erstaunlicherweise nicht immer den Patron oder die Patronin nennen. Der Ordenschronist Contreras y Valverde teilt in seiner Stadtchronik Cuscos mit, dass insgesamt fünf Bruderschaften der Spanier, acht der Indigenen und eine für Schwarze im Franziskanerkloster etabliert sind, ohne deren Patron zu nennen.[13] Bernabé Cobo erstellte eine ausführliche Liste aller vor dem Jahr 1639 gegründeten Bruderschaften in Lima, insgesamt 57, von denen 25 von Spaniern, 13 von Indigenen und 19 von Schwarzen und „Mulatten" gegründet wurden.[14]

Für die Mitglieder war die Bruderschaft ein soziales Netzwerk, das Fürsorge und gegenseitigen Schutz bot. Die religiösen Orden unterstützten die Gründung von Bruderschaften, die ihnen ein zusätzliches Einkommen sicherten, und erkannten außerdem die Möglichkeit der zusätzlichen Katechese. Contreras y Valverde berichtet, dass die Franziskaner in Cusco jeden Sonntag und an den Feiertagen den Indigenen in ihrer Sprache predigten und sie im Christentum unterrichteten.[15] Cobo zählt in seiner Chronik die zahlreichen wöchentlichen Bußprozessionen auf, die verschiedene Bruderschaften veranstalteten.[16] Des Weiteren trafen sich die Mitglieder an Feiertagen, gingen zu den Armen ins Gefängnis oder besuchten die Kranken im Hospital, wohin sie von einem Priester begleitet wurden. Die Bruderschaften finanzierten sich über Mitgliedsbeiträge und oft durch Almosen, um beispielsweise Wachs für die Begräbnisse ihrer Mitglieder oder um Geld für die Prozessionen ihres Heiligen zu erhalten. Zweimal im Jahr wählten die Mitglieder den Verwalter („mayordomo") und die anderen Amtsträger. Die Jesuiten berichten, dass sie diese Wahlen der Schwarzen Bruderschaften stets beaufsichtigten, vermutlich taten dies die anderen religiösen Orden auch. Die Spanier waren gegenüber den Schwarzen Bruderschaften stets misstrauisch, diese hätten angeblich Verbrechen geplant und die Gelegenheiten für ein Trinkgelage genutzt.[17]

Im 16. Jahrhundert waren Bruderschaften von Schwarzen nach den afrikanischen Stämmen („negros congos") oder „Rassen" gruppiert. Es ist unklar, ob die Mönche dabei auf kulturelle oder linguistische Schwierigkeiten Rücksicht nahmen. Im 17. Jahrhundert waren sie dann nach dem „Mischgrad" getrennt, nach den Nachkommen von AfrikanerInnen und *weißen* („mulatos" oder „morenos"). Die meisten Schwarzen Bru-

13 Contreras y Valverde 1982 [1649], S. 176.
14 Cobo 1882 [1639], S. 326–328.
15 Contreras y Valverde 1982 [1649], S. 176.
16 Cobo 1882 [1639], S. 328–329.
17 Bowser 1974, S. 243–249; Hidalgo/Valerio 2022.

derschaften waren nicht vermögend und mussten zum Teil ohne festes Einkommen auskommen, sie bestanden nicht nur aus freien Bürgern, sondern auch aus Sklaven.[18] Trotzdem konnten sie Bildwerke für den Kult und die Prozessionen anschaffen, um ihren Titularheiligen zu feiern.[19]

Zwei Bruderschaften der Mercedarier in Cusco und Lima seien beispielhaft vorgestellt, um die Fürsorge für Kultbilder und Kultgegenstände zu erahnen und inwiefern diese mit der Nutzung der Kapelle und des Klosters zusammenhängen. Zu den Aufgaben der Bruderschaft gehörte die Ausbesserung und Ausstattung der Kultfiguren. Die Schwarze Bruderschaft der lieben Mutter von „Aguas Santas“ in der Mercedarierkirche von Lima besaß im Jahr 1590 bereits eine Marienfigur, die sie für 19 *pesos* ausbessern ließ, weil sie von Motten zerfressen worden war. Wie diese Marienfigur aussah und ob sie ihrem Original in Sevilla glich, ist unbekannt.[20] Einige Marienstatuen waren wohl nach der zeitgenössischen Mode adliger Damen und mit Edelsteinen bestückt worden. Der Luxus scheint der Kirche ein Dorn im Auge gewesen zu sein, jedenfalls verbot das zweite Konzil von Lima (1574–1581), dass die Marienfiguren zeitgenössisch gekleidet oder geschminkt wurden.[21] Vorausgesetzt es handelt sich noch um die gleiche Marienfigur, dann war die Bruderschaft der Maria „Aguas Santas“ im 17. Jahrhundert vermögender geworden. Im Jahr 1660 zahlte die Bruderschaft den Silberschmied Juan Canelas dafür, dass er der Jungfrau eine „kaiserliche Krone“ anfertigte.[22] Im gleichen Jahr beauftragte Juan Agustín, Verwalter der Bruderschaft „Nuestra Señora de Agua Santa“, den Bildhauer Francisco Martinez, um einen Christus (am Kreuz?) zu gestalten, mit dem die

[18] Der Erzbischof von Lima informierte die Krone im Jahr 1619, dass es insgesamt 15 Bruderschaften von Schwarzen und „Mulatten“ in Lima gibt: Die Franziskaner besaßen eine Bruderschaft für Schwarze („Nuestra Señora de los Reyes“) und für „Mulatten“ („San Juan de Buenaventura“), die Dominikaner hatten zwei Bruderschaften, die sich in Schwarze und „Mulatten“ aufteilten und der Rosenkranzmadonna („Nuestra Señora del Rosario“) gewidmet waren. Den Mercedariern gehörten zwei Schwarze Bruderschaften an, die zwei Marienbilder verehrten, „Nuestra Señora de Agua Santa“ und die „Nuestra Señora de Loreto“. Eine weitere Bruderschaft der Mercedarier zählte 24 „Mulatten“ („Hermanos Mulatos de la Cofradía de las Santas Justa y Rufina“). Barriga druckt den Vertrag zur Gründung dieser Bruderschaft ab, siehe Barriga 1944, S. 48–50. Bowser 1974, S. 249–251; Harth-Terré 1971, S. 12–14.

[19] Die Kunsthistorikern Ximena Gómez konnte einige Kultgegenstände und Kapellenausstattungen der Indigenen und Schwarzen Bruderschaften in den Archiven rekonstruieren.

[20] Gómez 2022, S. 122–124.

[21] Gómez 2022, S. 124–128.

[22] Als Bezahlung werden 30 „patacones“ angegeben. Barriga 1944, S. 158.

Bruderschaft am Gründonnerstag um Almosen betteln konnte.[23] Eine Einnahmequelle von Bruderschaften war das Erbetteln von Almosen.

Mit der Ausstattung der Kapelle war das Prestige und Vermögen der Bruderschaft für alle sichtbar, welche die Kirche betraten. Im einleitenden Beispiel ließen die vermögenden Bruderschaftsmitglieder der unbefleckten Empfängnis eine kostbare Marienstatue aus Spanien aufstellen. Im Mercedarierkloster Cusco existierte schon im Jahr 1564 eine „Bruderschaft des Loskaufs" („Hermandad de la Redención"). Die Spanier gründeten sie für den Freikauf der Gefangenen.[24] Im Museum des Mercedarierklosters hängen fünf kleinere und sechs mittelgroße Gemälde, die wahrscheinlich einst als Polyptychon das Altarwerk der Bruderschaftskapelle bildeten. Die Gemälde visualisieren ein Marienleben, ein Großteil der Bilder ist verloren. Eines der erhaltenen Gemälde dieser Marienvita hat eine ungewöhnliche Ikonografie und scheint ein bildliches Zeugnis der Bruderschaft des Loskaufs zu sein (Abb. 150).[25] Maria steht in der Bildmitte, in der rechten Hand hält sie einen Beutel und mit der linken Hand ein Geldstück, das sie ihrem Gegenüber reicht. Auf dem Tisch vor Maria liegen bereits zwei Geldhaufen, die Männer mit Turbanen in Besitz nehmen, die als Anhänger des Islams gekennzeichnet sind. Zwei kleine Personen unterhalb der Tischkante treten auf den Sekretär zu, vielleicht stellen sie Laienbrüder der Bruderschaft des Freikaufs dar. Der Bedeutungsmaßstab würde stimmen, da sie zwar als Erwachsene dargestellt, doch gegenüber der Gottesmutter sehr klein sind. Das Besondere an diesem Gemälde ist die intentionale ikonografische Abänderung, da normalerweise Nolascus oder ein Mercedariermönch als Freikäufer dargestellt werden und eben nicht die Muttergottes (Kap. III.3.1). Die Bruderschaft des Loskaufes rief vermutlich mit diesem Bild die Betrachtenden in Cusco zum Spenden auf. Es ist vorstellbar, dass die Laienbrüder einen Opferstock vor dem Altar der Maria als „Redentora" aufstellten.

[23] Barriga 1944, S. 158.

[24] Diese Bruderschaft fusionierte im Jahr 1596 mit einer anderen Bruderschaft der Jungfrau *Soledad* (*Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad*). Palacio 1999, S. 253; Keller 2015, S. 350.

[25] Bei meinem Besuch des Museums im Mercedarierkloster in Cusco waren fünf kleinere Gemälde mit folgenden Themen vorhanden: Der Stammbaum Mariens, die Verkündigung, die Geburt und zweimal die Flucht nach Ägypten. Die mittelgroßen Gemälde handeln von folgenden Themen: Der Stammbaum Mariens, die Geburt Mariens, der Tempelgang Mariens, die Vermählung Mariens, Flucht nach Ägypten und das besondere Gemälde von „Maria als Freikäuferin". Keller entdeckte die ungewöhnliche Ikonografie, ordnete das Gemälde aber nicht als Polyptychon ein. Keller 2015, S. 346 und S. 350.

Die Bruderschaften betraten die Kirche und das Kloster, sie dürften zu den häufigsten und regelmäßigsten Besuchenden der Klöster in Lima und Cusco gehört haben. Wie nah die Verbindung sein konnte, zeigt ein Visitationsbericht aus dem Franziskanerarchiv. Am 24. Mai des Jahres 1637 besuchte der Visitator Alonso Pacheco Pedro Perpetuo das Franziskanerkloster in Lima und stellte fest, dass es eine Tür gab, welche die Bruderschaft von der unbefleckten Empfängnis benutzte, um zur Kapelle zu kommen. Allerdings störten sie dadurch die Klausur und auch andere Leute konnten sie benutzen. Es wurde verlangt, dass die Tür ein Schloss erhielt, sodass nur die Mitglieder bzw. der Verwalter der Bruderschaft Zugang hatten.[26] Der Visitationsbericht beweist, dass manche Laienbruderschaften – vermutlich ware es die vermögenden – mit den Mönchen und Bewohnern des Klosters eng verbunden waren. Wie so oft erlaubt der Regelverstoß und nicht die Regel einen Einblick in die klösterliche Lebenswelt.

Am Sonntag gaben die Franziskaner in Cusco eine religiöse Unterweisung für die Mitglieder der Indigenen Bruderschaft. Darin waren sie nicht die Einzigen, da die anderen religiösen Orden sicherlich auch die Bruderschaftsmitglieder indoktrinierten. Ob die Treffen der Bruderschaft immer in der Kapelle stattfanden, ist ungewiss, auch andere Räumlichkeiten des Klosters sind denkbar. Welche Inhalte die Mönche den Bruderschaftsmitgliedern unterrichteten, ist unbekannt. Neben der christlichen Heilslehre mag auch die eigene Ordensgeschichte und das Leben des Ordensgründers gelehrt worden sein. Wenn dem so ist, dann bot der Kreuzgang den besten Ort zum Unterricht, wo die Bruderschaftsmitglieder die gründerväterliche Bildervita betrachten und die Mönche die Bildlegenden der Gemälde vorlesen konnten. Alle hier untersuchten Bilderviten – bis auf die Dominikusvita in Lima – besitzen Legenden mit Texten in den Gemälden, die zum Teil mithilfe von Buchstaben oder Zahlen auf die Szenen verweisen. Diese Lesehilfe wird in einem anderen Kapitel besprochen (Kap. IV.1.3). Die Gemälde konnten also nicht nur von den Mönchen und Novizen, sondern auch von den Besuchenden bei entsprechender Kenntnis gelesen oder gesehen werden. Vielleicht wurde sie ihnen aber auch von einem Mönch vorgelesen. In dem Bericht über den Neubau des Franziskanerklosters schrieb Juan de Benavides, die ganze Stadt habe aufgrund der großen Frömmigkeit und Zuneigung den Wunsch gehegt, das Leben des hl. Franziskus zu sehen

[26] AFL I-31 Nª 15ñ, fol. 229.

(Kap. II.3.1).[27] Benavides' Aussage steht natürlich unter dem Verdacht der Verklärung des Franziskusleben, da sie sich in der Lobschrift auf das Kloster befindet. Er trifft zumindest in einem Punkt zu, dass nämlich die Städter zu besonderen Anlässen den Kreuzgang samt Bildervita bestaunen durften (Kap. V.3.2).

Neben den BewohnerInnen der Stadt betraten auch Gäste das Kloster. Zu diesen Gästen zählten die Mönche aus anderen Klöstern und Provinzen, aber auch Reisende und Pilger. In den Konstitutionen der franziskanischen Provinzen befindet sich eine Klausel, dass Gäste nur so lange bleiben durften, bis sie ausgeruht waren.[28] Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass sich wohl der ein oder andere Gast länger im Kloster aufhielt als nötig. Zu den Gästen gehörten auch Schutzsuchende und in einem Beispiel war dies sogar ein Mörder. Im Archiv des Erzbischofs von Cusco ist ein Gerichtsfall zwischen den Augustinern, vertreten von dem Prior und Vizeprovinzial Melchor de Mendoza y Zuñiga, und dem Don Manuel Davíla Pacheco überliefert, der *alguacil mayor* (oberster Amtsdiener) des Bürgermeisters, Don Gabriel Arguelles de Meres, war. In der Anklage ging es um die Verletzung des Immunitätsrechts. Die religiösen Orden besaßen einen besonderen Schutz gegenüber der staatlichen Exekutive. Innerhalb ihres Klosters herrschte die kirchliche Gerichtsbarkeit. Diese Immunität verletzte Don Manuel Davíla Pacheco. Er drang am 24. Januar des Jahres 1731 um 16 Uhr mit vier oder sechs Personen in das Augustinerkloster ein. Davíla Pacheco durchsuchte die Kirche und alle Zellen im Kloster. Er wurde beschuldigt, gewaltsam in diese Klausur („rompiendo clausura") der Novizen eingedrungen zu sein. Die Novizen waren in ihren Ausbildungsjahren vermutlich die Einzigen, die in vollkommener Abgeschiedenheit von der Welt lebten. Die Verteidigung des Davíla Pacheco sagt, dass er in das Noviziat eindringen musste, da sich dort der Mörder Tomas de Medina aufhielt, der aufgrund seines schweren Vergehens ins Gefängnis müsse. Medina tötete sein Frau Maria Foro, wie das Gericht daraufhin beweist. Dafür werden Zeugen befragt, die den Mord bestätigen. Der Mestize Andres Sessa hat den Tathergang gesehen und beschrieb ihn. Der Täter zog ein breites Messer heraus, das er versteckt hatte, und stach seiner Frau Maria in die linke Brust.

[27] Juan de Benavides, in: Suárez de Figueroa 1675, o.S.: „Por las mesmas causas, e inconvenientes, y por la principal de que lograsse toda esta ciudad los desseos (tan llenos de afecto y devoción) de ver pintada la vida de N. P. S. Francisco; y quando en tantas ocasiones dio principio la Religion a esta obra, y nunca pudo conseguirlo, N. M. R. P. Fr. Luis de Zervela con tanta facilidad lo dispuso, y con tan linda disposicion lo facilitô, que en menos de año y medio nos hallamos con toda la historia (...)."

[28] Constituciones de Sant Antonio de los Charcas 1616, S. 13r; Constituciones Doze Apostoles 1617, S. 10r. In einer Auskunft werden die Bewohner des Mercedarierklosters in Lima angegeben. Unter den Gästen werden [nur?] die Namen der Mönche aufgenommen. Barriga 1944, S. 242.

Insgesamt zwei- bis dreimal stach er zu. Maria fiel sofort tot zu Boden und ihr Ehemann lief so schnell er konnte in das Augustinerkloster. Als weiterer Zeuge wird der Arzt befragt, der Maria obduzierte. Er sagt aus, dass Marias Wunde an der Brust etwas mehr als vier Finger breit war und bis zum Herzen vordrang. Der Mord scheint eindeutig von den Zeugen bestätigt worden zu sein. Tomas floh nach der Bluttat in das Kloster der Augustiner und habe außerdem all sein Hab und Gut dorthin gebracht. Der Amtsdiener Davíla Pacheco musste also in das Kloster eindringen, um den Mörder zu fassen.[29] Im Gerichtsfall ging es darum, dass der Amtsdiener gegen das Recht der Augustiner auf Immunität verstieß, um den Mörder in ein öffentliches Gefängnis zu bringen. Interessant ist, dass die Augustiner Medina aufnahmen. Entweder war er ein vermögendes Bruderschaftsmitglied oder ein Benefaktor, der das Kloster in finanzieller Hinsicht unterstützte oder aber er bezahlte für diesen Schutz (Kap. V.3.4).

Nicht nur die Bruderschaftsmitglieder oder Benefaktoren, sondern auch Sklaven fanden Schutz bei den religiösen Orden. Alle Bewohner des Vizekönigreichs besaßen das Recht auf religiöses Asyl. Es sind einige Berichte vorhanden, in denen SklavInnen in eine Ordenskirche flohen und die Mönche um Hilfe baten, weil ihnen ein Unrecht zugestoßen war. Meistens waren sie wieder zu ihren BesitzerInnen zurückgebracht worden, wohl aber mit dem Hinweis, Milde walten zu lassen.[30]

3.2 Feste und Prozessionen: zwischen Kirche, Kreuzgang und der Straße

Die kirchlichen Einrichtungen und religiösen Orden feierten alle christlichen Feste, wenn auch nicht mit der gleichen Intensität. Es hing vom Titularheiligen der religiösen Institution ab, ob einfache Messen oder besondere Spektakel veranstaltet wurden. Im Archiv des Franziskanerklosters befindet sich im Abrechnungsbuch der Jahre 1765–1769 beispielsweise ein Eintrag, in dem für die Feier zum Festtag des hl. Franziskus insgesamt 80 *pesos* als Sonderausgabe genehmigt wurden. Als Grund wird vermerkt, dass die Musik, die Feuerwerkskörper und eine Festbeleuchtung bezahlt werden sollen.[31] Der Eintrag enthüllt, dass die Franziskaner – wie sicherlich alle religiösen Orden – das Fest ihres Ordensgründers für ein städtisches Publikum ausrichteten. Allein für die Mönche wäre kaum ein Feuerwerk veranstaltet worden. Es kann nur spekuliert werden,

[29] AAC 19-25 M, XI, 4, 71, fol. 1–21.
[30] Bowser 1974, S. 168–171; Tardieu 1993, II, S. 884–905.
[31] AFL, IX-DS, 37.

ob dieses Fest im Kreuzgang oder am Vorplatz des Klosters stattfand. Über die jährlich stattfindenden Feiern wurden wohl selten Berichte verfasst. Dafür wurden die Feste, die zur Heiligsprechung eines Ordensmitgliedes veranstaltet wurden, besonders ausführlich beschrieben. Die Ordensleitung und die Prokuratoren in Spanien sollten wohl nachlesen können, wie die Provinzen in Übersee die bedeutenden Ereignisse des Ordens feierten.

Für die Ordensgemeinschaft war die gelungene Heiligsprechung eines Ordensmitgliedes ein besonderer Anlass, die Pforten ihres Klosters zu öffnen. Der Hauptkreuzgang bildete oft die Kulisse für die Feier. Für jeden der hier behandelten religiösen Orden ist ein solcher Festakt überliefert. Die Franziskaner feierten die Seligsprechung der 26 Märtyrer Japans im Jahr 1629, zu denen franziskanische und jesuitische Missionare gehörten. In Lima veranstalteten die Franziskaner eine Prozession und eine Messe. Der Hauptkreuzgang des Klosters war besonders reich geschmückt, wie der Stadtchronist Limas, Juan Antonio Suardo, berichtet. In den vier Ecken wurden Altäre mit exquisiten Gemälden errichtet. Es hingen Wandbehänge im Kreuzgang und Schmuckkästchen sowie Anrichtetische waren aufgestellt, die Druckgrafiken, Reliquiare, silbernes sowie vergoldetes Spielzeug und viele andere Kuriositäten präsentierten. Sogar der Vizekönig und seine Frau hätten den Kreuzgang besichtigt.[32]

Der Ordensgründer der Mercedarier, Petrus Nolascus, ist erst am 30. September des Jahres 1628 seliggesprochen worden (Kap. III.3.1). In Lima erhielten die Mercedarier wohl erst später die Nachricht oder die Vorbereitungen für die Feier dauerten länger an. Am 12. Juli des Jahres 1631 begannen die Feierlichkeiten mit einer Prozession der Statue des hl. Nolascus. Das Heiligenbild wurde in die reich geschmückte Kathedrale gebracht und von dort zogen der gesamte Klerus und die Gemeindemitglieder durch die Stadt. In den Straßen hingen teure Stoffe von den Häuserfassaden und es waren Baldachine, Altäre und Triumphbögen aufgestellt worden. In der Nacht wurde ein Feuerwerk gezündet. Am Ende der achttägigen Feier zeichnete der Orden in der Mercedarierkirche die Dichter mit Preisen aus, die Lobeslieder auf den Gründer geschrieben hatten.[33] Auch wenn hier nicht der Kreuzgang als Ort der Feier ausdrücklich erwähnt wird, kann davon ausgegangen werden, dass ihn zumindest die Prozessionen passierten.

Zu den pompösesten Festen gehörte jenes zur Heiligsprechung der hl. Rosa von Lima: Sie starb im Jahr 1617 und wurde die erste Heilige Abya Yalas. Am 15. April 1668

[32] Ramos Sosa 1992, S. 225–226; Suardo/Vargas Ugarte [1629–1639] 1936, S. 12–14.
[33] Ramos Sosa 1992, S. 226–227; Suardo/Vargas Ugarte [1629–1639] 1936, S. 171–173.

sprach Papst Clemens IX. sie selig und Papst Clemens X. nahm Rosa von Lima am 12. April des Jahres 1671 in das Heiligenverzeichnis auf. Der dominikanische Ordenschronist Juan Meléndez verfasste einen umfassenden Bericht zu den in Lima begangenen Feierlichkeiten und publizierte ihn im Jahr 1671. Meléndez erzählt detailliert die Prozessionen, Gottesdienste, Freudensalven usw. Die Predigerbrüder organisierten Feierlichkeiten für eine ganze Woche und schmückten ihre Kirche und Kloster. Meléndez' Bericht wird hier nur für die Beschreibung des ersten Kreuzgangs als Ort der Feierlichkeiten paraphrasiert. Er offenbart, wie der Kreuzgang eine besondere Dekoration erhält und zum halböffentlichen Festraum umgestaltet wird.

Über der Tür zum Kreuzgang brachten die Dominikaner einen Baldachin und einen Wandbehang mit den Porträts der spanischen Könige an. In der Mitte hing das Porträt der hl. Rosa von Lima. In allen vier Ecken des Kreuzganges waren Altäre mit Skulpturen und Szenen aus dem Evangelium aufgestellt, die folgende Szenen besaßen: die Fleischwerdung und die Geburt Christi, die Verehrung der hll. Drei Könige und die Präsentation Christi im Tempel. Meléndez beschreibt jeden Kreuzgangsarm; so zeigte die erste Galerie an der Rückwand die Gemälde des hl. Dominikus. Auf der zum Hof hin öffnenden Seite wurden an den Pilastern der Rundbögen karminroter Damast und Samt angebracht, die mit goldenen Kordeln geschmückt waren und Gemälde von der Treib- und Beizjagd trugen. An der Decke hingen zwei geschnitzte Skulpturen von Jungen, die mit Bällen spielen und die bei den Betrachtenden Bewunderung für ihre Lebendigkeit hervorgerufen haben sollen. Neben den Gemälden befanden sich Druckgrafiken und kristallene Spiegel. In der Ecke stand ein Altar mit einem Porträt des Königs, der mit einem Schriftstück in der Hand den Papst um die Heiligsprechung bittet. Der zweite Flügel des Kreuzganges wurde wie der erste geschmückt. Zwischen den Rundbögen befanden sich Spielereien, die Objekte vortäuschten, wie ein Glas mit parfümiertem Wasser. In der Ecke befand sich ein Porträt des Vizekönigs Conde de Lemos mit der Standarte der hl. Rosa von Lima, genauso wie er auf der Prozession marschierte. Das Retabel beherbergte auch das Porträt der hl. Rosa, das der Künstler Angelino Medoro angefertigt hatte. Die Dekoration dieser Kreuzgangsgalerie stiftete das *Colegio Santo Tomás*. Die dritte Kreuzgangsgalerie war ebenfalls mit teuren Stoffen und mit Gemälden behängt, die Wälder, Jagd- und Schlachtenszenen darstellten. In der Ecke hing ein Porträt des Erzbischofes Don Pedro Villagómez. Gegenüber stand ein Altar mit einem Gemälde des hl. Nolascus, welches von Spiegeln umgeben war. Die vierte Galerie des Kreuzganges besaß an der Decke Gemälde. Es waren Porträtserien der Vorfahren von

Karl II., die mit Philipp I. begannen (Kap. II.1). In der Ecke war ein Baldachin aufgestellt, unter dem ein Porträt von Papst Clemens IX. stand. Gegenüber befand sich der Altar mit den Bildern der hll. Augustinus, Franziskus und Dominikus, die von einem Bild der hl. Rosa von Lima bekrönt wurden.[34]

Über die Dekoration des Gartens schreibt Meléndez, dass er wunderschöne Blumen und in der Mitte einen Brunnen aus Bronze besaß. Es waren noch zwei Tische aufgestellt, auf dem einen standen Silberschüsseln und -besteck mit Delikatessen, auf dem anderen Weidenkörbe, die Früchte und andere Leckereien präsentierten. Doch all diese Speisen waren nicht echt, auch wenn sie so wirkten, sodass sie die Betrachtenden mit „trügerischen Gelüsten zurückließen". Auf dem zwölfeckigen Brunnenrand standen zwölf Kisten, die mit kleinen Spielsachen bemalt waren. Über diesen Kisten hingen Käfige mit zwitschernden Vögeln. Um den Brunnen standen Bäume, in denen „sprechende Papageien und vorlaute Affen" saßen, welche die Kinder anlockten und belustigten.[35] Insgesamt boten die kunstvollen und kostbaren Objekte, die diversen Gemälde und lebenden Tiere den BesucherInnen sicherlich ein abwechslungsreiches Spektakel.

Meléndez vergleicht den Kreuzgang außerdem mit dem Neuen Jerusalem, was als ein Hinweis auf den Kreuzgang als zukünftiges Paradies zu verstehen ist (Kap. V.1.2). Die hl. Rosa befand sich als Heilige nach ihrem Tod im Paradies. Interessanterweise sind auch die anderen Ordensgründer mit ihren Porträts vertreten, die wohl die hl. Rosa im Paradies empfangen und auch eine Würdigung der anderen religiösen Orden evoziieren (Kap. IV.3.1). Neben den himmlischen Autoritäten sind auch die damals wichtigsten weltlichen Würdenträger durch Porträts in den Kreuzgangsgalerien vertreten, wie der Papst, der Bischof, die spanischen Könige und ihr Vertreter in Peru, der Vizekönig Conde de Lemos.[36]

Weitere wichtige Ereignisse waren die Marienfeste, wie das der Unbefleckten Empfängnis am 8. Dezember. Das Fest wurde nachweislich seit dem Jahr 1616 in Lima gefeiert mit einer Messe, einem Gebet und einer Prozession des Marienbildes auf dem Friedhof der Kathedrale.[37] Antonio Rodriguez de Leon beschreibt sämtliche Feierlichkeiten dieses Marienfestes in einem eigens im Jahr 1618 publizierten Band. Im Folgen-

[34] Ramos Sosa 1992, S. 227–231 ; Meléndez 1671, S. 68r–80v.

[35] Meléndez 1671, S. 82v–84r.

[36] Im Vizekönigreich waren die Könige Spaniens durch ihre Porträts präsent. Ramos Sosa 1992, S. 50.

[37] Ramos Sosa 1992, S. 246.

den wird auch nur ein kleiner Ausschnitt paraphrasiert, um die Feierlichkeiten im Kreuzgang nachzuweisen, welche die Franziskaner in Lima ausrichteten. Die Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis veranstaltete zusammen mit den Franziskanern am 17. Juli ein Fest (Kap. V.3.1). Am Vorabend zündeten die Bruderschaftsmitglieder Feuerwerkskörper am Platz vor dem Kloster an und ließen Figuren aus Pappmaché in der Form eines Baumes, zweier Schlösser und anderer Figuren abbrennen. Am Sonntagmorgen wurden die Kirche und der Kreuzgang geöffnet und mit der Musik eines Orchesters begleitet. Der Kreuzgang war besonders schön dekoriert, nirgendwo gab es einen Fleck, der nicht mit Wandbehängen und Gemälden geschmückt war, die aus Seide und Taft bestanden und mit unterschiedlichen Mustern und Zeichnungen versehen waren. Rodriguez de Leon schreibt, dass die Menschen die ganzen acht Tage diesen herrlichen Kreuzgang bewundern konnten. In den vier Ecken standen Altäre mit Gemälden vom Sündenfall, der Güte Ahasveros und Esthers. Die anderen Gemälde zeigten viele Gelehrte, unter ihrer Mitte waren der hl. Thomas von Aquin und Johannes Duns Scotus, die Hauptvertreter über das Dogma der Unbefleckten Empfängnis. Das vierte Gemälde soll so schön gewesen sein, dass der Autor es nicht beschreiben konnte. Die Quelle und der Brunnen in der Mitte des Kreuzganges wurden von einer Weinlaube aus Wachs bedeckt, auf der Tausende Früchte und Vögel saßen.[38]

Ein erstes Resümee ziehend zeigen die bisher aufgezählten Beispiele, dass der Kreuzgang im Vizekönigreich als ein halböffentlicher Raum für besondere Feste genutzt wurde (Kap. V.1.3). Außerdem ist er als feierlicher Prozessionsweg genutzt worden. Auf die Prozessionen der Mönche und diejenigen nach dem Gottesdienst wurde bereits hingewiesen (Kap. V.1.2). Abschließend wird es um die Prozessionen gehen, die außerhalb der Klöster und durch die Straßen der Stadt verliefen – sie nahmen oft in der Kirche oder dem Kreuzgang den Ausgangspunkt. Die berühmteste und größte Prozession war diejenige an *Corpus Christi*, um sie wird es abschließend gehen, da auch die religiösen Orden mitwirkten.[39]

In Lima war das Fronleichnamsfest schon vor dem Jahr 1549 gefeiert worden. Für dieses Jahr ist bekannt, welche Ausgaben der Gemeinderat tätigte. Er bezahlte für das Säubern und Ausbessern der Straßen, für die Tänze, Spiele und Schaueinlagen sowie für die

[38] Ramos Sosa 1992, S. 248; Rodriguez de Leon 1618, S. 6v–7r.

[39] Die *Corpus-Christi*-Feier erhielt während des Konzils von Trient eine bedeutende Rolle als Fest des Triumphes über die Häresie. Dean 2003, S. 1.

Errichtung von Altären, das Aufhängen von Wandteppichen und teuren Stoffe vor dem Regierungsgebäude. Auch wenn der Gemeinderat und die Kathedrale das Fest ausriefen und vorbereiteten, trugen sie nicht die gesamten Kosten, dies taten die Zünfte.[40] Das *Corpus-Christi*-Fest gehörte zu den wichtigsten Ereignissen des Jahres und war nicht ohne Streitigkeiten unter den Teilnehmern. Zwei überlieferte Auseinandersetzungen betreffen die Prozession. Die Bruderschaften stritten sich um die Rangordnung und die religiösen Orden um den Verlauf der Prozession.

Das Archiv der Franziskaner in Lima besitzt ein Dokument aus dem Jahr 1642, welches den Streit zwischen den Dominikanern und Franziskanern über den Prozessionsverlauf offenlegt.[41] Es ging um die zweite öffentliche Prozession am Sonntag der achttägigen Feier, die vom Kloster der Dominikaner ausging. Vermutlich begann sie in der Dominikanerkirche nach der Messe und verlief über den Kreuzgang und ging dann durch Straßen Limas. Die Franziskaner wollten offenbar auch eine Prozession veranstalten bzw. hatten dies bereits getan, was die Dominikaner ankreideten. Im Gerichtsfall wird den Franziskanern untersagt, außerhalb ihres Kreuzganges eine solche Prozession zu veranstalten. Wohl durften die Mönche in den eigenen Wänden die *Corpus-Christi*-Prozession führen, aber nicht auf der Straße. Das Verbot verweist auf den privaten Charakter des Kreuzgangs, der eben nur halböffentlich war im Gegensatz zur öffentlichen Straße.

Der zweite Streit fand im Jahr 1585 zwischen zwei Bruderschaften Limas statt. Die Bruderschaft der „mulatos“ der Jungfrauen Justa und Rufina war in der Mercedarierkirche angesiedelt. Die Bruderschaft der „morenos“ verehrte das Marienbild der „Nuestra Señora de la Antigua“ in der Kathedrale. Die Bruderschaften stritten sich um den Platz in der Prozession.[42] In der Nähe der Prozessionsteilnehmer zum Wagen, der die Monstranz bzw. das heilige Sakrament transportierte, zeigte sich die Hierarchie der vizeköniglichen Gesellschaft. Bei dem Streit ging es also um die nach außen sichtbare Rangordnung, die die Ehre spiegelte, nahe am Wagen von *Corpus Christi* zu laufen.

---

40 Ramos Sosa 1992, S. 205.

41 AFC I.-30 B N° 13, fol. 42r–45v. Ramos Sosa fand das gleiche Dokument im Archiv des Erzbischofes von Lima. Ramos Sosa 1992, S. 209.

42 Ramos Sosa 1992, S. 209.

Eine bildliche „Dokumentation“ der *Corpus-Christi*-Prozession hat sich in Cusco erhalten.[43] Ungeklärt ist, wer der oder die Künstler waren. Aufgrund der stilistischen Unterschiede innerhalb der Gemäldeserie könnten sich auch mehr Künstler beteiligt haben. Die heute bekannten 16 der einst 18 Gemälde sind einzigartig.[44] Sie dokumentieren oder glorifizieren die Prozession mitsamt den kirchlichen Gemeinden und religiösen Orden. Insgesamt acht der 16 Gemälde zeigen Prozessionen mit dem Wagen der Titularheiligen. Fünf dieser Wägen sind von Indigenen Gemeinden, sie erhielten in der Forschung die meiste Aufmerksamkeit, da sie Darstellungen der Inka-Nachkommen zeigen. Die Standarten-Träger der Indigenen Gemeinden kleideten sich mit einem politischen Nachdruck entsprechend den imaginierten Inka-Vorfahren.[45] Vier Gemälde zeigen die Teilnahme der religiösen Orden (Franziskaner, Dominikaner, Mercedarier und Augustiner), um sie wird es abschließend gehen (Abb. 151–153).

Die Gemälde haben alle einen gleichen Aufbau. Im Hintergrund sind Häuserfronten mit den BewohnerInnen Cuscos dargestellt, vor allem die Elite der Gesellschaft ist hier porträtiert. Im Vordergrund der Gemälde stehen die Bewohner der unteren und mittleren Gesellschaftsschichten. In der Mitte schreiten die Mönche der Prozession immer von rechts nach links und ihr Personenzug erstreckt sich über das gesamte Gemälde. Die Mercedarier marschieren durch einen Triumphbogen hindurch, der wohl ein Marienbild und darüber eine posaunende *Fama* als Bekrönung trägt. Die Triumphbögen sind allgemein der Ausdruck des siegenden Christentums.[46] Für die religiösen Orden mögen sie als Ehrung hinsichtlich ihrer Missionsleistung und ihrer Dienste als Kapläne empfunden worden sein. In der linken Bildhälfte schreiten die Mercedariermönche an einem Altar vorbei, der die Verklärung Christi zeigt, der in einem weißen Gewand von einem strahlenden Licht umfangen wird (Mt. 17,1–8). Vielleicht stellten die Mercedarier einen Bezug zwischen dem weißen Gewand Christi und ihrem Habit her. Im Vordergrund drehen sich einige Indigene Personen den Betrachtenden zu.

Die Franziskaner gehen in der linken Bildhälfte durch einen Triumphbogen, der die Monstranz des hl. Sakraments beinhaltet. In der rechten Bildhälfte steht ein Altar mit

---

[43] Der Ausdruck Dokumentation ist natürlich nur bedingt richtig, da die Gemälde kein Fenster in die Vergangenheit, sondern in mehrfacher Hinsicht ein Konstrukt sind. Dean 2003, S. 90.

[44] Im Museo Arzobispal in Cusco sind 16 Gemälde bekannt und vier Gemälde befinden sich in privaten Sammlungen in Santiago de Chile. Aus einem Inventar des Jahres 1836 geht hervor, dass die Serie einst aus 18 Gemälden bestand. Dean 2003, S. 64.

[45] Für eine genauere Analyse aller 16 *Corpus-Christi*-Gemälde siehe Dean 2003.

[46] Dean 2003, S. 22.

einem Kruzifix. Das gekreuzigte Christusbild hat für die Minderbrüder natürlich eine besondere Bedeutung, da der hl. Franziskus die Stigmata empfing (Kap. III.2). Im Hintergrund ist eine Bildgalerie mit Heiligen und den berühmten bewaffneten Erzengeln (*Ángeles arcabuceros*) zu sehen. Diese stellen eine Besonderheit in Cusco dar, sie sind dort als eigene Ikonografie entstanden. Die Engel haben auch eine besondere Bedeutung in der franziskanischen Hagiografie. Schließlich ist der hl. Franziskus selbst als Engel des Sechsten Siegels erschienen (Kap. III.2.1). Im Bildhintergrund und unter der Bilderserie befindet sich die vornehme Gesellschaft, die Frauen tragen einen schwarzen Schleier. Am vorderen Bildrand sind mehrere Indigene Menschen zu erkennen.

Besonders unmissverständlich werden die Gegensätze der vizeköniglichen Gesellschaft im Gemälde der Prozession der Predigerbrüder visualisiert. Im Vordergrund steht ganz rechts ein Schwarzer, der von Jugendlichen mit Papierkügelchen bespuckt wird. Daneben ist ein Mann zu sehen, der einen deformierten Kopf und nur ein Auge hat. Ein paar Indigene werden Zeugen dieses jugendlichen Streiches. Der genrehafte Vordergrund lenkt beinahe von den Dominikanern ab. Auch sie schreiten durch einen Triumphbogen, der eine Monstranz mit dem hl. Sakrament trägt. Am Ende der Prozessionsgruppe reihen sich Adlige der Gesellschaft ein, vielleicht sind es die Bruderschaftsmitglieder oder Benefaktoren (Kap. V.3.4). Im Hintergrund sitzen viele Adlige der Gesellschaft. Deutlich erkennbar stellt der Künstler die Diversität der Bevölkerung Cuscos dar, die nach der Ideologie der „Rassen“ aus Indigenen, AfrikanerInnen, SpanierInnen und ihren Nachkommen besteht (Kap. I.1.2). Sie werden nach ihrem gesellschaftlichen Stand angeordnet: Die vornehme *weiße* Elite darf im Hintergrund sitzen und das einfache Volk steht im Vordergrund. Die Missionsorden stehen zwischen diesen Schichten und nehmen als Seelsorger und Katecheten einen wichtigen Standpunkt in der Gesellschaft ein. Die Elite finanziert die Orden, doch auch untere Gesellschaftsschichten sind als Bruderschaftsmitglieder ihre Unterstützer.

Alles in allem konnten die Berichte und überlieferten Zahlungsbeiträge sowie Rechtsstreitigkeiten zeigen, dass die Feste und Prozessionen einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert genossen und auch die religiösen Orden keine Mühe und Kosten scheuten, Mitwirkende und Gastgeber zu sein. Der Kreuzgang diente als Kulisse für die Feierlichkeiten, besonders die Feste der Heiligsprechungen waren – wenn den Berichten Glauben geschenkt werden darf – besonders pompös gefeiert worden. Zu diesen Anlässes betraten die Bewohner und Bewohnerinnen Limas und Cuscos den Kreuzgang. Ein letzter

bisher unerwähnter Personenkreis der Besuchenden des Klosters und des Kreuzgangs war die Führungselite. Ihr Besuch wurde bisweilen sogar bildlich festgehalten, wie das nächste Unterkapitel zeigen wird.

3.3 Die Visualisierung von Allianzen: der Vizekönig im Kreuzgang

Im Kreuzgang des Franziskanerklosters von Cusco hängt ein Gruppenporträt, das an den Besuch des Vizekönigs von Peru des Jahres 1668 erinnert (Kat. FC 47). Das Gemälde befindet sich über dem Portal, welches Kreuzgang und Kirche verbindet und zwischen dem Anfang und dem Ende der Bildervita des hl. Franziskus. Auf der Bildlegende steht:

> „Seine Exzellenz Don Pedro Fernandez de Castro, Graf von Lemos und von Andrade, betrat dieses Kloster am 5. November im Jahr 1668, und nachdem er hier das vollendete Werk und die Malerei über das Leben unseres heiligen Vater Franziskus gesehen hatte, lobte er es sehr und bewunderte seine vorzügliche Beschaffenheit, Gott schütze ihn, für das Wohl dieses Reiches und den Schutz unserer heiligen Religion."

Der Vizekönig Pedro Antonio Fernández de Castro Andrade ist die zweite Person von rechts, die den Hut gezogen hat. Der Vizekönig kann eindeutig identifiziert werden, da ein weiteres Porträt und ein Reiterbild bekannt sind.[47] Gegenüber dem Vizekönig steht ein Franziskanermönch mit grauer Tonsur. Vermutlich handelt es sich um den Guardian des Franziskanerklosters von Cusco, der den Vizekönig begrüßt. Hinter ihm sind weitere Franziskaner und Mitglieder des königlichen Hofes erkennbar. Das Franziskanerwappen trennt das Gemälde in zwei Hälften. Im linken Bildfeld ist ein Fanfarenspieler im festlichen Gewand erkennbar, der gerade zum Spiel ansetzt und mit der anderen ausgestreckten Hand die Gruppe von Männern in der rechten Bildhälfte präsentiert. Links in der Ecke ist die Legende samt Wappen des Vizekönigs zu sehen.

José Mesa und Teresa Gisbert interpretierten den Inhalt der Bildlegende als Kunstlob des Vizekönigs auf die Gemälde des Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Santa Cruz Pumacallao war ein Indigener Künstler und führte nach dem erhaltenen Vertrag aus dem Jahr 1667 vier Gemälde aus. Im Vertrag werden die Themen der vier Gemälde nicht

[47] Ein Reiterbild von Pedro Fernández de Castro Conde de Lemos ist von einem unbekannten Künstler aus dem Jahr 1670 und hängt im Museo de Arte Español Enrique Larreta in Buenos Aires. Eine weitere Ganzkörperdarstellung des Vizekönigs aus den Jahren 1667–1672 befindet sich im Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú.

festgehalten. Allerdings befindet sich Basilios Unterschrift in goldenen Lettern auf dem viertletzten Gemälde, welches den hl. Franziskus im Sterben zeigt (Kat. FC 34, Kap. IV.4.3). Aus diesem Grund nehmen Gisbert und Mesa an, dass der Zyklus von insgesamt 60 Gemälden von ihm beendet wurde. Außerdem könne Santa Cruz Pumacallao den Vizekönig zu dieser Zeit porträtiert haben, da er gerade die Gemälde fertigstellte.[48] Guillermo Lohmann Villena, der im Jahr 1946 eine Biografie über den Vizekönig schrieb, bezeichnet das Gemälde als Historienbild, in dem der ehrenwerte Moment des vizeköniglichen Besuchs festgehalten wird. Fernandez de Castro befand sich zu dieser Zeit auf einer bestimmten Mission, um Ordnung in seinem Reich herzustellen. Er kam am 24. Oktober 1668 in Cusco an. Luis Eduardo Wuffarden unterstützt die vorgeschlagene Lesart von Mesa und Gisbert als höchstes Lob an den Indigenen Künstler und erklärt weiter, dass dies seine Karriere mit weiteren Aufträgen beförderte. Wuffarden bemerkt, das Gemälde habe einen dokumentarischem Charakter („documentary painting“).[49]

Auf die bisherige Forschung aufbauend werden zwei weitere Interpretationen hinzugefügt. Die eine Lesart vermutet eine politische Ikonografie in dem Historienbild und geht davon aus, dass der Vizekönig sich nicht ohne Grund im Franziskanerkloster porträtieren ließ. Die andere Lesart nimmt die franziskanische Perspektive ein und legt offen, inwiefern den Mönchen ein beglaubigter Besuch der obersten Autorität des Vizekönigreichs nützte. Die Franziskaner waren nicht die Einzigen, die sich mit einer Führungselite darstellen ließen, abschließend wird es um die Visualisierung von Allianzen der religiösen Orden und deren Zweckmäßigkeit gehen.

Der eigentliche Grund für die Reise des Vizekönigs war die Niederschlagung und Ordnung eines Bürgerkriegs in der Region von La Paz. Die Minenbesitzer, die Brüder Gaspar und José Salcedo aus Andalusien, gründeten im Jahr 1657 eine Mine in Laikakota. Es muss eine reiche Silbermine gewesen sein, da bald ein Streit zwischen den Salcedo-Brüdern und anderen Schatzsuchern um die Mine entstand. Als dann noch die Indigenen die neu gegründeten Städte attackierten, griff der Vizekönig im Jahr 1668 ein. José Salcedo wurde gefangen genommen und als Hauptverantwortlicher hingerichtet. Gaspar Salcedo landete im Gefängnis von Lima. Weitere Umstände sind nicht bekannt. Es wird angenommen, dass auch der Vizekönig das Silber wollte. Am Ende wurde die

[48] Mesa/Gisbert 1982, S. 161–162; Cornejo Bouroncle 1960, S. 71–72.

[49] Lohmann Villena 1946; Wuffarden 2014.

Mine geschlossen und die Stadt daneben niedergemacht. Auf seiner Heimreise nach Lima passierte der Vizekönig Cusco. Dort besuchte er das Franziskanerkloster, also genau jenen Ort, der den Salcedo-Brüdern als Grablege diente. Der Leichnam des José Salcedo wurde damals nach Cusco ins Kloster gebracht.[50] Die Familie Salcedo gehörte zu den Benefaktoren der Franziskaner (Kap. V.3.4). Sie besaßen eine Kapelle im Kreuzgang, von der heute nur noch ihr Wappen Auskunft gibt, da die Kapelle aufgelöst wurde (Abb. 154 und 155).[51]

Es kann kaum ein Zufall sein, dass der Vizekönig genau an dem Ort, wo die Salcedo-Familie ihre Kapelle besaß, seine visuelle Präsenz mit Porträt und Wappen platzierte. Vor dem zeitgenössischen Hintergrund der lokalen Auseinandersetzung um die Silbermine kann die Platzierung des vizeköniglichen Porträts als Besitzergreifung des Ortes der politischen Gegner und damit auch als Warnung verstanden werden. Die oberste Autorität war der Vizekönig. Das Gemälde wäre dann im Sinne einer politischen Ikonografie geschaffen worden. Darüber hinaus zeigt es die Allianz der Franziskaner mit dem Vizekönig von Peru. In gewisser Weise ahmte der Vizekönig von Peru die Politik der spanischen Könige nach. Seit jeher stifteten sie Klöster und Kirchen und inszenierten sich als die Verteidiger des katholischen Glaubens (Kap. III.1.1). Einstweiliger Höhepunkt ist die Regierung Phillips II. von Spanien, der die Klosterresidenz *El Escorial* bauen ließ (Kap. V.1.1). Schon zu seinen Lebzeiten wurde die Vereinigung seines Palasts und des Klosters mit dem Orden der Hieronymiten als Ausdruck seiner katholischen Haltung und Gesinnung gesehen.

Welchen Nutzen hatten die Franziskaner von der Visualisierung einer Allianz? Die Franziskaner konnten sich damit rühmen, dass der Vizekönig sie besucht hatte und seine Unterstützung und seinen Schutz verkünden oder auch wünschen. Dies deuten die abschließenden Sätze der Bildlegende mit ihrem Wunsch an: „(...) Gott schütze ihn [Vizekönig], für das Wohl dieses Reiches und den Schutz unserer heiligen Religion." Außerdem dürfte der Vizekönig nicht nur die Schönheit der Bilder, sondern auch deren Korrektheit bestätigt haben: „nachdem er hier das vollendete Werk und die Malerei über das Leben unseres hl. Vater Franziskus gesehen hat, lobte er es sehr und bewunderte seine vorzügliche Beschaffenheit." Diese Bestätigung der gründerväterlichen Bildervita war

[50] Lohmann Villena 1946.

[51] An dieser Stelle danke ich Rosita Canasa Gutierrez Canasa für die Auskunft und die Fotografien der Wappen. Auf dem Wappen steht: „ENTIERO DE LOS MAESTROS DE CAMPO GASPAR Y JOSE DE SALCEDO Y SUS DESCENTIENTES."

für die Franziskanermönche und für die BesucherInnen des Klosters vermutlich von besonderer und länger anhaltender Bedeutung, als die Markierung von feindlichem Terrain. Zuletzt befindet sich in den Konstitutionen der Franziskaner der Provinz Limas eine interessante Klausel, die besagt, dass es einen Prokurator am königlichen Hof Limas geben soll. Vermutlich besaßen auch die anderen religiösen Orden einen Stellvertreter für ihre Angelegenheiten am vizeköniglichen Hof.[52]

Die Franziskaner und der Vizekönig sind nur ein Beispiel für sichtbare Bündnisse zwischen den religiösen Orden und der Elite des Vizekönigreichs. Um die historischen oder imaginierten Patrone der anderen religiösen Orden Cuscos wird es im Folgenden gehen. Die Dominikaner verbanden sich als Erste der religiösen Orden Cuscos mit den Konquistadoren, weil sie als Kapläne bei den Eroberungsfeldzügen mitgingen (Kap. II.1). Im Museum des Dominikanerklosters befindet sich ein Historienbild, das Vincente Valverde auf seinem Eroberungszug mit Francisco Pizarro zeigt (Abb. 156). Es ist unbekannt, wer das Gemälde schuf, wann es entstand und wo es ursprünglich hing. Wir können nur vermuten, dass es aus dem 17. Jahrhundert ist. Die Dominikaner verstanden das Historienbild als erweiterte Ordensgeschichte. Vielleicht hing es ähnlich wie bei den Mercedariern und ihren Märtyrern im Eingangsbereich des Klosters (Kap. V.2.3), um die Besuchenden an die heroischen Taten zu erinnern. Auf dem Gemälde ist die Begegnung zwischen dem letzten Inkakönig Atahualpa und Francisco Pizarro mit Vicente Valverde zu sehen. In der Mitte sitzt der Inkakönig auf einem Thron, der von zwei Männern getragen wird. In der Hand hält er eine besonders verzierte Stangenwaffe (Hellebarde in Axtform mit Federschmuck) und ein bemaltes Schild mit Wappen. Um ihn herum stehen seine Soldaten mit Stangenwaffen oder Beilen in den Händen. Die Soldaten von Pizarro tragen auch Stangenwaffen, allerdings sitzen sie hoch zu Ross. Die Dominikaner halten eine Fahne in der Hand, auf der Christus am Kreuz, von einem Rosenkranz umgeben, zu sehen ist. Vicente Valverde nähert sich dem Inkakönig mit erhobenem Zeigefinger und Kreuz. In der Legende wird der Moment geschildert:

> „Triumph des Evangeliums, neue Lobpreisung des Glaubens, Ruhm dem Heiligen Kreuz. Im Jahr 1530 [1532] eroberte unser verehrter Mönch Vicente de Valverde dieses Reich, erster Bischof von Peru und einer der sieben Missionare, welche vom Kaiser Karl V. geschickt wurde. Dieser Valverde erreichte mit einem Kreuz in der Hand den mächtigen Inkaherrscher der Neuen Welt, und er eröffnete ihm die Geheimnisse unseres Glaubens, und dank der göttlichen Gnade

[52] Constituciones désta Provincia de los 12 Apósteles 1580, fol. 11r–11v.

> würde dieser König und viele mehrere tausende Seelen, ein neues Leben erhalten. Dies alles geschah durch die Intervention des Kreuzes, dank dieses neuen Dominikus und Predigers des Evangeliums, und eines zweiten Vicent Ferrer: 1530."[53]

Die Dominikaner lobpreisen in diesem Gemälde die eigene zentrale Stellung zu Beginn der Geschichte des Kolonialreiches. Die Präsentation des Vicente Valverde als neuer Dominikus wird im Text erwähnt und auch in der Komposition angelegt. Die Auftraggeber könnten die druckgrafische Serie von Theodore Galle dem Künstler vorgelegt haben, bzw. ein Kupferstich, der die Schlacht von Muret zeigt. Auch der Ordensgründer befand sich einst im Kriegsgebiet, etwa dreihundert Jahre zuvor, wo er auf Mission war, um die Albigenser vom Irrglauben abzubringen. Das christliche Heer stand unter der Führung des Simon de Montfort und besiegte in einer eigentlich hoffnungslosen Schlacht die Albigenser. Sowohl Vicente als auch Dominikus rücken mit dem Kreuz vor (Kap. IV.2.2 und Kap. V.3.4). Die Dominikaner in Cusco demonstrieren ihre Rolle bei der Eroberung der Stadt, schließlich waren sie an vorderster Front dabei (Kap. II.1).

Die Mercedarier standen seit jeher in engem Kontakt mit den Konquistadoren, viele von ihnen besaßen eine Kapelle in ihrer Kirche von Cusco, wie Diego Almagro. Seine ehemalige Sklavin Margarita de Almagro stiftete dort eine Kapelle für ihren ehemaligen Herrn (Kap. V.2.1). Auch die Mercedarier stellten ihre Taten als furchtlose Missionare und Kapläne für die Besuchenden des Klosters aus (Kap. V.2.3), allerdings missionierten Diego de Porras, Juan Salazar und Cristobal de Albarrán nicht in Cusco oder Umgebung. Für den Mikrokosmos der politischen Allianzen in Cusco wählten die Mercedarier ein anderes visuelles Bündnis und fügten den Kirchenobersten Cuscos in die Nolascusvita ein, den Bischof Manuel de Mollinedo y Angulo (Kap. II.2.2). Mollinedo kam in Madrid zur Welt, studierte an der Universität von Alcalá de Henares und bekleidete später das Amt des Erzbischofes von Toledo. Im Dezember 1670 wurde er zum Erzbischof von Cusco ernannt. Er kam am 9. Dezember 1672 in Lima an. Mollinedo hatte das Bischofsamt in Cusco bis zum Jahr 1699 inne, wo er nach dem Erdbeben zu einem

[53] Im Original steht: „Triunfo Evangélico, nueva exaltación de la fe, glorias de la Santísima Cruz, 1530 por el Muy Reverendo Fraile Vicente de Valverde, primer Obispo del Perú y uno de los siete misioneros [los cuales] conquistaron este Reino, enviados por el Sr. Emperador Carlos V, el cual [Padre Valverde] con una Cruz en las manos se llegó al Poderosísmo Atahualapa Ynca Emperador del nuevo Orbe, y le abrió los misterios de nuestra santa fe, y con la gracia divina, este Monarca, y muchos millares de almas consiguieron nueva vida, con la Invención de la Sta. Cruz, a fervores de este nuevo Dominicano pregonero del Evangelio, y Segundo Vicente del Ferrer primero: 1530."

der größten Förderer der Künste wurde und viele Kirchen errichten ließ.[54] Die Mercedarier verewigten den Bischof in dem Gemälde, welches den Tod des hl. Petrus Nolascus darstellt (Kat. MC 25 und Abb. 28). Die Wahl genau dieser Lebensepisode ist jedenfalls kein Zufall. Als Petrus Nolascus im 13. Jahrhundert starb, soll der Bischof von Barcelona laut der Nolascusvita anwesend gewesen sein. Die Kompilatoren hätten keine bessere Lebensepisode wählen können, um den Bischof von Cusco zu ehren und eine Verbundenheit mit den bischöflichen Autoritäten auszudrücken. Allerdings fand diese Ehrung vielleicht auch posthum statt (Kap. II.3.2).

Um die echten oder auch nur imaginierten Allianzen der religiösen Orden mit der Elite abzuschließen, dürfen die Jesuiten nicht fehlen. In der Jesuitenkirche hängt eines der spannendsten Gemälde Cuscos (Abb. 157). Durch die Heirat der jesuitischen Nachkommen mit der lokalen Elite gingen sie ein gänzlich anderes Bündnis ein. Eigentlich gingen die Jesuiten ähnlich vor wie die Dominikaner mit dem spanischen Königshaus (Kap. III.1.1). Sie führen ihre Blutslinie bzw. die ihres Ordensgründers mit dem Inka-Adel zusammen und präsentierten stolz dieses (Ehe-)Bündnis in einem Bild. In der Mitte des Gemäldes stehen der hl. Ignatius von Loyola und Francisco de Borja. Links ist die Hochzeit Martín García de Loyola, des Großneffen vom hl. Ignatius, dargestellt. Er heiratete die Inkaprinzessin Beatriz Clara Ñusta. Martín Loyola ergriff den letzten nominellen Inkaerben Tupac Amaru, der im Jahr 1572 hingerichtet wurde. Ihm wurde die Tochter von Tupac Amaru als Frau gegeben. Rechts ist ein weiteres Paar zu erkennen, das geheiratet hat. Die Frau ist Ana Maria Loyola, die Tochter von Martín und Beatriz. Der Mann, den Ana Loyola heiratet, ist der Neffe des hl. Francisco de Borja. Die Hochzeiten zeigen die Union der beiden adligen Familien, der spanischen Blutslinie der heiligen Jesuitengründer mit der heiligen Inkalinie.[55] Hinsichtlich der „limpieza de sangre"-Doktrin und der Rassenkonstruktion ist auffallend, dass bei den adligen „Mestizen" die Hautfarbe sich kaum von den *weißen* SpanierInnen unterscheidet. So ist Ana Maria Loyola so hell wie ihr spanischer Vater. Ihre Mutter besitzt in dem Gemälde zwar eine dunklere Körperfarbe, doch hebt sich die Inkaprinzessin von ihren Verwandten im Hintergrund ab. Sie besitzen noch dunklere Körperfarben, besonders die zwei Gehilfen am Bildrand. Neben den Körperfarben sind es vor allem die zum großen Teil auch imaginierten Gewänder und Attribute, welche die spanische von der Inkafamilie unterschei-

[54] Wuffarden 2014, S. 321–324.

[55] Mesa/Gisbert 1982, S. 123.

det. Die Inkas werden mit königlichen Insignien, Wappen und anderen herrschaftlichen Zeichen sowie mit exotischen Papageien gekennzeichnet.

Insgesamt demonstrieren alle religiösen Orden Cuscos in den Gemälden ihre realen und bisweilen auch gewünschten oder imaginierten Verbindungen mit der Führungselite: Die Franziskaner memorieren den Besuch des spanischen Vizekönigs in ihrem Kloster. Die Dominikaner zeigen ihre historische Verbindung mit dem berühmtesten aller Konquistadoren, Francisco Pizarro, und dadurch gleichzeitig ihre besondere Rolle bei der Eroberung und Missionierung des Inkareiches. Die Mercedarier nehmen den berühmten Mäzen und Erzbischof von Cusco, Manuel de Mollinedo y Angulo, in die Nolascusvita auf. Die Jesuiten verbinden sich mit der Elite der Inka. Auffallend ist, dass die gesamte Bandbreite des Adels und der möglichen Führungpersönlichkeiten dargestellt ist, die im Vizekönigreich Macht und Einfluss besaßen.

3.4 BenefaktorInnen: Förderung und Finanzierung

Im folgenden Unterkapitel rücken die BenefaktorInnen der Missionsorden in den Fokus, die das Kloster finanziell und materiell unterstützten. Zu diesen WohltäterInnen gehörte auch Malgarida de Almagro (Kap. V.2.1). Malgarida war die Sklavin und Gefährtin von Diego Almagro, sie begleitete den Konquistadoren sogar bei seiner aussichtslosen Exkursion über das Hochgebirge der Anden und durch die Atacama-Wüste bis nach Chile. Almagro setzte zuvor sein Testament auf und ließ Malgarida darin frei. Nach seinem Tod, am 6. September des Jahres 1553, stiftete sie ihm zu Ehren eine Kapelle in der Mercedarierkirche Cuscos. Die Stiftungsurkunde hat sich erhalten und Malgarida diktiert dem Notar in Lima ihren Stiftungswillen. Sie lässt den Kantor des Klosters unterschreiben, weil sie „weder schreiben noch lesen kann“.[56] Malgarida gibt zu Protokoll, das sie immer gut von Almagro und seinem Sohn behandelt worden sei. Danach wird in der Stiftungsurkunde aufgezählt, wann die Messen zu halten sind. Malgarida stiftet im Gegenzug für die „memoria y capellanía“ zwei Ladengeschäfte, die am Hauptplatz Cuscos lagen. Interessant ist die neunte Klausel der Stiftung für den Fall, dass das Kloster umzieht. Dann sollten nämlich die Körper „ihres Herren und seines Sohnes und ihr eigener [Körper], falls sie dort ebenso begraben liegt“, mitgenommen werden.[57] Knapp hundert Jahre später schreibt der Stadtchronist von Cusco, Vasco de Contreras y Val-

[56] Die Stiftungsurkunde ist abgedruckt von Palacio 1999, S. 31–34.

[57] Palacio 1999, S. 33.

verde, dass noch immer Messen gelesen werden, die von jener „negra esclava, llamada Margarita“ gestiftet wurden, die Almagro einst besaß.[58]

Für die WohltäterInnen der Kapellenstiftungen und ihre barmherzigen Gaben werden etliche Begriffe in den (Stiftungs-)Verträgen aufgenommen. Die Beispiele stammen aus dem Mercedarierkloster in Lima, sie waren bei den anderen Orden nicht anders. Am 12. November 1625 werden den „benefactores del Convento“ in Lima, dem Capitán Bernardo de Villegas und seiner Frau Marcela de Montoya, die Erlaubnis erteilt, dass sie eine Kapelle in der Kirche erhalten, wo sie beerdigt werden dürfen. Als Begründung wird angegeben, dass sie und ihre Eltern viele gute Taten dem Kloster zuteilwerden haben lassen, unter anderem Almosen und viel Geld.[59] In einem anderen Vertrag vom 20. Mai des Jahres 1730 wird der Mercedariermönch Feliciano Palomares sogar als „ewiger Patron und berühmter Benefaktor“ („Patrón perpetuo y benefactor insigne“) angeführt. Er bezahlte unter anderem für die Wiederaufstockung aller drei Kreuzgänge des Mercedarierklosters in Lima, welche nach einem Erdbeben herunterstürzten.[60]

Ein weiterer besonderer Fall liegt im Mercedarierkloster von Cusco vor. Nach dem verheerenden Erdbeben im Jahr 1650 konnten die Mercedarier ihr Kloster in Cusco nicht mehr bewohnen. Die Mönche waren in den „luxuriösen Häusern und dem prachtvollen Palast“ („suntuosas casas y magnifico palacio“) der Eheleute Usenda Loaiza Bazán und Diego Vargas Carvajal untergebracht worden, bis das Kloster wieder errichtet wurde. Nach dem Tod ihres Mannes stiftete Loaiza Bazán den Mercedariern einige ihrer Häuser, die sie väterlicherseits geerbt hatte.[61] Aus Dank beauftragten die Mercedarier den Künstler Juan Osorio, einen „Maler und Mestizen, Bürger der Stadt Cusco“ („pintor mestizo, natural y vecino de la cuidad del Cuzco”) die Porträts der Eheleute zu malen.[62] Die Porträts haben sich erhalten und hingen einst im oberen Kreuzgang, waren vor dem Jahr 1765 in das Vorzimmer der Sakristei gehängt worden und befinden sich heute im Eingangsbereich zum Kloster (Abb. 158 und 159). Osorio malt die Eheleute in einem Ganzkörperporträt mit zeitgenössischem Gewand und ihrem jeweiligen Familienwappen. Loaiza Bazán trägt sogar das Skapulier des Ordens, ein über die Schulter geworfenes weißes Gewand, welches das Mercedarierwappen auf der Brust trägt. Dieses zeich-

58 Contreras y Valverde 1982 [1649], S. 180; Keller 2015, S. 222.
59 Barriga 1944, S. 107–109.
60 Barriga 1944, S. S. 209–215; Rohr 2009, S. 189.
61 Covarrubias Pozo 1958, S. 108–109.
62 Covarrubias Pozo 1958, S. 122.

net sie als Angehörige des Dritten Ordens der Mercedarier aus. Ihre ursprüngliche Hängung im oberen Kreuzgang präsentiert die Eheleute für alle Bewohner und BesucherInnen sichtbar als Patrone des Klosters; nur sie hatten das Recht, ihr Porträt und Wappen anzubringen. Ein Dokument aus dem Jahr 1765 nennt sie sogar die „Gründer des Klosters der Maria de la Merced“ („los fundadores del Convento de Nuestra Señora de las Mercedes“).[63]

Die Beispiele der Patrone für den Bau der Klöster und die Kapellenstiftungen in den Ordenskirchen sind zahlreich. Besonders die Kapellenstiftungen waren schriftlich festgehalten worden, da sie mit beidseitigen Verpflichtungen einhergingen. Leider sieht der Fall für die Bilderviten komplizierter aus: Es ist nur in wenigen Fällen bekannt, wer diese teuren Gemäldezyklen bezahlte. Im letzten Abschnitt dieses Unterkapitels geht es um die vermuteten, tatsächlichen und imaginierten Benefaktoren der gründerväterlichen Bilderviten. Außerdem wird anhand der wenigen überlieferten Zahlen versucht offenzulegen, was eine gründerväterliche Bildervita das Kloster eigentlich kostete und welche Finanzierungsmöglichkeiten es gab.

Für drei der hier behandelten Gemäldezyklen sind konkrete Zahlen überliefert, die eine Vorstellung geben, wieviel die Dekoration des Kreuzgangs mit Gemälden, die zwei auf zwei Meter groß sind und größtenteils Goldrahmen besaßen, kostete. Wie aber können wir diese Zahlen interpretieren und welchen Wert hatten die Gemälde für das Kloster? Da die Kosten für die gründerväterlichen Bilderviten zwischen den Jahren 1667 bis 1786 liegen, sowie an unterschiedlichen Orten von unterschiedlichen Künstlern angefertigt wurden, können die Preise nicht direkt miteinander verglichen werden. Mithilfe von Opportunitätskosten wird daher gezeigt, was sich die Mönche anstatt der Gemäldezyklen hätten leisten können und somit der Wert der Kunstwerke für das Kloster veranschaulicht. Am Beispiel der alternativ kaufbaren Brotmenge (Opportunitätskosten), wird im Folgenden für zwei Beispiele berechnet, wieviel Brot die Mönche für den gleichen Preis auf dem Markt hätten kaufen können, beziehungsweise wie lange davon die Bewohner des Klosters hätten ernährt werden können.[64]

[63] Covarrubias Pozo 1958, S. 122.

[64] An dieser Stelle danke ich Daniel Stäbler und Roman Hanöfner, die mir bei der komplizierten historischen Berechnung der Opportunitätskosten behilflich waren.

Die vier Maler der Franziskusvita in Lima erhielten jeweils 1.500 *pesos a ocho reales* für neun Gemälde.[65] Sie erhielten 1.000 *pesos a ocho reales* zu Beginn und 500 *pesos a ocho reales* nach der Fertigstellung. Die Leinwände und die Rahmen wurden ihnen gestellt.[66] Die Farben mussten sie selbst bezahlen, zumindest ist in dem Vertrag nichts dazu vermerkt. Der gesamte Zyklus mit 36 Gemälden kostete demnach 6.000 *pesos*. Was bedeuten diese Kosten für das Kloster? Der Brotpreis in Lima lag in den Jahren 1628 bei 42,2 *maravedís* und im Jahr 1698 bei 43,8 *maravedís* pro Kilogramm Brot.[67] Nehmen wir an, dass ungefähr 327 Bewohner im Kloster lebten – wie es der Zensus aus dem Jahr 1700 ergab (Kap. V.2). Außerdem gehen wir davon aus, dass ein Bewohner des Klosters ungefähr ein halbes Kilogramm Brot pro Tag isst. Dann würde dies bedeuten, dass für den Preis von 6.000 *pesos* die Bewohner des Klosters zwischen 7,5 und 7,8 Monaten mit Brot hätten versorgt werden können.[68]

Ein Anhaltspunkt für die Preislage im 18. Jahrhundert ist im Rechnungsbuch der Mercedarier vermerkt. In den Jahren 1783–1786 zahlten sie 3.710 *pesos* für 13 Gemälde der Nolascusvita.[69] Wenn alle Gemälde gleich viel kosteten, dann gaben die Mercedarier für den ganzen Zyklus von 30 Bildern hochgerechnet 8.562 *pesos* aus. Der Brotpreis war in den Jahren 1779 bei 36,9 *maravedís* und im Jahr 1808 bei 42,2 *maravedís* pro Kilogramm Brot. Wenn in diesen Jahren ungefähr gleich viele Ordensangehörige wie

---

65 Im damaligen Währungssystem waren 1 *peso* dann 8 *reales*. Die *reales* waren Silbermünzen, die es in der Abstufung von ¼, ½, 1, 2, 4 und 8 *reales* gab. Krause/Mishler 2002, S. 448.

66 Richter Fernández Prada 1995, S. 100–103. Der originale Vertrag befindet sich im Archivo General de la Nación in Lima: Escribano Pedro Pérez Landero, 1671-10-27, f. 741r–744v. Es gibt eine Diskussion, wieviel die Maler erhalten. Wuffarden nimmt an, dass der leitende Künstler Francisco Escobar mehr erhält, nämlich 2.000 *pesos*. Gisbert schreibt, dass Diego Aguilera der führende Künstler sei und mehr bezahlt bekam. Ich lese den Vertrag genauso wie Harth-Terré und Márquez Abanto. Die Maler erhalten 1000 *pesos* zu Beginn und 500 *pesos* nach Beendigung. Harth-Terré/Márquez Abanto 1963, S. 149; Wuffarden 2014, S. 311.Gisbert 2002, S. 109.

67 Für die Umrechung *peso* auf *maravedís*: 1 *peso de 8 reales* waren 272 *maravedís* wert und 1 *real* waren 34 *maravedís* wert. Luque Luque 2020, S. 110. Im Jahr 1626 erhielt der Käufer 28 Unzen Brot für 1 *real* und im Jahr 1698 27 Unzen Brot für 1 *real*. Rodriguez Quispe 2020, S. 115–116. Für die Umrechnung Unzen auf Kilogramm: 1 *onza* entsprachen 28,7558 g also 0,287558 kg, siehe Luque Luque 2020, S. 82. Für die Berechnung des Brotpreises in *maravedís* pro Kilogramm: 28 * 0,287558 = 0,81 kg für 1 real (34 *maravedís*). 34 / 0,81 = 42,2 *maravedís* pro kg Brot. Die äquivalente Rechnung mit 27 *onzas* ergibt 43,8 *maravedís* pro kg Brot.

68 Für die Berechnung der Opportunitätskosten der Franziskusvita in Lima (1671): 6.000 *peso* = 48.000 *reales* = 1.632.000 *maravedís*. Umgerechnet in Kilogramm Brot: 1.632.000 / 42,2 = 38.673 kg. Umgerechnet in Tage pro Bewohner mit Annahme zum täglichen Brotverbrauch von 0,5 kg pro Bewohner: 38.673 / 0,5 = 77.346 Tage pro Bewohner. Hochgerechnet auf das Kloster mit 327 Bewohnern: 77.346 / 327 = 237 Tage = ~7,8 Monate. Äquivalente Rechnung mit 43,8 maravedís pro kg Brot ergibt 228 Tage = ˜7,5 Monate.

69 Barriga 1944, S. 375.

im Jahr 1700 das Kloster bewohnten, nämlich 265, dann konnten die Bewohner 15,7 Monate beziehungsweise 13,7 Monate mit Brot versorgt werden – davon ausgehend, dass ein Bewohner ein halbes Kilogramm Brot pro Tag erhielt.[70]

Für die Franziskusvita im Kreuzgang von Cusco ist der Preis nur für vier Gemälde überliefert. Die Franziskaner zahlten dem Maler Basilio de Santa Cruz Pumacallao für vier Gemälde der Bildervita je 52 *pesos,* wie im Vertrag vom 31. Oktober des Jahres 1667 vereinbart wird. Er erhält die Leinwände und Holzrahmen, muss jedoch die Farben selbst zahlen.[71] Da der Preis für die restlichen Gemälde (über 90 %) unbekannt ist – sie könnten wesentlich früher entstanden sein und deutlich mehr oder weniger gekostet haben – wird hier von einer Hochrechnung abgesehen. Hinzu kommen noch die vergoldeten Holzrahmen. Im gleichen Jahr beauftragten die Franziskaner bei Lorenzo Muñoz für je 80 *pesos* einen Rahmen für die Gemälde des Zyklus.[72] Der Gesamtpreis für den gesamten Zyklus konnte dadurch noch höher ausfallen.

Die Kosten für die Dekoration des Kreuzganges waren nicht gering. Woher nahmen die Mönche das Geld für die Bezahlung? Die überlieferten Verträge erwähnen dies nicht und auch die Gemälde der Zyklen geben nur bedingt Auskunft. An den Beispielen anderer Finanzierungen gründerväterlicher Bilderviten im Vizekönigreich Peru und in Europa können zumindest einige Schlüsse gezogen werden. Im Prinzip gibt es vier Möglichkeiten, wie ein Kloster einen Zyklus finanzieren konnte. Entweder es handelte sich um eine Eigenfinanzierung durch einen wohlhabenden Mönch (der Ordensleitung), der den Großauftrag alleine finanzierte oder das Kloster zahlte den Zyklus aus den Einnahmen, die es erwirtschaftete, d. h. ohne eine konkrete Benefaktorin oder einen Patron. Bisher fehlt eine Auswertung der Archive, wie viel die religiösen Orden einnahmen.[73] Da die religiösen Orden allerdings über Anbauflächen und landwirtschaftliche Betriebe verfügten und durch Stiftungen auch Häuser in der Stadt besaßen, dürfte ihr Vermögen nicht allzu gering gewesen sein. Eine individuelle oder kollektive Fremdfinanzierung liegt

[70] Für die Berechnung der Opportunitätskosten der Nolascusvita in Lima 1783–1786: 8562 *peso* = ~68.492 *reales* = ~2.328.739 *maravedís*. Umgerechnet in Kilogramm Brot: 2.328.739 / 36,9 = 63.109 kg. Umgerechnet in Tage pro Bewohner mit Annahme zum täglichen Brotverbrauch von 0,5 kg pro Bewohner: 63.109 / 0,5 = 126.219 Tage pro Bewohner. Hochgerechnet auf das Kloster mit 265 Bewohnern: 126.219 / 265 = 476 Tage = ~15,7 Monate. Äquivalente Rechnung mit 42,2 maravedís pro kg Brot ergibt 416 Tage = ~13,7 Monate.

[71] Cornejo Bouroncle 1960, S. 71–72.

[72] Cornejo Bouroncle 1960, S. 70.

[73] Nur für Cusco ist dies in Ansätzen überliefert. Gibbs 1989.

vor, wenn ein einzelner, reicher Stifter oder mehrere wohlhabende Familien von außerhalb des Klosters als Geldgeber der Bildervita fungiert.

Nur ein Kloster in Lima besitzt einen Gemäldezyklus, bei dem sicher nachgewiesen werden kann, dass er von einer Person finanziert wurde. Die Augustiner in Lima besitzen eine Serie, die der Maler Basilio Pacheco im Jahr 1742–1746 in Cusco schuf. Der Auftraggeber war der Prior des Klosters von Cusco, Fernando de Luna y Virues, der sich auf dem ersten Gemälde des Zyklus, dem Stammbaum des hl. Augustinus, zusammen mit dem Provinzial verewigen ließ (Abb. 160).[74] In den Ecken des Gemäldes sind ihre Halbbrustporträts angebracht, die Kartuschen darunter zählen ihre Titel auf und interessanterweise, welche Rolle sie beim Beschaffen des Gemäldezyklus einnahmen. Links befindet sich Roque de Yrarrasabal y Andia. Auf der Kartusche steht, dass er der Provinzial des Vizekönigreichs Peru war, als die Serie über das Leben des hl. Augustinus gemalt wurde.[75] Rechts malte Pacheco das Porträt von Fernando de Luna y Virues. Die Kartusche verkündet, dass Luna y Virues der Prior des Klosters in Cusco ist, wo er diesen Gemäldezyklus in Auftrag gegeben und selbst bezahlt hat.[76] Welchen Vorteil zog Luna y Virues aus dieser großzügigen Stiftung? War es die Zuschaustellung des eigenen Reichtums? Schließlich war der Kreuzgang ein halböffentlicher Ort. Der aus Cusco kommende und in Lima hängende Gemäldezyklus ist zweifelsohne eine Besonderheit, wenn auch nicht ungewöhnlich.[77] In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dominierten die Maler-Werkstätten Cuscos den Kunstmarkt in Lima.[78] Auf der einen Seite gab es die Massenproduktion an devotionalen Malereien, auf der anderen Seite waren auch qualitätvolle (Groß-)Aufträge vorhanden, wie die von Basilio Pacheco für die Augustiner. Der Maler verewigte sich in einem der Gemälde der Augustinusvita in der Geste einer Fürbitte (Abb. 161), vielleicht erließ er einen Teil seines Lohnes als wohltätige Spende oder eben für sein Seelenheil (Kap. IV.4.3). In dem Gemälde, in welchem Pacheco sein Porträt und seine Signatur hinterließ, änderte er den Hintergrund ab, dort wird der

74 MacCormack 2010, S. 89; Winkler 2019, S. 170–171. Für die Stammbäume siehe Kap. II.2.

75 Auf der Kartusche steht: „Retrato de N.R.P. Mro F. Roque de Yrarasabal, y Andia, natural dela Villa de Deva; de la Prov.a de Guipuscua, sita enla gran Cantabria. D.or Theolog.o y Cated. de Visp. de Dogmas de N. o.P. S.n Aug.n en la R. U. de S.n Marcos. Calificad.r del S.o Ofi.o y Pri.or Prov.l de esta Prov.a dl Per.u en cuio religioso gobierno se pinto esta Vida y colocò en la forma q està.“

76 Auf der Kartusche steht: „Retrato del N.R.P. M.o F. Fernando de Luna y Virues, D.or Theolog.o en la R.l Univ.ad d. S.n, Marcos, Califi.or del S.to Oficio, y Vic. o Prov.l dela Prov.a de Arriba. Exam.or Sinodal de Arzobipado de la Plata, Prior del Conv.o del Cusco, donde mando pintar esta Vida asu costa.“

77 Für die Besonderheit des Zyklus siehe auch Winkler 2019.

78 Wuffarden 2014, S. 357–263.

Hauptplatz und die Kathedrale von Cusco präsentiert.[79] Vielleicht haben wir es hier insgesamt mit einer Demonstration des malerischen Könnens der Künstler aus Cusco und der Liquidität der Mönche zu tun.

Ein weiterer möglicherweise in Teilen selbst bezahlter Zyklus ist die Nolascusvita in Lima. Im Rechnungsbuch sind 13 Gemälde vom Kloster bezahlt worden, damit blieben noch 27 Gemälde, für die kein Eintrag vorhanden ist. Im letzten Gemälde befindet sich das Porträt des Komturs. In dem Gemälde ist der Tod des hl. Nolascus dargestellt, der in der Mitte vor einem Kruzifix kniet (Kat. ML 29). Hinter ihm öffnet sich der Himmel und Maria in der Gestalt der *Virgen de la Merced* (Kap. III.3) erwartet ihren Diener zusammen mit Christus, Petrus und Santiago (Jakobus der Ältere). Neben dem hl. Nolascus steht der Bischof von Barcelona und hinter ihm weitere Mercedariermönche. In der rechten unteren Ecke des Gemäldes ist der damalige Komtur des Klosters in Lima, Gabriel Garzia Cavello y Sañudo, porträtiert. Auf der Kartusche unter ihm steht:

> „Dieses Werk über das Leben des hl. Patriarchen Petrus Nolascus wurde unter der Obhut und dem Eifer des ehrwürdigen Vaters und Meisters [Komtur] Gabriel Garzia Cavello y Sañudo angefertigt und im Jahr 1788 vollendet."

Die Inschrift offenbart, dass Gabriel Garcia Cavello der Initiator und Schirmherr der Bildervita war. Ob er sie auch bezahlt hat, geht nicht zwingend hervor. Vielleicht inspiriert sich Garzia Cavello an den Halbbrustporträts des Augustinerzyklus, der kurz zuvor entstand. Die beiden Gemäldeserien sind jedenfalls die einzigen der hier untersuchten gründerväterlichen Bilderviten, die eingefügte Porträts ihrer Benefaktoren oder Schirmherren besitzen.

Eine weitere, durchaus übliche Finanzierung scheint die kollektive Fremdfinanzierung gewesen zu sein und zwar sowohl in Städten Italiens, Südtirol und auch in Abya Yala. Die Dominikaner von *Santa Maria Novella* in Florenz besitzen eine Bildervita über das Leben des hl. Dominikus, die sich im zweiten großen Kreuzgang befindet und aus den Jahren 1582–1584 stammt (Kap. III.1.2). Hier stiftete die Familie Ricci aber auch die Familie Capponi einige der Fresken.[80] Auch im Franziskanerkloster *Ognissanti* von Florenz malten Nicodemo Ferrucci und Jacopo Ligozzi die Bildervita des Franziskus in den Jahren 1620–1624 (Kap. III.2.2). Unter manchen Fresken der Franziskusvita haben

[79] Mesa/Gisbert 1982, S. 223.

[80] Assmann 1997, S. 54–57.

sich die Kartuschen mit dem Begleittext der Bildervita erhalten. Die Kartuschen besitzen Wappen, welche die Stiftungen einzelner Florentiner Familien nachweisen.[81]

In Südtirol schuf Frater Lukas Plazer in den Jahren 1706–1708 einen Gemäldezyklus für das Franziskanerkloster von Innichen. Jedes einzelne Gemälde ist von einem Bürger oder einer Bürgerin gestiftet worden, die oder der ihr oder sein Wappen und seinen Namen im Bild unterbringen durfte. Zum Beispiel stiftete Elisabeth Dinsslin, geborene Mayrin, das dritte Gemälde, welches den Traum des Franziskus vom Rittertum darstellt (Abb. 162). Auf der linken Seite ist Franziskus noch im Kerker eingesperrt, und es zeugt von der Demut der Stifterin Elisabeth, ihr Wappen auf der Gefängnismauer anzubringen.

Doch nicht nur in Europa, sondern auch in Amerika, genauer gesagt in Quito, gibt es von Individuen gestiftete Gemäldezyklen; diese haben sich in Teilen im Franziskaner-, Dominikaner-, Mercedarier- und Augustinerkloster erhalten.[82] Das früheste Beispiel einer Bildervita in Quito befindet sich im Augustinerkloster. Die Mönche beauftragten den Maler Miguel de Santiago, der eine Bildervita des hl. Augustinus für den Kreuzgang bis zum Jahr 1665 malte. Alle Gemälde werden von Individuen gesponsert, die Wappen, Namen, Titel und Berufe im Text anbringen durften.[83] Wohl taten es den Augustinern die Bettelorden gleich. Vom Zyklus aus dem Kreuzgang des Dominikanerklosters, den Francisco Albán in den Jahren 1783–1788 malte, gibt es nur zwei Gemälde. Manuel de Latore Angulo stiftete das Gemälde „Maria wendet auf Bitten Franziskus' und Dominikus den Zorn Christi ab" (Abb. 163). Doch nicht nur sein Wappen befindet sich links unter dem hl. Franziskus, sondern sein Name wird in den Anfangszeilen des Bildtextes eingefügt. Dort steht außerdem, dass Manuel ein Ritter des Santiagoordens und Bürgermeister (corregidor) der Stadt Quito ist.[84]

Ein erstes Resümee ziehend wird deutlich, dass die Benefaktoren bei den bisher aufgezählten Beispielen der multiplen Fremdfinanzierung ihr Wappen ins Bild setzen durften oder ihre Namen und Mädchennamen angaben. In Quito konnten die Stifter sogar ihre Berufe und weltlichen Tätigkeiten oder Titel in den Bildern verewigen. Für die Gemäldezyklen der Bettelorden in Cusco und Lima bedeutet dies, dass sie sehr warscheinlich

81 Hoffmann 2013, S. 96.

82 Für die Zyklen siehe Stratton-Pruitt/Bustamante 2012, S. 68–82, S. 103–105, S. 214–217, S. 257–259.

83 Für den Gemäldezyklus siehe die ausführliche Monografie von Justo Estebaranz 2008.

84 Im Original: „El Don Manuel de Latore Angulo Caballero de la Orden de Santiago, coregidor que fue en esta ciuadad."

nicht von mehreren Personen bezahlt worden sind, sondern es sich aus eigenen Kräften leisten konnten, einen Gemäldezyklus zu finanzieren.

Als letzte Möglichkeit bleibt die individuelle Fremdfinanzierung. Diese tritt vor allem in Spanien auf. Ein Beispiel für diese Förderung ist der Gemäldezyklus des ehemaligen Dominikanerklosters *San Pablo* in Valladolid. Er wurde von Francisco Gómez de Sandoval y Rojas gestiftet (Kap. IV.2.2). Der Herzog von Lerma war auch der Erste Minister des spanischen Königs Philip III. und besaß wohl wegen seines Standes und Ranges ein stattliches Vermögen, sodass er sich einen Gemäldezyklus leisten konnte. Jedenfalls lässt er sich als Stifter im Zyklus genau an der Stelle verewigen, wo nach der hagiografischen Erzählung Simon de Montfort auftritt, der Förderer des hl. Dominikus. Der Herzog von Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, konnte nur identifiziert werden, weil sich weitere Gemälde von ihm erhalten haben. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass ohne Verträge oder eine fehlende Gegenprobe von Porträts die potenziellen Benefaktoren und Stifter in den Gemäldezyklen von Cusco und Lima nicht nachweisbar sind. Tatsächlich ist ein Gemälde des Zyklus im Dominikanerkloster von Cusco auffällig, das ebenfalls den hl. Dominikus in der Schlacht von Muret zeigt (Kat. DC 6). Der Anführer Simon de Montfort ist mit ähnlich individuellen Gesichtszügen und zeitgenössischen Kleidern gekleidet. Vielleicht handelt es sich auch hier um einen Benefaktor, wie es der Herzog von Lerma in Spanien war. Man braucht nur durch den in dieser Arbeit angehängten Katalog blättern und wird einiges Figurenpersonal entdecken, dass zeitgenössisch gekleidet ist, aus dem Bild blickt oder sich durch andere Gesten auffällig von den anderen Bildfiguren abhebt.

Für die Gemäldezyklen der Franziskaner in Lima und Cusco sowie der Dominikaner und der Mercedarier in Cusco muss die Frage der Finanzierung ungeklärt bleiben. Vielleicht kann sie erst nach einer gründlichen Archivarbeit geklärt werden. Im Vergleich mit den Gemäldezyklen in Quito kann nur ausgeschlossen werden, dass eine multiple Fremdfinanzierung vorlag. Wenn die Wappen jedoch nicht in den Gemälden, sondern darunter im Rahmen als Holzwappen angebracht worden waren, dann ist nicht einmal diese Finanzierungsart ausgeschlossen. Womöglich gab es individuelle Stifter, deren Porträt unentdeckt bleibt. Die Franziskaner von Lima und Cusco haben Verträge für die Gemäldezyklen aufgesetzt, doch ist darin nicht vermerkt, woher das Geld stammt, welches das Kloster den Künstlern zahlte. Vielleicht stammte es aus den eigenen Einkünften. Im 17. Jahrhundert war es noch nicht üblich, dass sich der Initiator, der Prior, Guar-

dian und Komtur oder der Provinzial in einem Gemälde verewigten wie bei den Mercedariern Limas. Vielleicht waren die Benefaktoren auch in Gemälden in den Kreuzgang gehangen worden, wie die Eheleute Usenda Loaiza Bazán und Diego Vargas Carvajal aus dem einleitenden Beispiel.

Alles in allem kann sicher festgehalten werden, dass die Dekoration des Kreuzgangs mit Gemälden und Goldrahmen die Klöster eine beachtliche Menge Geld kostete. Offensichtlich waren sie bereit, diese Summen zu zahlen, um die Eigengeschichte vor Augen zu haben und die eigene Memoria zu pflegen (Kap. IV.). Für die Künstler bedeuteten die gründerväterlichen Bilderviten Großaufträge, die nicht nur mit viel Geld, sondern ebenso mit Prestige verbunden waren. In einigen Gemälden verewigten sich die Künstler (V.4.3).

VI. Am Ende der Geschichte

> „Es ist dem Menschen eingepflanzt, dass er gern hört von herzlichen Taten und Geschichten, so vor alten Zeiten geschehen. So gibt es auch große Förderung und Anmutung zur Liebe und Nachfolgung der Tugenden, wenn man die Exempel der frommen Menschen vor Augen stellt und oft betrachtet."[1]

Mit diesen Sätzen beginnt Konrad Zittardus die „Kurtze Chronica" über die Generalmeister und die hl. Schwestern des Dominikanerordens aus dem Jahr 1596. Viele heutige WissenschaftlerInnen würden dem Dominikaner darin zustimmen, dass Geschichten zu erzählen und auch zu hören oder zu sehen als anthropologische Grundkonstante aufgefasst werden kann.[2] Der Literaturwissenschaftler Michael Neumann ist sogar der Auffassung, dass es sich beim Geschichtenerzählen um ein „Urbedürfnis, nicht weit hinter Trinken, Essen und Schlafen" handelt.[3]

Die Ordensgelehrten hatten dieses Bedürfnis oder sahen vielmehr die Notwendigkeit, die eigene Geschichte für den inneren Zusammenhalt und als Exemplum sowie eine nach außen getragene Identität über die Jahrhunderte zu erzählen. Sie schrieben Ordensgründerlegenden und -viten, die während der Messe oder im Kloster vorgelesen wurden, und ließen sie als Bilderviten am Altar, im Chor oder im Kreuzgang anbringen. Die gründerväterliche Bildervita ist eine besondere Art des Historienzyklus, sie visualisierte die Ideologie der religiösen Gemeinschaft und war zweckmäßig, langlebig und wandelbar. Wie die religiösen Orden ins Vizekönigreich Peru kamen und wie sie die Viten ihrer im 13. Jahrhundert gestorbenen Gründer erfolgreich weiter tradierten und noch im 17. und 18. Jahrhundert in den Kreuzgängen Perus in monumentalen Bilderzyklen erzählten, das zeigte ich im zweiten und dritten Teil dieser Arbeit.

Für die Bedingungen und Erzählungen über die Ankunft der religiösen Orden im Vizekönigreich Peru muss zwischen der Eigengeschichtsschreibung und den historischen Fakten unterschieden werden, welche die HistorikerInnen rekonstruieren konnten (Kap. II). Die Anfangszeit wird in allen Ordenschroniken und -geschichten verklärt. Der

---

[1] Zittardus 1596, S. IIr. „Ehrwürdige liebe andächtige/ Es ist von Natur dem Menschen eingepflanzt daß er gern höret von herzlichen Thaten und Geschichten/ So vor alten Zeiten geschehen/ So gibt es auch große Förderung und anmutung zur liebe und nachfolgung der Tugenten/ wann man die Exempel der frommen Menschen für augen stellt und offt betrachtet."

[2] Für einen kritischen Blick auf die Idee der anthropologischen Grundkonstante: Meister 2018.

[3] Neumann 2013, S. 1.

Wetteifer untereinander, die eigenen Mönche als die Ersten in Peru zu deklarieren, mit berühmten Personen der Eroberungsgeschichte zu verknüpfen und die Leistungen der Missionsarbeit zu rühmen, zieht sich wie ein roter Faden durch die Ordensschriften. Die Benennung der Provinzen verdeutlicht den ideologischen Missionsauftrag der religiösen Orden. Die Franziskaner stilisieren sich als die „neuen zwölf Apostel“ und die Dominikaner als die Hirten der Provinz „Johannes des Täufers“, welche die Indigenen zum Christentum bekehrten und tauften. Weder konnte nachgewiesen werden, dass die Franziskaner mit zwölf Mönchen nach Peru reisten noch stimmen die vom Chronisten Juan Meléndez genannten berühmten sechs Missionare mit den ersten Dominikanern Perus überein. Die Mercedarier besaßen höchstwahrscheinlich keinen offiziellen Missionsauftrag, waren aber mit den Konquistadoren nach Abya Yala gekommen. Die offiziellen Missionsorden bzw. die Bettelorden monierten diesen zweifelhaften Status in ihren Schriften. Tirso de Molina verteidigt die mercedarische Missionsarbeit: Sie hätten im Gegensatz zu den anderen Orden keine Klöster gebaut, sondern wären durch die Länder gepilgert und hätten die Indigenen bekehrt, wovon alle anderen nun profitieren würden. Eine Aussage, die nicht den Tatsachen entsprach, sondern als bissige Anspielung auf das (in Amerika erneut) sesshaft gewordene Mönchstum der ursprünglich besitzlosen und umherziehenden Bettelmönche und Missionare gelesen werden muss.

Der Wettkampf fand nicht nur auf dem Papier statt, sondern manifestierte sich darin, die besten Grundstücke in der neuen und alten Hauptstadt zu ergattern. Als „Mönche der ersten Stunde“ waren besonders die Dominikaner und Mercedarier in einer guten Ausgangslage, da sie die Konquistadoren auf ihren Eroberungsfeldzügen nach Peru begleiteten. In Lima sollen die Mercedarier die Ersten gewesen sein, die ein Kloster in der neuen Hauptstadt gegründet haben. Die Dominikaner und Franziskaner bekamen zunächst ein Grundstück in einem gemeinsamen Häuserblock zugewiesen, was offenbar keine zufriedenstellende Lösung war. Am Ende erhielten die Dominikaner den gesamten Häuserblock zur Bebauung. Die Gründe sind nicht eindeutig überliefert. Nach den Dominikanern sei der „feige“ franziskanische Mönch angesichts eines Angriffs der Indigenen geflüchtet, während der Dominikaner standhaft an der Seite der spanischen Soldaten gekämpft habe. In der franziskanischen Historiografie wird davon ausgegangen, dass der Franziskaner sich einer anderen Expedition angeschlossen hat.

In Cusco profitierten die Dominikaner bei der Grundstücksverteilung, weil Vicente Valverde den Konquistador Francisco Pizarro bei seinen Eroberungsfeldzügen des Inkarei-

ches begleitet hatte. Die Dominikaner erhielten den wichtigsten Tempelbezirk der Inka, *Coricancha*, über dem sie ihr Kloster errichteten. Die Mercedarier versuchten zumindest auf dem Papier den gleichen Ruhm zu beanspruchen, indem sie behaupteten, dass ein gewisser „Sebastián de Trujillo“ den Konquistador Pizarro nach Peru begleitet habe und sein Beichtvater gewesen sei. Tatsächlich scheinen sie im besonderen Maße von anderen Konquistadoren unterstützt worden zu sein, wie die Stiftung des Diego Almagro bzw. seiner Sklavin Margarita zeigt (Kap. V.3.3). Ihr Kloster errichteten die Mercedarier zentral und nur einen Block vom Hauptplatz entfernt. Die Franziskaner zogen hingegen in Cusco gleich zweimal um, bis sie einen geeigneten Ort fanden. Zunächst waren sie außerhalb der Stadt situiert, bis ihnen vermutlich Juan de Pancorvo – nach der Eigengeschichtsschreibung war es erneut Pizarro – den ehemaligen Inkapalast *Casana* schenkte. Das dritte Grundstück, das den Franziskanern passend erschien, kauften sie bzw. war es in Teilen eine Spende.

Nach der Ankunft und Grundstücksverteilungen begann die eigentliche Arbeit, die Errichtung der Klöster. Die provisorischen Bauten des 16. Jahrhunderts wurden nach und nach durch große Gebäudekomplexe ersetzt. Aufgrund immer wieder auftretender Erdbeben oder von Baumängeln mussten Teile des Klosters öfters erneuert oder neu erbaut werden. In diesen wiederkehrenden Bauwellen ließen die religiösen Orden imposante Klöster in Cusco und Lima als Hauptsitze ihrer Provinzen errichten, die als „Städte in der Stadt“ zu großen Gebäudekomplexen heranwuchsen. Die Baugeschichte der Klöster und vor allem des ersten Kreuzganges können in ungefähr rekonstruiert werden dank der Verträge mit den Architekten, Maurern und Handwerkern, welche die HistorikerInnen bisher fanden. Auch die Ordensgeschichten berichten über das Aussehen und den Baufortschritt der Klöster, wenngleich diese Eigengeschichten mit dem Zweck entstehen, der fernen Ordensleitung und Leserschaft in Europa das Bild von großen, gut ausgestatteten und reich dekorierten Klöstern zu vermitteln oder anders formuliert den Erfolg der Ordensprovinzen zu betonen. Auf der einen Seite werden die eigenen Leistungen übertrieben und auch berühmte Künstler aufgeführt, beispielsweise wenn Francisco Pacheco fälschlicherweise als Erschaffer der Dominikusvita in Lima genannt wird. Auf der anderen Seite müssen die Bemühungen der Ordensgeistlichen, das Aussehen der Klöster zu vermitteln, durchaus ernst genommen werden, wenn tatsächliche Grundrisse und Ansichten der Klöster den Berichten hinzugefügt werden, wie bei den Berichten zum Bau des franziskanischen und dominikanischen Klosters in Lima. Diese Grundrisse sind heute noch wertvolle Anhaltspunkte über das Aussehen der Klöster.

Nach der Errichtung der Klöster konnten diese mit Bildern und Kunstobjekten ausgeschmückt werden. Für die Dekoration der Kreuzgänge lässt sich grundsätzlich festhalten, dass die Klöster in Lima alle die gleiche Aufteilung besitzen: Die untere Hälfte der Kreuzgangswände ist mit bunten Fliesen geschmückt, in der oberen Hälfte hängen die Gründerviten. Diese Aufteilung gleicht den sevillanischen Kreuzgängen und die Dominikaner setzten hierfür gewissermaßen den Standard. Im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts konnten die Dominikaner als erster Orden im Vizekönigreich Peru eine vollständige Kreuzgangsdekoration vorweisen, die Gemälde und die Fliesen wurden aus Sevilla eingeschifft. Die Franziskaner versuchten sich vermutlich in der Dekoration ihres Kreuzgangs ein Stück weit von den Dominikanern abzusetzen. Die untere Hälfte ihres Hauptkreuzganges ist zwar ebenfalls mit Fliesen dekoriert, allerdings waren diese nur in Teilen aus Sevilla importiert worden, der andere Teil war bereits in Lima hergestellt worden. Die Gründervita ließen die Franziskaner ebenfalls von ortsansässigen Künstlern in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ausführen und zwar als Wandbilder anstelle von Gemälden. Aufgrund der Baumängel und der Erdbebengefahr entschieden sie sich später jedoch um und beauftragten im Jahr 1671 einen Gemäldezyklus. Ob die Mercedarier ihren Kreuzgang in Lima bereits im 17. Jahrhundert mit der Vita ihres Ordensgründers dekorierten, ist nicht bekannt. Der Gemäldezyklus im Kreuzgang der Mercedarier ist jedenfalls ein Spätwerk der gründerväterlichen Bilderviten und entstand in den Jahren von 1783 bis 1792. Vermutlich ist er der letzte seiner Art in Abya Yala, da ab dem Jahr 1806 die südamerikanischen Unabhängigkeitsbestrebungen begannen.

In Cusco entstehen die ersten Gründerviten der hier untersuchten religiösen Orden alle in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, was vermutlich mit dem verheerenden Erdbeben des Jahres 1650 und der darauf stattfindenden kulturelle Erneuerung und Förderung der Künste zusammenhing. Nur die Mercedarier könnten ihre Gründervita durch eine neuere aus dem Jahr 1763 ausgetauscht haben, die Quellenlage ist hier nicht eindeutig und es bedarf der Erforschung des mercedarischen Archivs auf etwaige Dokumente oder auch einer technischen Analyse der Farbpigmente. Eine Gemeinsamkeit in Cusco sind die kunstvoll hergestellten, vergoldeten Holzrahmen, welche die Gründerviten in den Kreuzgang einbetten. So liegen mit dem bunten Fliesendekor in Lima und den künstlerischen Goldrahmen in Cusco weitere Objekte vor, die eine weiterführende Forschung zur Kreuzgangsdekoration eröffnen bzw. benötigen. Diese Arbeit legte den Fokus darauf, die Tradierung und Transmission der Gründerviten und ihrer Bildinhalte zu untersuchen.

Im dritten Teil dieser Dissertation analysierte ich die Tradierung und Transmission der Gründerviten des hl. Dominikus, Franziskus und Nolascus am konkreten Beispiel des Lebensbeginns der Ordensgründer. Um die Analogie aus der Einleitung wieder aufzugreifen (Kap. III.1), fasste ich zusammen, wann, wie und von wem die Ordensketten respektive Gründerviten geschmiedet wurden, bis die Ordensleitung eine Grundform festlegte. Daraufhin zeigte ich detailliert, welches neue Design die Ordensketten erhielten. Manche Schmuckstücke oder alternative Glieder bzw. Erzählungen lagen schon in der Anfangszeit vor und wurden wieder entdeckt und in die Kette eingefügt, andere wurden neu erschaffen. Manche Ordensketten wurden verschickt, andere in einfachen Materialien hergestellt, vervielfältigt und verteilt, um dann als Vorlage für größere und wertvollere Ordensketten in anderen Ordensprovinzen zu dienen, wo sie erneut verhandelt wurden, eine neue Bedeutung erfuhren und an die vorherrschenden Sehgewohnheiten bzw. eine andere Ästhetik angepasst wurden.

Im 13. Jahrhundert war die hagiografische Textproduktion eng verknüpft mit der Heiligsprechung des Ordensgründers und begann kurz vor dieser oder zeitgleich – zumindest bei den Bettelorden. In der Formierungsphase der Franziskus- und Dominikusvita entstand erst der hagiografische Textkorpus, auf dem die Liturgie und die Stundengebete basierten, und mithilfe derer die Ordensmitglieder ihres Gründers gedachten. In diesem Zusammenhang ließen die Ordensmitglieder das Leben ihres Gründers visualisieren. Die ersten Bilderviten der hllg. Franziskus und Dominikus befinden sich auf dem Grabmal oder in dessen Nähe, auf den Vitentafeln und in den Chorbüchern – sie sind eng mit der Liturgie verbunden. Außerdem hing die Entstehung der Gründervita mit der Heiligsprechung zusammen. Bei den Franziskanern förderte der Papst die Heiligsprechung und den Beginn der hagiografischen Schriften. Die Dominikaner bemühten sich nach eigenen Kräften um die Heiligsprechung ihres Gründers und die Schriften entstanden parallel zu diesen Bemühungen. Diese unterschiedlichen Anfangsbedingungen wirkten sich auf die ideologische Ausrichtung der Texte aus. Die ersten Lebensgeschichten mit den nachfolgenden korrigierenden und ergänzenden Viten des hl. Franziskus und die geordneten Geschichten des hl. Dominikus bilden die Formierungsphase der schriftlichen Vita. Diese Formierungsphase der gründerväterlichen Vita kam mit der Vereinheitlichung bzw. einer textlichen Normierung zu einem vorläufigen Ende.

Für die Überformung des Lebensbeginns griffen die franziskanischen und dominikanischen Ordensgelehrten zwei entgegengesetzte Pole des Heiligenmodell auf: ein Konver-

sionsheiliger und ein Geburtsheiliger. Wie sehr das jeweilige Heiligkeitsmodell auf Tatsachen fußt, lässt sich heute auch mit wissenschaftlichen Methoden nicht mehr nachweisen. Kaspar Elm verglich in seinem berühmten Aufsatz die „Wirkungen und Antriebskräfte zweier Ordensstifter“ und erkannte grundverschiedene Persönlichkeiten in Franziskus und Dominikus. Auf der einen Seite steht Franziskus, der als „bürgerlicher Laie“ aus einer reichen Kaufmannsfamilie kam und gegen den Willen seines Vaters handelte. Auf der anderen Seite steht Dominikus, der als „gelehrter Kanoniker“ einen geistlichen Bildungsweg einschlug.[4] Thomas Pratsch identifizierte in seiner Monografie über den hagiografischen Topos in den griechischen Heiligenviten mittelbyzantinischer Zeit die grundsätzlichen Muster eines frommen Elternhauses und ungleicher Eltern mit einer frommen Mutter und einem sündigen Vater. Der Bruch mit dem Elternhaus stellt den größeren Gegensatz dar.[5] Nach Michael Goodich, der die Kindheit der Heiligen des 13. Jahrhunderts anhand der Legenden und Viten untersuchte, war die Mehrheit der Kanonisierten in einem kultivierten religiösen Umfeld aufgewachsen. Wenige der kindlichen Heiligen mussten sich mit ihrem gewählten Lebensweg gegen ihre Eltern durchsetzen.[6] Das Modell des Geburtsheiligen war wesentlich beliebter, während die frühchristliche Konversion nicht mehr zeitgemäß erscheint. Die Länder, aus denen die Heiligen stammten, waren schon seit Jahrhunderten christianisiert. Später werden die Minderbrüder auch ihren Gründer Franziskus als Geburtsheiligen stilisieren.

Die schriftliche Normierung war durch die Organisationsform der Orden möglich und bei beiden Orden in den 1260er-Jahren abgeschlossen. Die Ordensspitze entschied auf den Generalkapiteln über die Ausformung der Gründerlegenden. Trotz der Normierung gingen die inoffiziellen Legenden nicht verloren. Sie hatten es zwar nicht in den ersten oder frühen Kanon geschafft, konnten jedoch weiter tradiert werden oder im Zuge ordensinterner Nachforschungen wieder ausgegraben werden. Im hagiografischen Schrifttum beider Orden sind alternative oder ergänzende Episoden über den Lebensbeginn schon im 13. Jahrhundert vorhanden, die im konfessionellen Zeitalter erneut aufgegriffen wurden.

Im Vergleich der drei religiösen Orden ist besonders aufschlussreich, wie die Ordensgelehrten und Kompilatoren bei der Schaffung der Bilderviten unterschiedliche Dynami-

[4] Kaspar Elm vergleicht Dominikus und Franziskus auf historiografischer, sozialer, politischer Ebene sowie die Funktionstüchtigkeit der beiden Orden. Elm 1972.

[5] Pratsch 2005, S. 66–72. Für den weltlichen und geistlichen Bildungsweg: Pratsch 2005, S. 92–99.

[6] Goodich 1973.

ken entwickeln. Die Franziskaner bemühten sich früh um eine ausdifferenzierte Vita ihres Gründers, vermutlich weil seine Person bzw. die Stigmata umstritten waren. Die Dominikaner legten anfangs keinen besonderen Impetus auf die bildliche Präsentation ihres Ordensgründers, erkannten aber bald deren Notwendigkeit in der Propagierung seines Kultes. Die Mercedarier scheinen an einer (Bilder-)Vita ihres Ordensgründers zunächst gar kein Interesse gehabt zu haben. In Zeiten der Reconquista entsteht der geistliche Ritterorden aus einer bürgerlich-karitativen Stiftung. Erst später, nach der Rückeroberung der iberischen Halbinsel und nach der Reformierung, wird der Orden zu einem Bettelorden, der nun jedoch keinen heiligen Ordensgründer vorzuweisen hatte. Innerhalb kürzester Zeit entwickelten die Mercedarier eine (Bilder-)Vita und holten damit nach, was andere Orden schon lange vorher erprobt hatten.

Eine Normierung der Bilderviten ist nur bedingt feststellbar und prinzipiell komplexer, da mehrere Faktoren als nur die Abfolge und Ikonografie der Szenen berücksichtigt werden müssen, wie etwa die Komposition, die Formensprache, der Motivschatz und die stilistische Ausführung. Einer Normierung der Bildervita kommen erst die hagiografischen Druckserien nahe. Im konfessionellen Zeitalter gelangen die hagiografischen Druckserien und auch Ordenschroniken in alle katholischen Weltgegenden und dienen als Vorlage für sämtliche Gründerviten (Mobilisierungsphase). Auch die Auftraggeber und Künstler im Vizekönigreich Peru nutzten die Ordenschroniken und Druckserien. Bei einem einfachen Kopiervorgang blieb es dabei nicht, einige Motive waren in einem gewissen exegetischen Spielraum hinzugefügt worden, welche den Bilderviten eine Bedeutungstiefe oder eine lokale Note verliehen (Kontextualisierung).

Die erste gründerväterliche Bildervita im Vizekönigreich Peru schicken die Dominikaner aus Sevilla nach Lima (nach 1608). Das Eröffnungsbild der Dominikusvita, der sogenannte Guzman-Stammbaum, enthielt eine politische Brisanz. Er zeigt als hybrider Stammbaum sowohl die weltlichen als auch die geistlichen Ahnenreihen des Adelsgeschlechtes der Guzmans und vereint die „heilige Blutslinie“ des Dominikus mit den Habsburgern, den aktuellen Königen Spaniens und Österreichs. Die spanischen Ordensgelehrten hatten im 16. Jahrhundert archivalische und genealogische Studien am Geburtsort des hl. Dominikus durchgeführt und wurden im altansässigen Adelsgeschlecht der Guzmans fündig. Der Guzman-Stammbaum war zuerst in Antwerpen, das damals zu den Spanischen Niederlanden gehörte, als Kupferstich visualisiert worden (1600–1608). Der mobilen Natur der Druckgrafik ist es zu verdanken, dass er für sämtliche Stamm-

bäume Dominikus' die Vorlage bildet, die sich in den spanischen, peruanischen und auch in den deutschsprachigen Ländern der Habsburger befinden. Beachtenswert sind die Anpassungen, da sowohl in Lima als auch in Cusco die Kompilatoren die aktuellen spanischen Könige als letzte Sprösslinge des Baumes hinzufügten und dadurch zeigten, dass sie die politische Ikonografie erkannten und den aktuellen, obersten Souverän anerkannten. Der Guzman-Stammbaum bzw. die Vermischung der weltlichen und geistlichen Linie in Form des Stammbaums scheint eine besondere Strahlkraft besessen zu haben, da die Mercedarier, die Augustiner und in gewisser Weise auch die Jesuiten (V.3.3) der dominikanischen Bildlösung folgten. Die Mercedarier in Cusco versuchten einen ähnlichen Ruhm für ihren Gründer zu beanstanden und fingierten eine Verwandtschaft des hl. Nolascus mit den bedeutendsten Königshäusern Frankreichs und Spaniens sowie mit dem italienischen Adelsgeschlecht der Medici. Die Fixierung auf die „Reinheit des Blutes" sowie die Genealogie nahm ihren Ausgangspunkt in Spanien und verschärfte sich durch die „mestizaje" der Indigenen, AfrikanerInnen und SpanierInnen in den Vizekönigreichen (Kap. I.3). Eine Parallele zu den „casta-Gemälden" in Neuspanien und Peru kann gezogen werden. Allerdings ist in den „casta-Gemälden" das „einfache" Volk dargestellt, das in großen Teilen den Exotismus eines europäischen Publikums bedient.[7] Ganz am anderen ideologischen Ende stehen die Versuche bzw. Beweisketten der Dominikaner, Mercedarier und der anderen religiösen Orden die besondere „heilige Blutslinie" aufzuzeigen, die den obersten spanischen Souverän, die Adelshäuser Europas und bei den Jesuiten die lokale Elite mit ihren Ordensgründer verbindet. Die Franziskaner und auch die Mercedarier in Lima folgen diesem Bildkonzept aus unterschiedlichen Gründen nicht. Die Minderbrüder wählten ein Einstiegsbild für die Franziskusvita in Lima und Cusco, das auf besonders einfallsreiche Weise die Vorhersehung und die Tradierung des hl. Franziskus, seines Bildes und seiner Vita verbürgt. Womöglich waren sie zu dieser innovativen Ikonografie ein Stück weit gezwungen, konnten sie nicht wie die Dominikaner eine adelige Blutslinie für ihren Ordensgründer vorweisen, da Franziskus als Kaufmannssohn, der noch dazu in einem Stall geboren wurde, dieses Narrativ nicht hergab. Als letzte Gründervita in Abya Yala scheinen die Mercedarier sich gegen das spanisch importierte Bild einer Genealogie entschieden zu

[7] Deans-Smith rekonstruiert die BesitzerInnen, den Ausstellungs- und Sammlungskontext sowie die Reaktion einiger Rezipienten auf die „casta-Gemälde". Dabei betont sie, dass es nicht nur den exotischen Blick der Europäer in Kuriositätenkabinetten oder Naturkundemuseen auf die Bilder wecken sollte, sondern auch eine stolze Präsentation der Kreolen des Reichtums und der Diversität in ihrem Land war. Deans-Smith 2005.

haben. Sie verzichten auf die Darstellung des illustren Stammbaumes des hl. Nolascus und beginnen die Bildervita mit dem Bild von der Geburt des Gründers.[8]

Nach dem Eröffnungsbild folgen die Geburts- und Jugendszenen der hier untersuchten Ordensgründer und für alle Bilderviten in Peru kann festgehalten werden, dass die Anzahl der Wunder, Prophezeiungen und auch Visionen erheblich zunimmt. Die Gründe hierfür sind zahlreich: Die peruanischen Kreuzgänge bieten viel Platz für eine ausführliche Bildervita, die druckgrafischen Vorlagen nehmen bereits wesentlich mehr Szenen in die Gründerviten auf und letztlich mag es auch an der Erzählfreude der peruanischen Kompilatoren liegen. Die Predigerbrüder hielten an ihrem von Anfang an formuliertem Konzept des Geburtsheiligen fest. Die Erzählung über den Lebensbeginn des hl. Dominikus blieb in den dominikanischen Hagiografien bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts unverändert und konstant. Besonders der Hund mit der brennenden Fackel und das Sternenwunder fehlten in so gut wie keiner Bildervita. Im 17. Jahrhundert wird das Bienenwunder wiederentdeckt und die Askese des jungen Dominikus erneut hinzugefügt. Fast zeitgleich wählen die Kompilatoren sowohl für die Dominikusvita in Sevilla bzw. Lima als auch für die druckgrafische Serie aus Antwerpen beide Wunderepisoden aus. In Cusco betritt die erythräische Sibylle das Bildgeschehen – vielleicht eine Anleihe von den Franziskanern – und weist den oder die BildbetrachterIn auf das zukünftige Kommen des Dominikus hin. Die außergewöhnliche Sternenkonstellation mag an die andine Glaubenswelt anknüpfen. Das letzte Gemälde der postnatalen Wundererzählungen ist eine Neuschöpfung in Cusco (Kat. DC 4). Kompositorisch lehnt sich die Bildgestaltung an die Präsentation Christi im Tempel an und prophezeit Dominikus als Erneuerer der Kirche, der sie zum Urchristentum zurückführen wird.

Vom 14. Jahrhundert bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts war die *Legenda Maior* des Bonaventura weiterhin maßgebend für die Visualisierung des Franziskuslebens. Eine neue verklärende Ausrichtung und Transformation des Franziskuslebens begann im hagiografischen Schrifttum des 14. Jahrhunderts. Die berühmteste unter den verklärenden Schriften ist der *Liber de conformitate* von Bartholomäus von Pisa. Der franziskanische Ordensgelehrte zählt zahlreiche Parallelen zwischen Franziskus und Christus auf, überhöht Franziskus' Lebensbeginn ins Überirdische und greift dafür auf die Legende von Bruder Nikolaus von Assisi zurück. Der Pilger, welcher für Franziskus Großes pro-

[8] Es sei denn, das Einstiegsbild eines Stammbaumes hat sich in diesem Gemäldezyklus nicht erhalten. Allerdings befindet sich ein Ordensstammbaum in der Gründervita (Kap. III.3.3).

phezeit, tritt nun als Engelspilger auf, malt dem Neugeborenen ein Kreuz auf den Oberarm und warnt vor den Teufeln in der Hölle, die ihn vernichten wollen. Ein zweiter verklärender Legendenstrang bildet sich zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert, dessen exakte Ursprünge im Dunkeln liegen, auch wenn die Urheber sicherlich am Geburtsort Assisi zu vermuten sind. Diese zweite Legende erzählt von Franziskus' Stallgeburt, zu der ein Pilger rät. Franziskus' Lebensbeginn gleicht nun vollständig demjenigen von Christus. Beide Legenden verändern Franziskus' Vita in seiner ideologischen Ausrichtung, das Konversionsmodell wird endgültig abgelegt. Die Ordensgelehrten stilisieren Franziskus zum Geburtsheiligen und entscheiden sich für das scheinbar vielversprechendere oder üblichere Modell. Beide Legenden verweilen – von einer Ausnahme abgesehen – bis zur Gegenreformation allein im hagiografischen Schrifttum. Etwa zeitgleich greifen zwei Druckserien in Rom und Antwerpen die neuen Legenden über Franziskus' Lebensbeginn auf und schaffen einen doppelten Kanon. Die römischen Bildervitен aus den Jahren 1594, 1603 und 1649 stellen die Geburt des Franziskus im Stall dar. In Antwerpen entwerfen ein unbekannter Verfasser und der Kupferstecher Phillip Galle in den 1570er-Jahren eine druckgrafische Franziskusvita. Im ersten Kupferstich der Serie setzt Galle zum ersten Mal die Prophezeiung des Engelpilgers bildlich um, zusammen mit dem Aufruhr in der Hölle. Die Bildervita Galles darf als die mit Abstand erfolgreichste franziskanische Bildervita gelten wegen ihrer zahlreichen Nachdrucke und Editionen in den europäischen Druckzentren. Die Serie übertraf aufgrund ihrer Mobilität die Reichweite jeder anderen Franziskusvita und kann als normierend gelten.

Die gedruckten Bilderserien und Ordenschroniken bzw. -geschichten stehen den Künstlern und Guardianen sowie franziskanischen Gelehrten in Cusco und Lima zur Verfügung. Außerdem verfassten inzwischen auch peruanische Gelehrte in Anlehnung an den *Liber de conformitate* verklärende Schriften, wie Pedro de Alva y Astorga. Die Analyse der peruanischen Bildlösungen ergab den freien Umgang der Kompilatoren mit den Vorlagen und den interpretatorischen Spielraum in dieser Kontextualisierungsphase. Auf das Einstiegsbild, das sich in keiner der druckgrafischen Vorlagen befand, wurde bereits verwiesen. Im Geburtsbild wurden neben dem Stall und dem Engelsbild weitere Motive hinzugefügt. In Lima wird der Armee der Teufel die Armee der Engel gegenübergestellt und in Cusco steht der Paradiesgarten der Hölle der Teufel gegenüber. In beiden Fällen scheint ein dualistisches Weltbild bevorzugt worden zu sein. In Cusco wird der Engel die alles überragende Bildfigur: Er erscheint als Prophet, Pilger, Messdiener und auch als Erzengel Gabriel, der Pica die Geburt verkündet. Der freie Umgang

mit den druckgrafischen Vorlagen wird bei dieser Szene ersichtlich, da die Vorlage eigentlich eine andere Lebensepisode erzählt. Der Engel und das Interieur der Verkündigung entstammen eigentlich der Druckgrafik, in der Franziskus die himmlische Bestätigung des Ordens durch einen Engel erfährt.

Die Mercedarier fixierten ihre fundierenden Geschichten erst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts, bzw. kreierten sie diese in großen Teilen neu. Der erste Ordenshistoriograf Nadal Gaver verfasste im Jahr 1445, über zweihundert Jahre nach der Ordensgründung, den mercedarischen Gründungsmythos. Noch einmal mehr als hundert Jahre lagen zwischen Gaver und dem ersten offiziellen Ordenshistoriografen Francisco Zumel und seiner Nolascusvita (1588). Die Formierungsphase der Nolascusvita begann mit Zumel, der erstmals hagiografisches Material zum Leben des Petrus Nolascus und seiner Gefährten zusammentrug. In seiner 1591 publizierten Ordenschronik stellte Felipe Guimerán dann fest, dass der Orden keine Heiligen vorzuweisen habe. Im 15. und 16. Jahrhundert waren die Bemühungen der Ordensleitung, eine eigene Identität aufzubauen, noch zaghaft, verglichen mit den propagandistischen Anstrengungen der Mitbrüder der folgenden Generationen. Die mercedarischen Ordenshistoriografen konnten vom Erfahrungsschatz der anderen Orden profitieren, wie sich die Eigengeschichte am besten vermitteln ließe. Der Mercedarierorden ist ein besonders spannendes Beispiel dafür, wie im 17. Jahrhundert die Gründerfigur Petrus Nolascus an Inhalt und Farbe gewinnt, de facto wird der heilige Ordensgründer erst geschaffen. Die Jahre zwischen 1618 und 1646 gehören zur spannendsten Zeit der Ordensgeschichte. In dieser Zeitspanne durchlief die gründerväterliche (Bilder-)Vita des hl. Nolascus die Normierungs- und Mobilisierungsphase. In nur kurzer Zeit entstanden neue und ausführliche Viten, die Ordensleitung veranlasste die Heiligsprechung und ließ dafür eine druckgrafische Bildervita herstellen, die einen mobilen Kanon etablierte.

Im Zuge der nachtridentinischen Bildpolitik und mit der Heiligsprechungskampagne entwarfen Alonso Molina und José Martínez in den Jahren 1622 bis 1623 für Nolascus eine Bildervita, die dann mit etwas Verzögerung (1627–1628) gedruckt wurde. In der Druckserie orientierten sich die Kompilatoren stark an den Leben der anderen Bettelordensgründer. Einen weiteren Normierungsversuch stellen die Siegeldokumente dar, welche die Vita noch einmal veränderten. Die Mercedarier fälschten in den Jahren 1625 bis 1626 Schriftstücke, die sich eindeutig an den Hagiografien der Ordenschronisten orientierten und auf den Wunsch nach authentischen Schriften aus der Gründerzeit zu-

rückzuführen sind. Die Siegeldokumente gaben vor, aus dem Jahr 1260 zu stammen und ergänzten die Vita des Nolascus mit mirakulösen Details. Nolascus wird nach dem Muster eines Geburtsheiligen gezeichnet, die Mercedarier übernehmen beispielsweise das Bienenwunder von den Dominikanern. In Cusco und Lima lassen die Mercedarier das Bienenwunder auch darstellen. Die Bienen fliegen an die Wiege des Kleinkindes und fabrizieren eine Honigwabe in Nolascus' rechter Hand. Sie verheißen dadurch, dass Nolascus die Seelen retten wird, indem er Almosen sammelt. Auffallend an der Gründervita in Lima ist, dass Nolascus als Verteidiger der unbefleckten Empfängnis auftritt, mit Vorliebe Christusbilder betrachtet und ganz allgemein eine große Anzahl an Bild-im-Bild-Thematiken aufnimmt (Kap. IV.4.1).

Der vierte Teil analysierte die Gründungsgeschichten in ihrer memorialen Funktion (Kap. IV). Die Leitlinien und Ideale der religiösen Orden wurden am Beispiel des Ordensgründers verbildlicht, sodass die Gründerviten einen generationsübergreifenden Wissensspeicher bilden. In ihrer Machart und ihren Ansprüchen verweisen sie stets auch auf die Gegenwart und Zukunft des Ordens. Die Rekonstruktion der Vergangenheit ist bekanntermaßen nicht objektiv, sondern retrospektiv. Die erzählerischen Zeitüberlappungen zwischen der rekonstruierten Vergangenheit, der eigenen Gegenwart und der Zukunft innerhalb der ordensgeführten schriftlichen Memoria sind als „enthistorisierte Geschichte" bezeichnet worden.[9] Die rekonstruierte Ursprungszeit und die eigene Gegenwart folgen in einer „perspektivischen Verkürzung". In den Gemäldezyklen Perus entsteht eine zeitliche Verkürzung dort, wo die Gründerväter sowie das gesamte Figurenpersonal in zeitgenössischen Kleidern gemalt oder zeitgenössische Personen eingefügt werden. Für die Bilderviten möchte ich eher den Begriff der Zeitschleife anstatt den der Enthistorisierung verwenden, da die Historienbilder selten enthistorisieren, sondern die historische und zeitgenössische Ebene verbinden. Für die damaligen Betrachtenden mussten die Bilder wie die nahe Vergangenheit gewirkt haben. Gerade in dieser anachronistischen Zeitschleife erkannten die nachtridentinischen Theologen und Kunsttheoretiker einen Bruch des „Decorum". In der religiösen Historienmalerei sollten keine zeitgenössischen Personen oder Gewänder hinzugefügt werden. Die theoretischen Forderungen waren auch in anderen Ländern nicht befolgt worden, wie das Beispiel aus Südtirol zeigte.

[9] Rehberg 2004, S. 17; Melville 2013, S. 118.

Im ersten Kapitel stellte ich Überlegungen an, wie die potenzielle Zusammenarbeit von Künstler und Auftraggeber ausgesehen haben mag und mit welchen didaktischen Mitteln die Bildinhalte vermittelt wurden. Auch wenn sich kein Bildprogramm oder eine Zeichnung erhalten hat, kann davon ausgegangen werden, dass die Bildinhalte vorher abgestimmt wurden, wie die Neukombinationen verschiedener hagiografischer Lebensepisoden in einem Gemälde zeigten. Vorstellbar ist, dass die Künstler auf den Leinwänden Vorskizzen anfertigten und womöglich auch direkt unter der Aufsicht und Beratung der Ordensbeauftragten malten. In allen gründerväterlichen Bilderviten wirken Schrift und Bild zusammen und ergänzen sich. Für die Gemäldezyklen verwendeten die Kompilatoren in Lima ein Verweissystem, indem sie Zahlen in das Bildgeschehen einfügten und am unteren Rand des Gemäldes mittels einer Bildlegende aufschlüsselten. In Cusco bevorzugten die Kompilatoren kleine Putti als Mittlerfiguren, welche auf das Bildgeschehen deuten.

Ein spannender Aspekt bei der Schaffung der Eigengeschichte ist, wie der Bezug zu den anderen Ordensgründerleben gesucht wird. Über die Jahrhunderte entwickelten die Franziskaner und Dominikaner für ihre Gründer ein Bild der Eintracht, Freundschaft und des gemeinsamen Kampfes für die Kirche. In diesen bildlichen Diskurs schreiben sich die Mercedarier ein als ein Orden, der erst spät dem Mendikantentum zugeordnet wurde. Doch nicht nur Eintracht, sondern auch ein Konkurrenzstreben prägte die Ordensgeschichten. Gezeigt wurde, wie die Kompilatoren im Vizekönigreich Peru die Ikonografien der anderen Ordensgründer übernahmen, um die eigene Gründerfigur im besten Licht zu präsentieren.

Im Gegensatz zu den Ordenschroniken können die Bilderviten die körperliche Präsenz der Gründerfigur den Betrachtenden vor Augen führen. Die katholische Bildtheologie bekräftigte den Bildergebrauch und die Darstellung von Heiligen. Die Kompilatoren der gründerväterlichen Bilderviten nahmen diesen Diskurs auf, wie das vierte und letzte Kapitel des vierten Teils demonstrierte. In den Bildern zeigen die Ordensgründer, was richtige und falsche Heiligenbilder sind und welche Wunder die Bilder bewirken können. Nach den Missionaren war der Teufel der Grund für den Götzendienst. Er tritt in den Bilderviten der Ordensgründer in mannigfacher Gestalt auf, um die Menschen zu täuschen und als Widersacher die richtige Bilderverehrung zu verhindern. An diesen Bilddiskursen waren die Künstler als Erschaffer der Bilderviten beteiligt. Zwar finden sich kaum Selbstporträts in den Gemäldezyklen, doch ein paar Künstler setzten ihre

Unterschrift in die gründerväterlichen Bilderviten. Es bedarf weiterer und tiefgreifender (Archiv-)Studien, um mehr über die Rolle der Künstler bei der Schaffung der Gründerviten zu erfahren und welchen Status sie als Künstler im Vizekönigreich Peru besaßen.

Der fünfte Teil der Dissertation untersuchte die gründerväterlichen Bilderviten in Cusco und Lima nach sozialgeschichtlichen Aspekten und bettete sie mithilfe verschiedener Quellen in die Lebenswelt der Klöster ein (Kap. V). Das erste Kapitel analysierte den Kreuzgang als materiellen, symbolischen und funktionellen Raum. Zunächst zeigte ich, dass die Bauform des Kreuzgangs in der Frühen Neuzeit nicht an Bedeutung verlor und die in der Forschung vorgeschlagene Zäsur zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit wenig sinnvoll ist. In Spanien und im Vizekönigreich Peru existierten beide prinzipiellen Bauformen des Kreuzganges: die ältere, traditionellere Variante mit Sockelbank, welche den inneren Garten von dem umlaufenden Wandelgang abtrennt, und die neuere Lösung ohne Sockelbank und mit durchgehend geöffneten Arkaden. Mithilfe der Konstitutionen der religiösen Orden lässt sich nachweisen, welche Funktionen des Kreuzgangs auch noch in der Frühen Neuzeit vorgesehen waren. Prinzipiell galt das Schweigegebot. Als liturgische Funktionen sollen dort den Gästen die Füße gewaschen und Prozessionen abgehalten werden. Außerdem waren der Kreuzgang und das Kloster über die Jahrhunderte mit Bildern und Zerrbildern belegt worden, die unterschiedliche Folgen hatten. Die Vorstellung vom Kreuzgang als Paradies prägte sein Aussehen und kann mit der Gartengestaltung und Dekoration eine ungebrochene Tradition bis ins Vizekönigreich Peru vorweisen. Die Vorstellung war sogar so fest verankert, dass verschiedene Gemälde der hier untersuchten gründerväterlichen Bilderviten den Kreuzgang als Paradies im Sinne einer Bild-im-Bild-Thematik oder einer *mise en abyme* visualisieren. Die Imaginationen vom Kreuzgang als Ort der Stille oder des Gefängnisses brachte es mit sich, den Raum als hermetisch abgeschlossen wahrzunehmen. Die neuere Kreuzgangsforschung weist durch historische Belege die teilöffentliche Nutzung dieses monastischen Raumes in Europa nach, auch für die peruanischen Kreuzgänge konnte ich eine halböffentliche Nutzung nachweisen.

Im zweiten Kapitel des fünften Teils rekonstruierte ich mittels verschiedener Quellen, wer die franziskanischen, dominikanischen und mercedarischen Hauptklöster in Cusco und Lima bewohnte. Mithilfe von Fallbeispielen aus dem erzbischöflichen Gericht, den Konstitutionen der Orden, dem Zensus aus dem Jahr 1700 und den Aufnahmeprotokollen für das Noviziat konnte gezeigt werden, dass sich die Bewohner aus diversen sozia-

len Schichten zusammensetzten und verschiedenen Tätigkeiten nachgingen. Der Eintritt in den Orden als vollwertiges Mitglied war streng genommen nur für die *weißen* Bevölkerungsgruppen möglich, auch wenn es offenbar Ausnahmen gab bzw. der Nachweis der „Blutsreinheit“ nicht ganz so streng verfolgt wurde. In der klösterlichen Hierarchie widmeten sich die Priester und Coristas dem Chordienst und der städtischen Seelsorge, die Laienbrüder und Donados verrichteten karitative Tätigkeiten. Für Martin de Porras ist zum Beispiel überliefert, dass er sich im Dominikanerkloster der Krankenpflege widmete. Die Diener und Sklaven versorgten das Kloster mit Essen und erledigten handwerkliche Tätigkeiten oder arbeiteten in den landwirtschaftlichen Betrieben. Das Kloster konnte Sklaven käuflich erwerben, sie wurden ihm aber auch als frommer Akt geschenkt oder unter vergünstigten Konditionen verkauft. Der ein oder andere Schenkungsvertrag offenbart die individuellen Beweggründe der SklavenbesitzerInnen, die aus Strafe oder für ihr eigenes Seelenheil ihre Sklaven verschenkten. Die religiösen Orden unterschieden sich in der Sklavenhaltung nicht von anderen Großgrundbesitzern und Adligen. Obwohl die Sklaven und Schwarzen sowie Indigenen als Bewohner der Klöster rekonstruiert werden können, werden sie als Bildpersonal kaum berücksichtigt und sind die Ausnahme: Die gründerväterlichen Bilderviten zeigen die Perspektive der *weißen* und deren Machtstrukturen.

Im dritten Kapitel des fünften Teils zeigte ich, wer wann und zu welchem Anlass den Hauptkreuzgang betrat und nutzte. Zum engen Kreis der religiösen Orden können die dritten Orden und die Bruderschaften gezählt werden, welche Kapellen stifteten und bisweilen auch den Kreuzgang dafür betraten. Für die Schwarzen und Indigenen Bruderschaftsmitglieder ist überliefert, dass die Mönche sie im christlichen Glauben unterwiesen. Wo genau der Unterricht stattfand, ist nicht bekannt, doch zumindest die Ordensgeschichte dürfte am Beispiel der Bilderviten erörtert worden sein. Der Kreuzgang im Vizekönigreich Peru diente außerdem als besondere Kulisse, wenn die Heilig- oder Seligsprechung eines Ordensmitgliedes oder auch der Gedenktag des Ordensgründers gefeiert wurde. Die Guardiane, Prioren und Comendadoren scheuten keine Kosten und Mühen, um den Kreuzgang zu dekorieren und die Tagesgäste mit Gemälden, Spielen und allerhand Kostbarkeiten in Staunen zu versetzen. Die Feierlichkeiten wurden in Berichten festgehalten, um sie der Ordensleitung oder den Prokuratoren in Spanien vorzulegen.

Eine erweiterte Ordenszugehörigkeit kann für die Benefaktoren und Benefaktorinnen angenommen werden, welche das Kloster mit Schenkungen bedachten und materiell unterstützten. Im Gegenzug stellte das Kloster einen Schutzraum dar, in einem besonderen (einzelnen?) Fall versteckte sich sogar ein Delinquent darin, um sich vor der Justiz zu schützen. Wurden besondere oder reiche Stiftungen getätigt, durften die BenefaktorInnen ihr Porträt oder ihr Wappen im Kreuzgang oder Kloster anbringen. Angemerkt werden muss, dass trotz der Vielfalt an Bewohnern, BesucherInnen und BenefaktorInnen aus allen Gesellschaftsschichten fast nur die *weiße* Oberschicht in den Bildern festgehalten wurde und trotz den vielfältigen Bezügen zur außerbildlichen Realität – Porträts von Personen, zeitgenössische Kleidung und Gebäude – die Schwarzen und Indigenen bis auf zwei Ausnahmen visuell ausgeschlossen wurden.

Zusammenfassend skizzierte ich mithilfe der stichprobenartigen Archivfunde, der Verwaltungsschriften, der Stadt- und Ordenschroniken das Leben im Kloster und die Zugänglichkeit des Kreuzganges. Doch die Ergebnisse stehen am Anfang. Eine vollständige Erschließung der Ordensarchive und der Bibliotheken steht in der Zukunft noch aus – sie wird ein umfangreicheres Bild vom Klosterleben schaffen.

Quellen/ Quelleneditionen/ Sekundärliteratur vor 1800

ACOSTA 2008 [1590]
José de Acosta, Historia natural y moral de las Indias, Madrid 2008

ALVA Y ASTORGA 1651
Pedro de Alva y Astorga, Naturae prodigium gratiae portentum. Hoc est. Seraphici P.N. Francisci vitae acta ad Christi D.N. vitam & mortem regulata, & coapta, in prima columna describuntur Redemptoris mundi mysteria, incipiendo ab eius aeterna Praedestinatione, usque ad gloriosam ipsius ad caelos Ascensionem, & in altera correspondente, Conformitates, Similitudines, ac Parallela Seraphici Patriarchae; in quadraginta quinque Titulos divisa, Madrid 1651.

ARGOTE DE MOLINA 1588
Gonzalo Argote de Molina, Nobleza del Andaluzia, Sevilla 1588.

ARRIAGA 1992 [1621]
Pablo José de Arriaga, Eure Götter werden getötet. Ausrottung des Götzendienstes in Peru, Aus d. Span. übers. u. kommentiert von Karl A. Wipf, Darmstadt 1992 [1621].

BARRANTES MALDONADO 1541
Pedro Barrantes Maldonado, Ilustraciones de la casa de Niebla 1541, https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/registro.do?id=44796 [28.10.2020]

BARRANTES MALDONADO 1857 [1541]
Pedro Barrantes Maldonado, Illustraciones de la casa de Niebla, Bd.1, hrsg. von Pascual de Gayangos, Madrid 1857 [1541].

BARTHOLOMÄUS VON PISA 1906 [CA.1385]
Bartholomäus von Pisa, „De conformitate Vitae Beati Francisci ad Vitam Domini Iesu“, in: Analecta Franciscana, hrsg. Collegium S. Bonaventurae, Quaracchi, 4 1906 [ca.1385].

BERG/LEHMANN 2009
Franziskus-Quellen. Die Schriften des heiligen Franziskus, Lebensbeschreibungen, Chroniken und Zeugnisse über ihn und seinen Orden, hrsg. von Dieter Berg und Leonhard Lehmann, Kevelaer 2009.

BONAVENTURA 1512
Bonaventura, Die Legend des heyligen vatters Francisci. Nach der beschreybung des Engelischen Lerers Bonauenture, gedruckt von Hieronymus Höltzel, verlegt von Erbern Caspar Rosentaler, Nürnberg 1512.

BONAVENTURA/CLASEN 1962
Bonaventura und Sophronius Clasen, Franziskus, Engel des sechsten Siegels: sein Leben nach den Schriften des heiligen Bonaventura, Werl 1962.

BOVERIO 1643
Zaccaria Boverio, Annali dell'ordine de frati minori Cappuccini. Tradotti nell'Italiano da fra Benedetto Sanbenedetti (1, 2. Teil), Venedig 1643.

CARDUCHO 1979 [1633]
Vicente Carducho, Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definicón, modos y diferencias, hrsg. von Francisco Calvo Seraller, Madrid 1979 [1633].

CIEZA DE LEÓN 1553
Pedro de Cieza de León, Primera Parte de la Chronica del Peru, Sevilla 1553.

CLASEN 1967
Sophronius Clasen, Legenda antiqua S. Francisci. Untersuchung über die nachbonaventurianischen Franziskusquellen, Legenda trium sociorum, Speculum perfectionis, Actus B. Francisci et sociorum eius und verwandtes Schrifttum (Studia et documenta Franciscana), Leiden 1967.

CLASEN/GRAU 1972
Sophronius Clasen und Engelbert Grau, Die Dreigefährtenlegende des heiligen Franziskus. Die Brüder Leo, Rufin und Angelus erzählen vom Anfang seines Ordens, Einf. von Sophronius Clasen. Übers. und Anm. von Engelbert Grau, Werl 1972.

COBO 1882 [1639]
Bernabé Cobo, Historia de la fundación de Lima, hrsg. von M. Gonzalez de la Rosa, Lima 1882 [1639].

COLOMBO 1674
Felipe Colombo. Vida del nuestro gloriosissimo patriarca San Pedro Nolasco, primer padre y fundador del real y militar Orden de N. Señora de la Merced, Madrid 1674.

COLOMBO 1769
Felipe Colombo. Vida del glorioso patriarca San Pedro Nolasco, fundador del orden real, y militar de Maria Santissima de la Merced, o Misericordia, redempcion de cautivos, Madrid 1769.

CONSTITUCIONES DE SANT ANTONIO DE LOS CHARCAS 1616
Constituciones de Sant Antonio de los Charcas, Constituciones de la provincia de Sant Antonio de los Charcas. Hechas y recebidas en el capitulo Provincial celebrado en el Conuento de San Francisco de la Ciudad de la Paz, Lima 1616.

CONSTITUCIONES DÉSTA PROVINCIA DE LOS 12 APÓSTELES 1580
Constituciones désta Provincia de los 12 Apósteles, Constituciones désta Provincia de los 12 Apósteles celebradas en 15 de agosto de 1580 a siendo Ministro Provincial el P. Fr. Francisco de Alcocer, Manuscrito del Registro XXXVI del Archivo de la Provincia franciscana de los Doce Apóstoles, Lima 1580.

CONSTITUCIONES DOZE APOSTOLES 1617
Constituciones Doze Apostoles, Constituciones de la provincia de los Doze Apostoles del Piru. Hechas, y recebidas en el capitulo Provincial celebrado en el Conuento de Nuestra Señora delos Angeles de la Ciudad de los Reyes, Lima 1617.

CONTRERAS Y VALVERDE 1982 [1649]
Vasco de Contreras y Valverde, Relación de la ciudad del Cusco, Vorwort und Transkription von María del Carmen Martín Rubio, Cusco 1982 [1649].

CÓRDOVA Y SALINAS 1651
Diego de Córdova y Salinas, Corónica de la religiosissima provincia de los Doze Apostoles del Peru, de la Orden de N.P.S. Francisco de la Regular Observancia. Dispuesta en seys libros, con relación de las provincias que della han salido, y son sus hijas, Lima 1651.

CÓRDOVA Y SALINAS 1957 [1651]
Diego de Córdova y Salinas, Crónica Franciscana de las Provincias del Perú, hrsg. Lino Canedo, Washington DC [1651] 1957.

CORNEJO 1682
Damián Cornejo, Chronica seraphica. Vida del glorioso patriarca San Francisco, y de sus primeros discipulos, Madrid 1682.

COVARRUBIAS 1611
Sebastián de Covarrubias y Orozco, Tesoro de la Lengua Castellana o Española, Madrid 1611.

CUPERO 1733
Guilelmo Cupero, „De S. Dominico Confessore. Fundatore ordinis FF. Praedicatorum. Bononiae in Italia. Comentarius Praevius“, in: Augusti. I, hrsg. von AA SS, Antwerpen 1733, S. 358–545.

DA 1726–1739
DA, Diccionario de Autoridades. Real Academia Española, Madrid 1726–1739, https://apps2.rae.es/DA.html [1.8.2025].

DAL POZZO 2004 [1626–1627]
Cassiano Dal Pozzo, Il diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo, hrsg. von Alessandra Anselmi, Madrid 2004 [1626–1627].

DE VILLEGAS 1591
Alonso de Villegas, Flos Sanctorum, y Historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo, Toledo 1591.

DEL CASTILLO 1584
Fernando del Castillo, Primera parte de la Historia General de Sancto Domingo, y de su orden de Predicadores, Madrid 1584.

ESQUIVEL Y NAVIA 1980 [CA. 1749]
Diego de Esquivel y Navia, Noticias cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco, Lima 1980 [ca. 1749].

FERRANDI 2015
Petrus Ferrandi, „Legenda sancti Dominici“, in: Petri Ferrandi Legenda Sancti Dominici, Rom 2015, S. 261–381.

FIERENS 1907
A. Fierens, „Incipit vita beati Francisci“, in: Revue d’Histoire Ecclésiastique 8 (1907), 290–297.

FIORETTI 2002 [CA. 1385–1396]
Fioretti, Die Fioretti. Legenden über Franziskus und seine Gefährten, übs. und eingeleitet von Johannes Schneider, Kevelaer 2002 [ca. 1385–1396].

FRACHETO 1896 [UM 1260]
Fratis Gerardi de Fracheto, Vitae fratrum ordinis praedicatorum: necnon Cronica ordinis ab anno MCCIII usque ad MCCLIV, hrsg. von Benedikt Maria Reichert, Toronto 1896.

GARCILASO DE LA VEGA 1976 [1609]
Inca Garcilaso de La Vega, Comentarios reales de los Incas, Venezuela 1976 [1609].

GARCILASO DE LA VEGA 1986 [1609]
Inca Garcilaso de La Vega, Wahrhaftige Kommentare zum Reich der Inka, hrsg. von Ursula Thiemer-Sachse, dt. von Wilhelm Plackmeyer, Berlin 1986 [1609].

GRAU 1994
Engelbert Grau, Leben und Wunder des heiligen Franziskus von Assisi (Bd. 5), Werl/Westf. 1994.

GUIMERÁN 1591
Felipe Guimerán, Breve historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de Redempcion de cautivos Christianos, y de algunos santos y personas illustres della. Traense cosas curiosas, y de muy gran provecho, a proposito del princial argumento, Valencia 1591.

HERRERA Y TORDESILLAS 1615
Antonio de Herrera y Tordesillas, Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del mar Océano. Decada quinta, Madrid 1615.

HOYER 2003
Jordan von Sachsen. Von den Anfängen des Predigerordens, hrsg. von Wolfram Hoyer, Leipzig 2003.

JANSSENIUS 1622
Nicolaus Janssenius, Vita S. P. Dominici Ordinis Praedicatorum fundatoris, Antwerpen 1622.

JULIAN VON SPEYER 2009
Julian von Speyer, „Das Reimoffizium zum Fest des hl. Franziskus“, [1230–1232], übs. von Johannes Schneider, in: Franziskus-Quellen. Die Schriften des heiligen Franziskus, Lebensbeschreibungen, Chroniken und Zeugnisse über ihn und seinen Orden, hrsg. von Dieter Berg und Leonhard Lehmann, Kevelaer 2009, S. 499–521.

LA CALANCHA 1639
Antonio de La Calancha, Coronica moralizada del orden de San Augustin en el Peru, con sucesos egenplares vistos en esta monarquia, Barcelona 1639.

LA CRUZ 1567
Juan de La Cruz, Coronica de la orden de predicadores, de su principio y succeco hasta nuestra edad, y de la vida del bienaventurado sancto Domingo su fundador, y de los sanctos y varones memorabels que en ella florecieron, Lissabon 1567.

LISBOA 1557
Marcos de Lisboa, Primeira parte das chronicas da ordem dos frades Menores do seraphico padre sam Francisco, seu instituidor & primeiro ministro geral. Que se pode chamar, Vitas patrum dos Menores. Conta dos principios & primeiros sanctos padres desta sagrada religiam., Lissabon 1557.

LISBOA 1563
Marcos de Lisboa, Primera parte de las Chronicas de la orden de los frayles menores del seraphico padre Sant Francisco, instituydor y primero Ministro general, que se puede llamar vitas patrum delos menores. Cuenta delos principios y primeros Sanctos padres desta su sagrada religion., Nuevamente corregida de muchos errores que andavan en la primera impression, Zaragoza 1563.

LISBOA 1581
Marcos de Lisboa, Croniche de gli Ordini instituiti dal P. S. Fracnesco. Che contengono la sua vita la sua morte, i suoi miracoli, e di tutti i suio santi discepoli, & compagni, (…) ridotte (…) a nella nostra Italiana da Horatio Diola Bolognese, Parma 1581.

LISBOA 1604
Marcos de Lisboa, Der Cronicken der Eingesetzten Orden deß Heyligen Vatters Francisci. Der erste Theyl. Darinen begriffen sein Leben Todt, seine und Aller seiner Heyligen Discipel und Gesellen, Wunderzeichen zusammen getragen, (…) Und an ietzo in unser Teutsche Sprach gebracht Durch Den Edlen Gestrengen Herrn Carl Kurtzen von Senfftnaw, Konstanz 1604.

LISBOA 2001 [1557]
Marcos de Lisboa, Crónicas da Ordem dos Frades Menores. Primeira parte, hrsg. von Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Bd. 1), Porto 2001 [1557].

LIZÁRRAGA 1968 [CA. 1615]
Reginaldo de Lizárraga, Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile, Madrid 1968 [ca. 1615].

LÓPEZ MARTÍNEZ 1932
Celestino López Martínez, Notas para la Historia del Arte, Bd. 2, Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla 1932.

MALVENDA 1627
Thomas Malvena, Annalium sacri ordinis Praedicatorum centuria prima, Neapel 1627

MARIETA 1596
Juan de Marieta, Segunda parte de la Historia Eclesiastica de España, que trata de la vida de santo Domingo, fundador de la Orden de Predicadores, y de san Vicente Ferrer, y otros Santos naturales de España de la mesma Orden, Cuenca 1596.

MEDINA 1673
Bernardo de Medina, Vida prodigiosa del venerable siervo de Dios Fr. Martín de Porras, natural de Lima, de la Tercera Orden de N. P. Santo Domingo, Lima 1673.

MELÉNDEZ 1671
Juan Meléndez, Festiua pompa, culto religioso, veneracion reuerente, fiesta, acalamacion, y aplauso a la feliz beatificacion de la bienauenturada virgen Rosa de Santa-Maria, Tercera del Orden de Predicadores (…), Lima 1671.

MELÉNDEZ 1681
Juan Meléndez, Tesoros verdaderos de las Yndias. En la Historia de la gran Provincia San Juan Bautista del Perú de el Orden de Predicadores, Bd. 1, Rom 1681.

MELÉNDEZ 1681
Juan Meléndez, Tesoros verdaderos de las Yndias. En la Historia de la gran Provincia San Juan Bautista del Perú de el Orden de Predicadores, Bd. 2, Rom 1681.

MELÉNDEZ 1682
Juan Meléndez, Tesoros verdaderos de las Yndias. En la Historia de la gran Provincia San Juan Bautista del Perú de el Orden de Predicadores, Bd. 3, 1682.

MENDOZA 1665
Diego de Mendoza, Chronica de la provincia de S. Antonio de los Charcas del orden de nuestro seraphico P. S. Francisco en las Indias Occidentales, Reyno del Peru, Madrid 1665.

MIGUEL 1705
Serafin Tómas Miguel, Historia de la vida de S. Domingo de Guzman fundador de la sagrada Orden de Predicadores. Con notas, ilustraciones y dissertaciones historicas, Valencia 1705.

MOLINA 1973 [1639]
Tirso de Molina, Historia general de la orden de Nuestra Señora de las Mercedes. (1218–1567), Bd. 1, ed. Manuel Penedo Rey, Madrid 1973 [1639].

MOLINA 1974 [1639]
Tirso de Molina, Historia general de la orden de Nuestra Señora de las Mercedes (1568–1639), Bd. 2, ed. Manuel Penedo Rey, Madrid 1974 [1639].

MORALES 1586
Ambrosio de Morales, „Discurso de la verdadera descendencia del glorioso Doctor Santo Domingo, y como tuvo su origen de la Illustrissima casa de Guzman“, in: Los cinco libros postreros de la Coronica general de España. Que continuava Ambrosio de Morales natural de Cordova, Coronista del Rey Catholico nuestro Señor don Philipe segundo deste nombre. Prosiguiendo adelante la restauracion de España, desde que le començo a ganar de los Moros, hasta el rey don Bermudo el tercero deste nombre., hrsg. von Ambrosio de Morales, Córdoba 1586, 332r–351v.

MUGABURU/MUGABURU 1917 [1640–1694]
José de Mugaburu und Francisco de Mugaburu, Diario de Lima (1640–1694). Crónica de la Epoca Colonial, hrsg. von Horacio H. Urteaga und Carlos A. Romero, 2 Bde. (Bd. 1), Lima 1917 [1640–1694].

MURÚA/BALLESTEROS GAIBROIS 1987 [1613/1616]
Martín de Murúa und Manuel Ballesteros Gaibrois, Historia general del Perú, Madrid 1987 [1613/1616].

NIKOLAUS VON ASSISI 2009
Nikolaus von Assisi, „Das Haus meines Vaters …“, übs. von Thomas Morus Huber und Leonhard Lehmann, in: Franziskus-Quellen. Die Schriften des heiligen Franziskus, Lebensbeschreibungen, Chroniken und Zeugnisse über ihn und seinen Orden, hrsg. von Dieter Berg und Leonhard Lehmann, Kevelaer 2009, S. 1503.

PACHECO 1985 [1599]
Francisco Pacheco, Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, hrsg. von Pedro Ramírez Piñero und Rogelio Cano Reyes, Sevilla 1985 [1599].

PACHECO 1990 [1649]
Francisco Pacheco, El Arte de la Pintura, hrsg. von Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid 1990 [1649].

PALOMINO 1988 [1724]
Antonio Palomino, El museo pictórico y escala óptica, Bd. 3, El parnaso español pintoresco laureado, Madrid 1988 [1724].

PINELO 1634
Francisco Pinelo, Vida y Milagros de S. Domingo de Guzmán, Patriarca de la Orden de Predicadores y relacion de algunos de los inumerables milagros de su imagen de Soriano, y de sus copias, Manila 1634.

PIÒ 1620
Michele Piò, Delle vite degli huomini illustri di S. Domenico. Libri quattro. Ove compendiosamente si tratta de i santi, beati, & beate, & altri di segnalata bontà dell'ordine dé predicatori. Di nuovo ristampata, ricoretta, di molte vite accresciuta, & con alcune annotationi ampliata., Bologna 1620.

POMA DE AYALA 2001 [1615/1616]
Felipe Guaman Poma de Ayala, El primer nueva corónica y buen gobierno, Autograph manuscript facsimile, annotated transcription, documents, and other digital resources, http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/foreword.htm [13.6.2020].

PONZ 1972 [1786]
Antonio Ponz, Viage de Espana, X (IX) 1972 [1786].

RABUS 1925 [1575]
Johann Jakob Rabus, Rom. Eine Münchner Pilgerfahrt im Jubeljahr 1575, hrsg. von Karl Schottenloher, München 1925 [1575].

RAZZI 1588
Serafino Razzi, Vite dei Santi e beati del sacro ordine die Frati predicatori cosi huomini come donne, Florenz 1588.

REGULA ET CONSTITUTIONES 1620
Regula et Constitutiones, Regula B. Augustini episcopi et Constitutiones fratrum Ordinis Praedicatorum, cum aliis vt in sequenti pagina, Barcelona 1620.

REICHERT 1898
Benedikt Maria Reichert, Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum. Ab anno 1220 usque ad annum 1303, 9 Bde. (Bd. 1), Rom 1898.

REMESAL 1964 [1619]
Antonio de Remesal, Historia general de las Indias occidentales y particular de la gobernacion de Chiapa y Guatemala, 2 Bde. (Bd. 1), Madrid [1619] 1964.

REMÓN 1618
Alonso Remón, Historia General De La Orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos. Tomo I, Madrid 1618.

RODRIGUEZ DE LEON 1618
Antonio Rodriguez de Leon, Relación de las Fiestas que a la immaculada concepcion de la virgen N. Sueora se hizieron en la Real Ciudad de Lima en el Perú (…), Lima 1618.

ROMANS 2008
Humbert von Romans, „Legenda maior sancti Dominici“, in: Humberti de Romanis Legendae sancti Dominici. Necnon materia praedicabilis pro festis sancti Dominici et testimonia minora de eodem. Adiectis miraculis Rotomagensibus Sancti Dominici et Gregorii IX bulla canonizationis eiusdem, hrsg. von Simon Tugwell, Rom 2008, S. 449–532.

SACHSEN/HOYER 2003
Jordan von Sachsen und Hoyer, „Von den Anfängen des Predigerordens“, [ca. 1233], dt. übs. von Sonja Reisner und Roman Zehetmayer, in: Jordan von Sachsen. Von den Anfängen des Predigerordens, hrsg. von Wolfram Hoyer, Leipzig 2003, S. 27–94.

SACHSEN/SCHEEBEN 1935
Jordan von Sachsen und Heribert Christian Scheeben, „Libellus“, in: Monumenta historica Sancti Patris Nostri Dominici, hrsg. von Marie Hyacinthe Laurent, Paris 1935, S. 1–88.

SALMERÓN 1646
Marcos Salmerón, Recuerdos historicos y politicos de los servicios que los generales y varones ilustres de la religion de Nuestra Señora de la Merced, Redencion de Cautivos han hecho a los Reyes de España en los dos Mundos, desde su gloriasa fundación, que fue el año de mil y docientos y diez y ocho, hasta el año de mil y seiscientos y quarenta, Valencia 1646.

SANTRITTER 1483
Chronicon Eusebii, a sancto Hieronymo latine versum et ab eo, Propero Britannico et Mattheo Plamerio continuatum, editum cura C. L. Johannis Hippodami, hrsg. von Johann Lucilius Santritter, Venedig 1483.

SARRANT 2001
Arnald of Sarrant, „The Kinship of Saint Francis“, [ca. 1365], in: Francis of Assisi: The prophet, 3 Bde., hrsg. von Regis J. Armstrong, J. A. Wayne Hellmann und William J. Short, New York (u.a.) 2001, S. 678–733.

SBARAGLIA 1983 [1759]
Giovanni Giacinto Sbaraglia, Bullarium Franciscanum Romanorum Pontificum. Constitutiones, epistolas ac diplomata continens tribus ordinibus Minorum, Clarissarum, et Poenitentium a Seraphico patriarcha Sancto Francisco institutis concessa ab illorum exordio ad nostra usque tempora …, 4 Bde. (Bd. 1), Assisi 1983 [1759].

SCHEEBEN/ORVIETO 1935
Heribert Christian Scheeben und Konstantin Orvieto, „Constantino de Urbeveteri: Legenda S. Dominici“, in: Monumenta historica Sancti Patris Nostri Dominici, hrsg. von Marie Hyacinthe Laurent, Paris 1935, S. 263–352.

SORIA BUTRÓN 1649
Juan Soria Butrón, Epilogo de la vida, muerte, y milagros del Serafin llagado, y singularissimo patriarca San Francisco, Cuenca 1649.

STEPHANUS 1512
Eusebii Caesariensis episcopi Chronicon: quod Hieronymus presbyter divino eius ingenio Latinum facere curavit & usque in Valentem Caesarem Romano adiecit eloquio. Ad quem & Prosper & Mattheus Palmerius & Matthias Palmerius & demum & Ioannes Multivallis complura que ad hec usque tempora subsecuta fuit adiecere, hrsg. von Henricus Stephanus, Paris 1512.

SUÁREZ DE FIGUEROA 1675
Miguel Suárez de Figueroa, Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apostoles de el Peru en la Ciudad de los Reyes arruinado, restaurado, y engrandecido de la providencia Divina. En panegyrico historial, y poetico certamen, Visita, y Declaración que hizo el P. Pred. Fr. Juan de Benavides, Ministro legal, y honesta persona del santo Tribunal de la Inquisicioón, a Sacristan mayor del Convento grande de N. P. S. Francisco de la ciudad de Lima, Lima 1675.

TORRES 1565
Gaspar Torres: Regula et Constitutiones sacri ordinis beatae Mariae de mercede redemtionis captiuorum, Salamanca 1565.

VALADÉS 1989 [1579]
Diego Valadés, Retòrica cristiana, eingel. von Esteban J. Palomera, übs. von Tarsicio Herrera Zapién, México [1579] 1989.

VÁZQUEZ DE ESPINOSA 1969 [CA. 1630]
Antonio Vázquez de Espinosa, Compendio y descripción de las Indias occidentales, hrsg. und kom. von Velasco Bayón, Madrid 1969 [ca. 1630].

WALZ 1935
Angelus Walz, „Acta Canonizationis S. Dominici“, in: Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historiae, 16 (1935), S. 91–194.

ZITTARDUS 1596
Konrad Zittardus, Kurtze Chronica. Das ist, Historische beschreibung (neben andern mercklichen Puncten) der General Maister Prediger Ordens, und was zu eines jeden zeit für Fürnehme, Hochgelehrte, auch Heylige Brüder und Schwestern im Prediger Orden gelebt haben. Allen Klösterlichen Junckfrawen Prediger Ordens zu gutem zusammen getragen, Dilingen 1596.

ZUMEL 1588
Francisco Zumel, De Vitis Patrum et Magistrorum Generalium Ordinis Redemptorum Beatae Mariae de Mercede, Brevis Historia, Salamanca 1588.

Sekundärliteratur nach 1800

AA VV 1986
AA VV, La Orden de la Merced espíritu y vida, Roma 1986.

AA VV 1997
AA VV, La Orden de la Merced (1218-1992). Síntesis histórica, Rom 1997.

ABATE 1949
Giuseppe Abate, Storia e leggenda intorno alla nascita di S. Francesco d'Assisi, Rom 1949.

ABEGG 1997
Regine Abegg, „Funktionen des Kreuzgangs im Mittelalter. Liturgie und Alltag“, in: Kunst + Architektur in der Schweiz. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 48 (1997), S. 6–24.

ACCROCCA 1995
Felice Accrocca, „Un apocrifo la "Lettera enciclica di Frate Elia sul transito di S. Francesco?"“, in: Collectanea Franciscana 65 (1995), S. 473–509.

ADORNO 1991
Rolena Adorno, „Images of Indios Ladinos in Early Colonial Peru“, in: Transatlantic encounters: Europeans and Andeans in the sixteenth century, hrsg. von Kenneth J. Andrien und Rolena Adorno, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991, S. 232–270.

AGUIRRE 2005
Carlos Aguirre, Breve historia de la esclavitud en el Perú. Una herida que no deja de sangrar, Lima 2005.

ALCALÁ 2012
Luisa Elena Alcalá, „A call to action". Visual persuasion in a Spanish American painting“, in: The art bulletin (2012), S. 594–617.

ALCALÁ 2014
Luisa Elena Alcalá, „Painting in Latin America, 1550–1820: A historical and theoretical framework“, in: Painting in Latin America. 1550–1820, hrsg. von Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown und Jaime Cuadriello, New Haven 2014, S. 15–68.

ALCALÁ/BAILEY/BARGELLINI/WUFFARDEN 2002
Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica. Con contribuciones de Gauvin Alexandre Bailey, Clara Bargellini, Luis Eduardo Wuffarden, hrsg. von Luisa Elena Alcalá, Gauvin A. Bailey, Clara Bargellini und Luis Eduardo Wuffarden, Madrid 2002.

ALGARÍN GONZÁLEZ 2018
Ignacio Algarín González, „El “testamento” de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI“, in: Temas americanistas 40 (2018), S. 70–91.

ALTANER 1922
Berthold Altaner, Der hl. Dominikus. Untersuchungen und Texte (Breslauer Studien zur historischen Theologie), Breslau 1922.

ALVARADO DODERO 2013
Fausto Alvarado Dodero, Virreinato o colonia. Historia conceptual ; España-Perú ; siglos XVI, XVII y XVIII, Lima 2013.

ALVAREZ PERCA 1997
Guillermo Alvarez Perca, Historia de la orden dominicana en el Peru. Bd.1, Siglos XVI-XVII, Lima 1997.

AMONI 1880
Leopoldo Amoni, S. Francesco D Assisi. Del b. Tomasso da Celano. Per prima volta volgarizzata, Rom 1880.

ANDRÉS GALLEGO 2005
José Andrés Gallego, La esclavitud en la América española, Madrid 2005.

ANGLES VARGAS 1983
Victor Angles Vargas, Historia del Cusco. Cusco Colonial, Cusco 1983

ANGENENDT 1994
Arnold Angenendt, Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, München 1994.

ANGULO IÑIGUEZ/MARCO DORTA 1955
Diego Angulo Iñiguez und Enrique Marco Dorta, Historia del arte hispanoamericano, Barcelona (u.a) 1955.

ANGULO IÑÍGUEZ 1954
Diego Angulo Iñíguez, Pintura del Renacimiento. Reihe Ars Hispaniae, Band 12, Madrid 1954.

ANSTETT-JANßEN 2015
Marga Anstett-Janßen, „Maria Magdalena“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen, Innocenz bis Melchisedech, 8 Bde., hrsg. von Kirschbaum, Engelbert (Bd. 7) 2015, S. 516–541.

APARICIO QUISPE 2001
Severo Aparicio Quispe, La Orden de la Merced en el Perú: estudios históricos, Lima 2001

ARIAS MARTÍNEZ/ BOLAÑOS ATIENZA/ MARCOS VILLÁN 2009
Manuel Arias Martínez, María Bolaños Atienza und Miguel Angel Marcos Villán, Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Colección, Madrid 2009.

ARMSTRONG/HELLMANN/SHORT 2001
Francis of Assisi: The prophet, 3 Bde., hrsg. von Regis J. Armstrong, J. A. Wayne Hellmann und William J. Short, New York (u.a.) 2001.

ARNDT 2006
Susan Arndt, „"The Racial Turn": Kolonialismus, weiße Mythen und Critical Whiteness Studies“, in: Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur. Internationale Konferenz … vom 13. bis 17. Oktober 2004 in Königswinter bei Bonn, hrsg. von Marianne Bechhaus-Gerst (Afrika und Europa), Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Wien 2006, S. 11–26.

ARNDT 2015
Susan Arndt, „Racial Turn“, in: Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache : ein kritisches Nachschlagewerk, hrsg. von Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard, Münster 2015, S. 185–191.

ASIOLI 1920–1921
Luigi Asioli, „S. Domenico di Guzman in un affresco a Fano“, in: Veritas: il VII o centenario di S. Domenico (1221–1921); bollettino mensile illustrato 1 (1920–1921), S. 77–82.

ASSMANN 1997
Peter Assmann, Dominikanerheilige und der verbotene Savonarola. Die Freskoausstattung des chiostro grande im Kloster Santa Maria Novella in Florenz, ein kulturelles Phänomen des späten Manierismus, Mainz 1997.

ATIENZA LÓPEZ 2012
Ángela Atienza López, „Las crónicas de las órdenes religiosas en la España Moderna. Construcciones culturales y militantes de época barroca“, in: Iglesia memorable. Crónicas, historias, escritos… A mayor gloria. Siglos XVI - XVIII, hrsg. von Ángela Atienza López, Madrid 2012, S. 25–50.

AUGART 2015
Isabella Augart, „Bildübertragung des Dominikus von Soriano als mediale Praxis“, in: Medien des Heiligen, hrsg. von Friedrich Balke, Bernhard Siegert und Joseph Vogl (Archiv für Mediengeschichte), Paderborn 2015, S. 141–154.

AUGUSTYN 2019
Wolfgang Augustyn, Die Sibyllen. Zu einem antiken Thema in der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit, Passau 2019.

BACCI 2000
Michele Bacci, Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV), Pisa 2000.

BAETENS/HAMANN 1988
Roland Baetens und Brigitte Hamann, „Isabella Klara Eugenia“, in: Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, hrsg. von Brigitte Hamann, München 1988, S. 168–169.

BAÉZ-RUBI 2003
Linda Báez-Rubi, Die Rezeption der Lehre des Ramon Llull in der Rhetorica Christiana (Perugia 1579) des Franziskaners Fray Diego de Vlaldés, Freiburg 2003.

BAILEY 1999
Gauvin A. Bailey, Art on the Jesuit missions in Asia and Latin America, 1542-1773, Toronto/Buffalo 1999.

BAILEY 2005
Gauvin A. Bailey, Art of colonial Latin America (Art & ideas), London/New York 2005.

BAILEY 2016
Gauvin A. Bailey, „The iconography of Jesuit saints in the church of San Pedro in Lima”, in: The arts and Jesuit influence in the era of catholic reform, 104, No. 416 (2026), S. 468–480.

BALOGH 1991
László Balogh, Eudard von Grützner, 1846-1925. Ein Münchner Genremaler der Gründerzeit ; Monographie und kritisches Verzeichnis seiner Ölgemälde, Ölstudien und Ölskizzen, Mainburg 1991.

BAQUERO MARTÍN 2012
María Jesús Baquero Martín, „Escenas de la vida de Santo Domingo de Guzmán“, in: Estudios de historia de España 14 (2012), S. 135–160.

BARONE 2005
Giulia Barone, „Elias von Cortona und Franziskus“, in: Franziskus von Assisi. Das Bild des Heiligen aus neuer Sicht, hrsg. von Dieter Bauer, Helmut Feld und Ulrich Köpf (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 54), Köln 2005, S. 183–194.

BARRIGA 1944
Víctor M. Barriga, El Templo de la Merced de Lima. Documentos para la Historia del Arte, Arequipa 1944.

BARROERO 1991
Liliana Barroero, „Il Palazzo Lateranense: il ciclo pittorico sistino“, in: Il Palazzo Apostolico Lateranense, hrsg. von Carlo Pietrangeli, Florenz 1991, S. 217–286.

BARTH 1984
Hilarius Barth, „Die Dominikanerlegende im ersten Lektionar Humberts von Romans (1246)“, in: Archivum Fratrum Praedicatorum 54 (1984), S. 83–112.

BARTLETT 2013
Robert Bartlett, Why can the dead do such great things? Saints and worshippers from the martyrs to the Reformation, Princeton 2013.

BATAZZI 1990
Ferdinando Batazzi, „Gli affreschi del chiostro secondo gli "Spirituali" e le cronache conventuali“, in: Il Chiostro di Ognissanti a Firenze. Restauro e restituzione degli affreschi del ciclo francescano, hrsg. von Antonio Paolucci (Quaderni dell'Ufficio restauri della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Firenze e Pistoia, Bd. 2), Firenze 1990, S. 27–30.

BATTISTINI 2007
Rudolfo Battistini, „I dipinti murali“, in: La chiesa di San Domenico a Fano. Dalle origini all’ultimo restauro, hrsg. von Gianni Volpe, Fano 2007, S. 68–83.

BAUER/PISCITELLI 2013
Brian Bauer und Matthew Piscitelli, „Die imperiale Religion der Inka - Schreine und Mumien“, in: Inka: Könige der Anden. Große Landesausstellung Baden-Württemberg im Linden-Museum Stuttgart, vom 12. Oktober 2013 bis 16. März 2014; Sonderausstellung im Ausstellungszentrum Lokschuppen Rosenheim, vom 11. April bis 23. November 2014, Darmstadt 2013, S. 85–95.

BAUER 2004
Brian S. Bauer, Ancient Cuzco. Heartland of the Inca, Austin 2004.

BAUMEISTER 1995
Theofried Baumeister, „Hagiographie“, in: Lexikon für Theologie und Kirche. Franca bis Hermengild, hrsg. von Walter Kaspar und Michael Buchberger (Bd. 4), Freiburg 1995, S. 1143–1146.

BAZIN 1980
Germain Bazin, Paläste des Glaubens. Die Geschichte der Klöster vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in Europa, 2 Bde., München 1980.

BELARDINELLI 1991
Giampaolo Belardinelli, „La “Sancti Francisci historia“ negli affreschi di Circignani e Lombardelli a San Pietro in Montorio e nelle incisioni di Villamena e Thomassin“, in: Bollettino d' arte 76 (1991), S. 131–146.

BELTING 1977
Hans Belting, Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei, Berlin 1977.

BELTING 1985
Hans Belting, „The new role of narrative in public painting of the Trecento: Historia and Allegory“, in: Pictorial narrative in antiquity and the Middle Ages. (Proceedings of the Symposium Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Baltimore on 16 - 17 March 1984), hrsg. von Herbert Kessler und Marianna Shreve Simpson, Washington D.C. (u.a.) 1985, S. 151–168.

BELTING 1990
Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

BELTRÁN DE HEREDIA 1965
Vicente Beltrán de Heredia, „Examen crítico de la historiografía dominicana en las Provincias de España y particularmente en Castilla“, in: Archivum Fratrum Praedicatorum 35 (1965), S. 195–248.

BENAVENTE VELARDE 1995
Teófilo Benavente Velarde, Pintores cusqueños de la colonia, Cusco 1995.

BERG 2001
Dieter Berg, Armut und Geschichte. Studien zur Geschichte der Bettelorden im Hohen und Späten Mittelalter (Saxonia Franciscana, Bd. 11), Kevelaer 2001.

BERNARDS 1951
Matthäus Bernards, „Nudus nudum Christum sequi“, in: Wissenschaft und Weisheit 14 (1951), S. 148–151.

BERNS/NEUBER 2013
Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber, „Mnemonik zwischen Renaissance und Aufklärung. Ein Ausblick“, in: Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750, hrsg. von Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber, Berlin 2013, S. 373–385.

BERTHIER 1895
Joachim Berthier, Le tombeau de Saint Dominique, Paris 1895.

BEUTLER 1996
Johannes Beutler, „Johannes, Apostel und Evangelist“, in: Lexikon für Theologie und Kirche. Hermeneutik bis Kirchengemeinschaft, hrsg. von Walter Kaspar und Michael Buchberger (Bd. 5), Freiburg 1996, Sp. 866–868.

BEUTLER 1997
Werner Beutler, Vicente Carducho: der grosse Kartäuserzyklus in El Paular (Analecta Cartusiana, Bd. 12), Salzburg 1997.

BEY/FREYER 1996
Horst von der Bey und Johannes-Baptist Freyer, Die franziskanische Bewegung. Geschichte und Spiritualität, 2 Bde. (Bd. 1), Mainz 1996.

BEYER/BREDEKAMP/FLECKNER/WOLF 2018
Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie, hrsg. von Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Uwe Fleckner und Gerhard Wolf, Berlin 2018.

BIERMANN 1943
Benno Biermann, „Die Anfänge der Dominikanertätigkeit in Neuspanien und Perú. Im Anschluss an einen neu veröffentlichten Brief von Fray Bernardino de Minaya“, in: Archivum Fratrum Praedicatorum 13 (1943), S. 5–58.

BIHL 1928
Michael Bihl, „De Canonizatione S. Francisci“, in: Archivum Franciscanum Historicum 21 (1928), S. 468–514.

BINDING/LINSCHEID-BURDICH 2002
Günther Binding und Susanne Linscheid-Burdich, Planen und Bauen im frühen und hohen Mittelalter. Nach den Schriftquellen bis 1250, Darmstadt 2002.

BLAS/ CRUZ DE CARLOS VARONA/ MATILLA 2011
Javier Blas, María Cruz de Carlos Varona und José Manuel Matilla, Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco, Madrid 2011.

BLUME 1983
Dieter Blume, Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen), Worms 1983.

BLUME 1989
Dieter Blume, „Ordenskonkurrenz und Bildpolitik. Franziskanische Programme nach dem theoretischen Armutsstreit“, in: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, hrsg. von Dieter Blume und Hans Belting, München 1989, S. 149–170.

BLUME 2011
Dieter Blume, „Der Orden und die Bilder“, in: Franziskus - Licht aus Assisi. Diözesanmuseum Paderborn 9. Dezember 2011 – 6. Mai 2012, München 2011, S. 114–123.

BOESPFLUG/CHRISTIN 2007
François Boespflug und Olivier Christin, „Das Konzil von Trient und die katholischen Traktate *De imaginibus* (1522–1680)“, in: Handbuch der Bildtheologie, Bd.1 Bild-Konflikte, hrsg. von Reinhard Hoeps, Paderborn (u.a.) 2007. S. 241–285.

BOLOGNA 1969
Ferdinando Bologna, I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266 - 1414, e un riesame dell’arte nell’età fridericiana, Rom 1969.

BONAINI 1846
Francesco Bonaini, Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini e ad altre opere di disegno dei secoli XI, XIV e XV, Pisa 1846.

BONET CORREA 2001
Antonio Bonet Correa, Monasterios iberoamericanos (Biblioteca Mundo hispánico), Madrid 2001.

BORGHI 2012
Beatrice Borghi, San Domenico. Un patrimonio secolare di arte, fede e cultura. San Domenico. A millenary heritage of art, faith and culture, Bologna 2012.

BÓRQUEZ IBARRA 2013
María Trinidad Bórquez Ibarra, „Esclavitud y vida conventual. Posibilidades de libertad de los esclavos en el Convento Grande de Santo Domingo en Santiago de Chile durante el siglo XVIII“, in: Itinerantes. Revista de Historia y Religión 3 (2013), S. 53–72.

BOSKOVITS 2000
Miklós Boskovits, „Giotto: un artista poco conosciuto“, in: Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, hrsg. von Angelo Tartuferi, Firenze 2000, S. 75–95.

BÒTTARI 1964
Stefano Bòttari, L’ arca di S. Domenico in Bologna, Bologna 1964.

BÖTTCHER/HAUSBERGER/HERING TORRES 2011
El peso de la sangre. Limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico, hrsg. von Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger und Max-Sebastián Hering Torres, Mexiko 2011.

BOURDUA 2004
Louise Bourdua, The franciscans and art patronage in late medieval Italy, Cambridge 2004.

BOURGEOIS 2009
Angi Elsea Bourgeois, Reconstructing the lost frescoes of Santa Maria sopra Minerva in Rome from the "Meditationes" of Cardinal Juan de Torquemada. A case study in the history of art, Lewiston 2009.

BOWSER 1974
Frederick Bowser, The African slave in colonial Peru, 1524-1650, Stanford 1974.

BRAUNFELS 1969
Wolfgang Braunfels, Abendländische Klosterbaukunst, Köln 1969.

BREIN 1992
Friedrich Brein, „Phrygische Mütze“, in: Bilderwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, hrsg. von Harry Kühnel, Stuttgart 1992, S. 169.

BREITENSTEIN 2016
Mirko Breitenstein, „Das Haus des Gewissens. Zur Konstruktion und Bedeutung innerer Räume im Religiosentum des hohen Mittelalters“, in: Geist und Gestalt. Monastische Raumkonzepte als Ausdrucksformen religiöser Leitideen im Mittelalter, hrsg. von Jörg Sonntag, Münster 2016, 19-55.

BREWER-GARCÍA 2012
Larissa Brewer-García, „Negro, pero blanco de alma“, in: Cuadernos del CILHA 13 (2012), S. 113–146.

BRODMAN 1977
James William Brodman, „The Origins of the Mercedairan Order: A Reassessment“, in: Studia monastica (1977), S. 353–360.

BRODMAN 1986
James William Brodman, Ransoming captives in crusader Spain. The Order of Merced on the Christian-Islamic frontier, Philadelphia 1986.

BRODMAN 1999
James William Brodman, „Fable and royal power: The origins of the Mercedarian foundation story“, in: Journal of medieval history 25 (1999), S. 229–241.

BRODMAN 2009
James William Brodman, Charity & religion in medieval Europe, Washington, D.C 2009.

BROOKE 1967
Christopher Nugent Lawrence Brooke, „St Dominic and His First Biographer“, in: Transactions of the Royal Historical Society 17 (1967), S. 23–40.

BUGHETTI 1926
Benevenuto Bughetti, „Vita e miracoli di San Francesco nelle tavole istoriate dei secoli XIII e XIV“, in: Archivum Franciscanum Historicum (1926), S. 636–732.

BURKE 1986
Peter Burke, Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Eine historische Anthropologie, Berlin 1986.

BURKE 2002
Suzanne Maureen Burke, „The "Martyrdom of the Franciscans" by Ambrogio Lorenzetti“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 65 (2002), S. 460–492.

BURNS 1999
Kathryn Burns, Colonial Habits. Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru, Durham 1999.

CANALDA LLOBET 2021
Sílvia Canalda Llobet, “Imágenes como angentes de santidad en series pictóricas franciscanas: la escuela cuzqueña”, in: Atlante Revue d´etudes romanes 15 (2921), [online] [1.10.2021], http://journals.openedition.org/atlante/5474[01.10.2025].

CANETTI 1994
Luigi Canetti, „Le ultime volontà di san Domenico. Per la storia dell' Ordo Praedicatorum dal 1221 al 1236“, in: Rivista di storia della Chiesa in Italia 48 (1994), S. 43–97.

CANETTI 1996
Luigi Canetti, L'invenzione della memoria. Il culto e l'immagine di Domenico nella storia dei primi frati Predicatori (Biblioteca di medioevo latino, Bd. 19), Spoleto 1996.

CAÑIZARES-ESGUERRA 2006
Jorge Cañizares-Esguerra, Puritan conquistadors. Iberianizing the Atlantic, 1550–1700, Stanford 2006.

CANNON 1980
Joanna Cannon, Dominican patronage of the arts in central Italy. The Provincia Romana, ca. 1220-1320, Dissertation. Courtauld Institute of Art, University of London 1980.

CANNON 1998
Joanna Cannon, „Dominic alter Christus? Representations of the Founder in and after the Arca di San Domenico“, in: Christ among the medieval Dominicans. Representations of Christ in the texts and images of the order of preachers, hrsg. von Kent Emery, Notre Dame, Ind. 1998, S. 26–48.

CANNON 2013
Joanna Cannon, Religious poverty, visual riches. Art in the Dominican churches of Central Italy in the thirteenth and fourteenth centuries, New Haven (u.a.) 2013.

CANTATORE 2018
Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio, hrsg. von Flafia Cantatore, Rom 2018.

CÁRDENAS 2016
Livia Cárdenas, „Genealogie und Charisma. Imaginationen dominikanischer Verwandschaften im Spätmittelalter“, in: Die deutschen Dominikaner und Dominikanerinnen im Mittelalter, hrsg. von Elias Füllbach, Sabine von Heusinger, Walter Senner und Klaus-Bernward Springer, Berlin/ Boston 2016, S. 301–334.

CARP 1980
Teresa Carp, „Puer senex in Roman and Medieval Thought“, in: Latomus. Revue d'études latines 39 (1980), S. 736–739.

CARRASCO TERRIZA 2002
Manuel Jesús Carrasco Terriza, „El cuadro de Ánimas de la parroquia de las Angustias de Ayamonte. De Miguel Güelles a Joaquín González Sáenz“, in: VI Jornadas de Historia de Ayamonte. Celebradas durante los días 21, 22, 23 y 24 de noviembre de 2001, hrsg. von Enrique Arroyo Berrones, Ayamonte 2002, S. 23–49.

CARREÑO IAÑEZ 1992
Cesar Carreño Iañez, „Los comienzos de la evangelizacion y la Merced”, in: Estudios, revista semestral de la Orden de la Merced 177 (1992), S. 109–116.

CARRO 1973
Venancio Diego Carro, Domingo de Guzmán, Madrid 1973.

CASTRO SEOANE 1990
José Castro Seoane, „La expansión de la Merced en América Colonial”, in: Analecta Mercedaria: periodicum historiae et spiritualis 9 (1990), S. 5–42.

DEBRAY 2003
Régis Debray, Einführung in die Mediologie, Bern 2003.

CERAFOGLI 1967
Germano Cerafogli, „La Vita di san Francesco nei versi latini di un anonimo della metà del 1500“, in: Studi francescani 64 (1967), S. 78–99.

CHAVEZ 2012
María Eugenia Chavez, „Other Words and Other Worlds“, in: Race and blood in the Iberian world, hrsg. von Max Sebastián Hering Torres, María Elena Martínez und David Nirenberg, Münster 2012, S. 39–58.

CHIODO 2015
Sonia Chiodo, „Oltre la decorazione. Fonti figurative e contenuti esemplari nei corali di una dotta comunità conventuale“, in: Santa Maria Novella. La basilica e il convento. Dalla fondazione al tardogotico, 3 Bde., hrsg. von Andrea de Marchi, Carlo Sisi und Riccardo Spinelli (Bd. 1), Florenz 2015, 247-287.

CLASEN 1964
Sophronius Clasen, „Franziskus, der Gottes Absicht noch nicht erkannte“, in: Wissenschaft und Weisheit 27 (1964), S. 117–128.

COBIANCHI 2003
Roberto Cobianchi, „Visio e sincerus amplexus“. Un momento di agiografia domenicana ed i suoi sviluppi iconografici (secoli XIII-XV)“ 2 (2003), S. 58–81.

COELEN/TURNER 2019
The de Jode dynasty, Part 6, Pieter de Jode I, the new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, hrsg. von Peter van der Coelen und Simon Turner, Amsterdam 2019.

COHEN SUAREZ 2017
Ananda Cohen Suarez, Pintura colonial cusqueña. El esplandor del arte en los Andes, Lima 2017.

COLE AHL 1996
Diane Cole Ahl, Benozzo Gozzoli, New Haven/London 1996.

COLLAR DE CÁCERES 2005
Fernando Collar de Cáceres, „De arte y rito. Santo Domingo in Soriano en la pintura barroca madrileña“, in: Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte 17 (2005), S. 39–50.

COLOMER/DESCALZO 2014
Spanish fashion at the courts of early modern Europe, hrsg. von José Luis Colomer and Amalia Descalzo, Madrid 2014.

CONNORS/ WOLF 2011
Colors between two worlds, The Florentine Codex of Bernadino de Sahagún, hrsg. Von Joseph Connors und Gerhard Wolf, Mailand/ Florenz 2011.

COOPER 2005
Donal Cooper, „'In loco tutissimo e firmissimo'. The tomb of St. Francis in history, legend and art", in: The art of the franciscan order in Italy, hrsg. von William R. Cook (The Medieval franciscans, Bd. 1), Leiden (u.a.) 2005, S. 1–37.

COOPER/ROBSON 2013
Donal Cooper und Janet Robson, The making of Assisi. The pope, the Franciscans and the painting of the Basilica, New Haven/London 2013.

CORNEJO BOURONCLE 1960
Jorge Cornejo Bouroncle, Derroteros de arte Cuzqueño. Datos para una historia del arte en el Peru, Cusco 1960.

COSSÍO DEL POMAR 1928
Felipe Cossío del Pomar, Pintura Colonial (Escuela Cusqueña). 2. kor. u. verb. Aufl., Cusco 1928.

COURCELLE/COURCELLE 1965–1991
Jeanne Courcelle und Pierre Courcelle, Iconographie de Saint Augustin, 5 Bde., Paris 1965–1991.

COVARRUBIAS POZO 1958
Jesus Covarrubias Pozo, Cuzco colonial y su arte. Apuntes para la historia de los monumentos coloniales del Cuzco, Cuzco 1958.

CRUZ DE AMENÁBAR 2009
Isabel Cruz de Amenábar, „Espiritualidad franciscana y descubrimiento del paisaje americano en la pintura virreinal. La serie de San Francisco en Santiago de Chile", in: Ordini religiosi, santi e culti tra Europa, Mediterraneo e Nuovo Mondo, 2 Bde., hrsg. von Bruno Pellegrino, Galatina 2009, S. 697–721.

CRUZ DE CARLOS VARONA 2010
Cruz de Carlos Varona, María, „"Ante obitum mortuus, post obitum vivus". visual representations of the body of Saint Francis of Assisi", in: Imagery, spirituality and ideology in Baroque Spain and Latin America, hrsg. von Jeremy M. N. Roe und Marta Bustillo, Newcastle 2010, S. 97–112.

CRUZ DE CARLOS VARONA, MARÍA/MARÍAS 2009
Cruz de Carlos Varona, María und Fernando Marías, „El arte de las "acciones que las figuras mueven: Maíno, un pintor dominco entre Toledo y Madrid", in: Juan Bautista Maīno. Museo Nacional del Prado, 20. Octubre 2009 – 17. Januar 2010, hrsg. von Leticia Ruiz Gómez 2009, S. 57–76.

CRUZ ISIDORO 2005
Fernando Cruz Isidoro, „Un cuadro de altar de trasfondo ideológico. "La genealogía de los Guzmanes", del pintor barroco Francisco Juanete (1612)", in: Archivo español de arte 312 (2005), S. 427–434.

CRUZ ISIDORO 2017
Fernando Cruz Isidoro, „El patronazgo y la corte artística de los Pérez de Guzmán en la Sanlúcar de los siglos XVI y XVII“, in: e-Spania. Revue interdiciplinaire d' études hispaniques médiévales et modernes 26 (2017), S. 1–26.

CRUZ ISIDORO 2018
Fernando Cruz Isidoro, „Sobre una serie icónica de los Trastámaras y Habsburgos en un insólito cuadro de altar de la nobleza andaluza“, in: Laboratorio de Arte 30 (2018), S. 105–122.

CUMMINS 2011
Thomas Cummins, I saw it with my own eyes: The three illustrated Manuscripts of Colonial Peru, in: Colors between two worlds, The Florentine Codex of Bernadino de Sahagún, hrsg. Von Joseph Connors und Gerhard Wolf, Mailand/ Florenz 2011, S. 334–365.

CURTIUS 1969
Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern/München 1969.

CUSSEN 2014
Celia Cussen, Black Saint of the Americas. The life and afterlife of Martín de Porres, New York 2014.

DALARUN 1991
Jacques Dalarun, „La mort des saints fondateurs. De Martin à François“, in: Publications de l'École Française de Rome 149 (1991), S. 193–215.

DEAN 2003
Carolyn Dean, Inka bodies and the body of Christ. Corpus Christi in colonial Cuzco, Peru, Durham 2003.

DELENDA 2010
Odile Delenda, Francisco de Zurbarán. Los conjuntos y el obrador, Bd. 2, Madrid 2010.

DELGADO VARELA 1956
José María Delgado Varela, „Sobre la canonizacion de San Pedro Nolasco“, in: Estudios, revista semestral de la Orden de la Merced 36 (1956), S. 265–295.

DEVESA BLANCO 1983
Juan Devesa Blanco, „Las Primitivas Constituciones de la Orden de la Merced o "Constituciones Amerianas". Códice del P. Nadal Gaver“, in: Analecta Mercedaria 2 (1983), S. 5–119.

DÍAZ 1980
José Simón Díaz, „Los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación en el año 1626“, in: Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento 66 (1980), S. 31–37.

DÍAZ BORRÁS 2001
Andrés Díaz Borrás, El miedo al mediterráneo. La caridad popular valenciana y la redención de cautivos bajo poder musulmán, 1323–1539, Barcelona 2001.

DEANS-SMITH 2005
Susan Deans-Smith, „Creating the Colonial Subject: Casta Paintings, Collectors, and Critics in Eighteenth-Century Mexico and Spain”, in: Colonial Latin American Review 14,2 (2005), S. 169–204.

DIECK 1997
Margarete Dieck, Die Spanische Kapelle in Florenz. Das trecenteske Bildprogramm des Kapitelsaals der Dominikaner von S. Maria Novella, Frankfurt am Main/Berlin 1997.

DINZELBACHER 1998
Peter Dinzelbacher, Bernhard von Clairvaux. Leben und Werk des berühmten Zisterziensers, Darmstadt 1998.

DITTRICH/DITTRICH 2004
Sigrid Dittrich und Lothar Dittrich, Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts, Petersberg 2004.

DONNINI 1986
Giampiero Donnini, „La pittura nel XV secolo“, in: Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi, hrsg. von Franco Battistelli, Venezia 1986, S. 127–140.

DOPSCH 2010
Heinz Dopsch, „Klöster als Orte der Verwahrung? Zwischen benediktinischer Ordensgebundenheit und apostolischer Mission“, in: Orte der Verwahrung. Die innere Organisation von Gefängnissen, Hospitälern und Klöstern seit dem Spätmittelalter, hrsg. von Gerhard Ammerer, Leipzig 2010, S. 297–325.

DÖRRIE 1990
Heinrich Dörrie, Der hellenistische Rahmen des kaiserzeitlichen Platonismus. Bausteine 36 - 72: Text, Übersetzung, Kommentar. Aus dem Nachlass hrsg. und bearb. von Matthias Baltes unter Mitarbeit von Annemarie Dörrie und Friedhelm Mann, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990.

EBERT 2009
Anne Ebert, „Idealisierte Darstellung oder Abbild: Hierarchien in den Casta-Gemälden Neu-Spaniens des 18. Jahrhunderts“, in: Differenz und Herrschaft in den Amerikas. Repräsentationen des Anderen in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Karoline Noack, Karoline Bahrs, Anne Ebert und Maria Lidola, Bielefeld 2009, S. 69–80.

ECKERT 1980
Willehad Paul Eckert, „Der Hund mit der Fackel und andere Attribute des hl. Dominikus“, in: Symbolon 5 (1980), S. 31–38.

ÉDOUARD 2005
Sylvène Édouard, „El "Viaje…" de Ambrosio de Morales (1572): Reliquias de santos y arqueología cristiana de España“, in: Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro, hrsg. von Marc Vitse, Madrid 2005, S. 549–559.

EINHORN 1992
Jürgen Werinhard Einhorn, „Das große Franziskusleben des hl. Bonaventura in zwei illuminierten Handschriften in Rom und Madrid“, in: Collectanea Franciscana 62 (1992), S. 5–61.

EINHORN 1999
Jürgen Werinhard Einhorn, „Die Holzschnitte des Wolf Traut zur "Legend des heyligen vatters Francisi" nach Bonaventura, Nürnberg 1512. Ihre Vorlagen und ihr Fortwirken“, in: Kunsterziehung. Literatur, Kunst und Schulpraxis in franziskanischer Perspektive: Festgabe zum 65. Geburtstag, hrsg. von Jürgen Werinhard Einhorn und Dieter Berg (Saxonia Franciscana, Bd. 12), Werl 1999, S. 219–229.

EISSENHAUER 2011
Michael Eissenhauer, „Herkules“, in: Handbuch der politischen Ikonographie, Bd.1, hrsg. von Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, München 2011, S. 465–472

ELM 1972
Kaspar Elm, „Franziskus und Dominikus: Wirkungen und Antriebskräfte zweier Ordensstifter“, in: Saeculum 23 (1972), S. 127–147.

ELM 1994
Kaspar Elm, „Die Bedeutung historischer Legitimation für Entstehung und Funktion des mittelalterlichen Ordenswesens“, in: Herkunft und Ursprung. Historische und mythische Formen der Legitimation ; Akten des Gerda-Henkel-Kolloquiums, Düsseldorf, 13. bis 15. Oktober 1991, hrsg. von Peter Wunderli, Sigmaringen 1994, S. 71–90.

ENGELHOFER 2002
Claudia Engelhofer, „Ultima Verba“, in: Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike, hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike ; 12.1), Stuttgart 2002, Sp. 984–986.

ESQUIVEL ORTIZ 2018
Esquivel Ortiz, Omar Gonzalo, „Manuel Paz y Montejo (1732-ca 1807). Notivias biográficas de un alvidado pintor limeño“, in: Illapa Mana Tukukuq, 15 (2018), S 44–51.

ESTABRIDIS CÁRDENAS 2002
Ricardo Estabridis Cárdenas, El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX), Lima 2002.

ESTABRIDIS CÁRDENAS 2009
Ricardo Estabridis Cárdenas, „El rococó germánico y la vida de San Agustín en la pintura cusqueña. : Lo profano como alegoría cristiana“, in: Illapa, Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma 6 (2009), S. 19–30.

ESTABRIDIS CÁRDENAS 2014
Ricardo Estabridis Cárdenas, „Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación. Historia de un sueño”, in: Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio cultural del Perú, Lima 2014, S. 1–31.

ESTABRIDIS CÁRDENAS 2021
Ricardo Estabridis Cárdenas, La vida de San Agustín en la pintura cusqueña del siglo XVIII: de lo profano y lo sagrado, Lima 2021.

ESTENSSORO FUCHS 2000
Juan Carlos Estenssoro Fuchs, „Los colores de la plebe: Razón y mestizaje en el Perú colonial“, in: Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial, hrsg. Majluf, Natalia; Estenssoro Fuchs, Juan Carlos; Romero de Tejada Picatoste, Pilar; Wuffarden, Luis Eduardo, Lima 2000, S. 67–107.

FAJARDO DE RUEDA 2008
Marta Fajardo de Rueda, „La presencia de Joaquín de Fiore en la obra de Gregorio Vásquez“, in: El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez, hrsg. María Costanza Toquica Clavijo, Ministerio de Cultura de Colombia, Museo de Arte Colonial, Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá 2008, S. 95–103.

FARRINGTON 2013
Jan Farrington, Cusco. Urbanism and archaeology in the Inka world, Gainsville 2013

FELD 1994
Helmut Feld, Franziskus von Assisi und seine Bewegung, Darmstadt 1994.

FENELLI 2018
Laura Fenelli, „Creating a cult, faking relics. The case of St. Dominic of Soriano“, in: Faking, forging, counterfeiting. Discredited practices at the margins of mimesis, hrsg. von Daniel Becker, Annalisa Fischer, Yola Schmitz, Simone Niehoff und Florencia Sannders, Bielefeld 2018, S. 181–197.

FERNÁNDEZ LÓPEZ 2002
José Fernández López, Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII (Serie Historia y geografía, núm. 58), Sevilla 2002.

FERNÁNDEZ ROJAS 2000
Matilde Fernández Rojas, El Convento de la Merced Calzada de Sevilla. Actual Museo de Bellas Artes, Sevilla 2000.

FERRETTI 2000
Massimo Ferretti, „Collaboratore di Nicola Pisano“, in: Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna. Bologna, Museo Civico Archeologico 15. April - 16. Juli 2000, hrsg. von Massimo Medica, Venedig 2000, S. 217–225.

FIOCCO BLOISA 2009
Luisa Fiocco Bloisa, „El grabado, medio peregrino entre Europa y América virreinal“, in: De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal. Centro Cultural Pontificia Universidad Católica del Perú 7. Juli - 2. August 2009, hrsg. von Cécile Michaud und José Della Torres Pina, Lima 2009, S. 37–46.

FORICHON 1992
Robert Forichon, „Nota sobre el nombre y el origen de San Pedro Nolasco“, in: Estudios. Revista trimestral publicada por los padres de la Orden de la Merced 176 (1992), S. 137–140.

FOSTER 2016
Elisa A. Foster, „The Black Madonna of Montserrat. An Exception to Concepts of Dark Skin in Medieval and Early Modern Iberia?“, in: Envisioning others. Race, color, and the visual in Iberia and Latin America, hrsg. von Pamela Anne Patton 2016, S. 18–50.

FRANCI 1995
Andrea Franci, „Le arche dei Santi. Evoluzione e continuità nei monumenti sepolcrali di S. Domenico, S. Pietro Martire e S. Agostino“, in: Arte cristiana 83 (1995), S. 157–160.

FRINTA 1971
Mojmír Svatopluk Frinta, „Noted on the punched decoration of two early painted panels at the Fogg Art Museum“, in: The art bulletin 53 (1971), S. 306–309.

FRUGONI 1988
Chiara Frugoni, Francesco: un'altra storia, Genua 1988.

GARCÍA CHICO 1960
Esteban García Chico, Pedro de la Cuadra, Valladolid 1960.

GARCÍA LÓPEZ 2010
David García López, Arte y pensamiento en el Barroco. Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600 - 1681), Madrid 2010.

GARCÍA-ARENAL/BUNES IBARRA 1992
Mercedes García-Arenal und Miguel Ángel de Bunes Ibarra, Los españoles y el norte de África. Siglos XV-XVIII, Madrid 1992.

GARCÍA-ATANCE DE CLARO 2002
Carmen García-Atance de Claro, „Estudio iconográfico de la serie sobre la vida de San Francisco“, in: Barroco hispanoamericano en Chile. Vida de San Francisco de Asís; según la serie que representa su nacimiento, vida, milagros, santidad y último trance, pintada en el siglo XVII para el Convento Franciscano de Santiago de Chile y expuesta en el Museo de San Francisco del citado convento, hrsg. von Gabriel Guarda, Valencia 2002, S. 29–160.

GARDNER 1979
Julian Gardner, „Andrea di Bonaiuto and the chapterhouse frescoes in Santa Maria Novella“, in: Art history 2 (1979), S. 107–138.

GARÍ 2010
Blanca Garí, „The politics of the Sacred in Medieval Barcelona. From Inventio Santae Eulaliae to the Mercedarian Legends“, in: Imago temporis. Medium Aevum (2010), S. 201–219.

GARRISON 1949
Edward Garrison, Italian romanesque panel painting. An illustrated index, Florenz 1949.

GASPARINI/MARGOLIES 1980
Graziano Gasparini und Luise Margolies, Inca architecture, Bloomington/London 1980.

GENTO SANZ 1945
Benjamin Gento Sanz, San Francisco de Lima. Estudio Histórico y Artístico de la Iglesia y Convento de San Francisco de Lima, Vorw. von Emilio Harth-Terré, Lima 1945.

GERKEN 2016
Claudia Gerken, Entstehung und Funktion von Heiligenbildern im nachtridentinischen Italien (1588-1622), Petersberg 2016.

GIEBEN 1977
Servus Gieben, Philip Galle's engravings illustrating the life of Francis of Assisi, Rom 1977.

GIEBEN/CRISCUOLO 1992
Servus Gieben und Vincenzo Criscuolo, Francesco d'Assisi attraverso l'immagine. Roma, Museo Francescano, Codice Inv. Nr. 1266, Rom 1992.

GIESE 1986
Elisabeth Giese, Benozzo Gozzolis Franziskuszyklus in Montefalco. Bildkomposition als Erzählung, Frankfurt am Main (u.a.) 1986.

GILLMEISTER 1990
Heiner Gillmeister, Kulturgeschichte des Tennis, München 1990.

GIRAUDO 2018
Laura Giraudo, Casta(s), "sociedad de castas" e indigenismo: la interpretación del pasado colonial en el siglo X, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Débats, mis en ligne le 14 juin 2018, https://doi.org/10.4000/nuevomundo.72080 [17.3.2022].

GISBERT 1982-1983
Teresa Gisbert, „Mateo Pérez de Alesio y los murales de San Francisco de Lima“, in: Arte y Arqueología, Insituto de Estudios Bolivianos, La Paz, 8-9 (1982-1983), S. 139–146.

GISBERT 2002
Teresa Gisbert, „Los jardines en el Virreinato del Perú“, in: El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease, hrsg. von Rafael Varón Gabai, Lima 2002, S. 947–962.

GNUDI 1948
Cesare Gnudi, Nicola Arnolfo Lapo. L'arca di S. Domenico in Bologna, Florenz 1948.

GOFFEN 1988
Rona Goffen, Spirituality in conflict. Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel, University Park/London 1988.

GÓMEZ CANEDO 1953
Gómez Canedo, Lino, „New Data Regarding the Origins of the Franciscan Missions in Peru", 1532-1569, in: The Americas, 9 (1953), S. 315-358.

GÓMEZ-CHACÓN
Diana Lucía Gómez-Chacón, „ Claustrum animae o la edificación del alma. Las escenas constructivas del claustro de Santa María la Real de Nieva (Segovia)“, in: Anales de Historia del Arte, 24 (2014), S. 59–77.

GÓMEZ 2022
Ximena Gómez, „Confraternal "Collections"“, in: Indigenous and Black Confraternities in Colonial Latin America. Negotiating Status through Religious Practices, hrsg. von Javiera Jaque Hidalgo und Miguel Valerio, Amsterdam 2022, S. 117–133.

GÓMEZ GARCÍA 1994
Vito Gómez García, „Caleruega en la documentación primitiva dominicana“, in: Santo Domingo de Caleruega en su contexto socio-político, hrsg. von Luis Vicente Díaz Martín und Cándido Aniz Iriarte, Salamanca 1994, S. 149–171.

GÓMEZ-MORENO 1969
Carmen Gómez-Moreno, „A Sienese St. Dominic modernized twice in the thirteenth century“, in: The art bulletin 51 (1969), S. 363–367.

GONZÁLEZ CASTRO 1970
Ernesto González Castro, „Iter canónico y estado actual del santoral Mercedario“, in: Estudios. Revista trimestral publicada por los padres de la Orden de la Merced (1970), S. 661–716.

GONZÁLEZ CASTRO 1978
Ernesto González Castro, „Encuadre histórico-religioso de la orden de la Merced. (II) Esclavos y Cautivo“, in: Estudios. Revista trimestral publicada por los padres de la Orden de la Merced 122 (1978), S. 323–359.

GONZÁLEZ CASTRO 1979
Ernesto González Castro, „El carisma mercedario en la historia I.“, in: Estudios. Revista trimestral publicada por los padres de la Orden de la Merced 125 (1979), S. 5–32.

GONZÁLEZ CASTRO 1979
Ernesto González Castro, „El carisma mercedario en la historia II.“, in: Estudios. Revista trimestral publicada por los padres de la Orden de la Merced 126 (1979), S. 231–348.

GONZÁLEZ CASTRO 1983
Ernesto González Castro, „Las Constituciones del P. Raimundo Albert (1327), segundo texto constitucional de la Orden de la Merced“, in: Analecta Mercedaria 2 (1983), S. 121–208.

GONZÁLEZ DE LEÓN 1973 [1844]
Félix González de León, Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla, Sevilla 1973 [1844].

GONZÁLEZ GONZÁLEZ 1993
Carmen González González, Real monasterio de Santo Domingo de Caleruega, Salamanca 1993.

GONZÁLEZ-DEL-CASTILLO 2018
Javier González-del-Castillo, „Entre cartas anuas y documentos oficiales. Un estudio de Caso: La llegada de los jesuitas al Perú y la aceptación de doctrinas“, in: Historia y Patrimonio Cultural. Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas, hrsg. von Manuel Alcántara, Mercedes García Montero und Francisco Sánchez López 2018, 513–520.

GOODICH 1973
Michael Goodich, „Childhood and Adolescence Among the Thirtheenth-Century Saints“, in: History of childhood quarterly 1 (1973), S. 285–309.

GÖTTLER 1990
Christine Göttler, „Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation. Ein Beitrag zur Theorie des Sakralbildes im Übergang von Mittelalter zur Frühen Neuzeit“, in: Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. von Robert Scribner, Wiesbaden 1990, S. 263–297.

GREGORIO 2008
Nello de Gregorio, Rinaldo e Giovanni da Taranto nella storia dell'arte italiana. Il percorso pittorico di due grandi artisti tarantini fra tradizione bizantina e mondo gotico, Taranto 2008.

GRETINO 1932
Ludovico Gretino, „Sermo ad fratres“, in: Analecta Ordinis Praedicatorum 20 (1932), S. 790–796.

GREVE 2013
Anna Greve, Farbe - Macht - Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte 2013, https://directory.doabooks.org/handle/20.500.12854/47419 [20.6.2022].

GREVE 2015
Anna Greve, „weiß und Schwarz. neue Begriffe für die Kunstgeschichte“, in: Kunst und Politik 17 (2015), S. 37–45.

GRIMM/GRIMM
Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhem Grimm. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21 https://www.woerterbuchnetz.de/DWB, abgerufen am 23.09.2022.

GUAZZONI 1983
Valerio Guazzoni, „L' iconografia di S. Francesco come 'alter Christus' in area bresciana“, in: Il francescanesimo in Lombardia. storia e arte, hrsg. von Arnalda Dallaj, Mailand 1983.

GUTIÉRREZ/HERAS 2004
Julián Heras und Laura Gutiérrez Arbulú, Archivos Franciscanos de Lima, Lima 2004.

GÜNTER 1910
Heinrich Günter, Die christliche Legende des Abendlandes, Heidelberg 1910.

HALL 1998
Marcia B. Hall, „Sixtus V. A program for the decorum of images“, in: Arte cristiana 86 (1998), S. 41–48.

HAMM 2007
Sakralität zwischen Antike und Neuzeit. [… Vorträge, die am 15. und 16. Februar 2004 bei einer Tagung im Kloster Banz (Oberfranken) gehalten wurden], hrsg. von Berndt Hamm (Geschichte, Bd. 6), Stuttgart 2007.

HAMRIN 2018
Minna Hamrin, Picturing Carnal Temptation and Sin in Italian post-Tridentine Imagery", Åbo 2018.

HANSEN 1995
Dorothee Hansen, Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner, Berlin 1995.

HARTH-TERRÉ 1971
Emilio Harth-Terré, Presencia del negro en el Virreinato del Peru, Lima 1971.

HARTH-TERRÉ 1973
Emilio Harth-Terré, Negros e indios, Lima 1973.

HARTH-TERRÉ/MÁRQUEZ ABANTO 1963
Emilio Harth-Terré und Alberto Márquez Abanto, „Las bellas artes en el Virreynato. Pinturas y Pintores en Lima virreynal“, in: Revista del Archivo Nacinoal del Perú 27 (1963), S. 104–218.

HASKELL 1960
Francis Haskell, „Art exhibitions in XVII century Rome“, in: Studi secenteschi 1 (1960), S. 107–121.

HASKELL 1996
Francis Haskell, Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996.

HECHT 1997
Christian Hecht, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Zugl.: Passau, Univ., Diss., 1994, Berlin 1997.

HEHRLEIN 1992
Yacin Hehrlein, Mission und Macht. Die politisch-religiöse Konfrontation zwischen dem Dominikanerorden in Peru und dem Vizekönig Francisco de Toledo (1569–1581), Mainz 1992.

HEIMANN 2012
Gelobte Armut. Armutskonzepte der franziskanischen Ordensfamilie vom Mittelalter bis in die Gegenwart, hrsg. von Heinz-Dieter Heimann, Paderborn/München (u.a.) 2012.

HELD 2004
Jutta Held, „Die Gemäldezyklen von Pacheco und Zurbarán für die Mercedarier in Sevilla und die Ordensreformen nach dem Tridentinum“, in: Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien, hrsg. von Jutta Held, Madrid 2004, S. 225–277.

HEMMING/RANNEY 1982
John Hemming und Edward Ranney, Monuments of the Incas, Boston 1982.

HERBERS/BAUER 2000
Hagiographie im Kontext. Wirkungsweisen und Möglichkeiten historischer Auswertung, hrsg. von Klaus Herbers und Dieter R. Bauer, Stuttgart 2000.

HERING TORRES 2006
Max Sebastián Hering Torres, Rassismus in der Vormoderne. Die "Reinheit des Blutes" im Spanien der Frühen Neuzeit, Frankfurt/Main 2006.

HERKLOTZ 1990
Ingo Herklotz, „Grabmalstiftungen und städtische Öffentlichkeit im spätmittelalterlichen Italien“, in: Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter. Internationales Round-Table-Gespräch Krems an der Donau, 26. September, hrsg. von Gerhard Jaritz, Wien 1990, S. 233–271.

HERKLOTZ 2001
Ingo Herklotz, "Sepulcra" e "monumenta" del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia, Neapel 2001.

HERZOG/WEIGL 2011
Mitteleuropäische Klöster der Barockzeit. Vergegenwärtigung monastischer Vergangenheit in Wort und Bild, hrsg. von Markwart Herzog und Huberta Weigl, Konstanz 2011.

HETTNER 1879
Hermann Hettner, Italienische Studien. Zur Geschichte der Renaissance, Braunschweig 1879.

HILARES LETONA 2003
Daniel Hilares Letona, Convento de San Francisco de Asís de la ciudad de Cusco 2003.

HOFFMANN 2013
Sabine Hoffmann, Ein Heiliger und sieben Gründer. Der Freskenzyklus zu den Ursprüngen des Servitenordens im Chiostro dei Morti der Santissima Annunziata in Florenz (1604–1618), Berlin 2013.

HÖGER 1976
Annegret Höger, Studien zur Entstehung der Familienkapelle und zu Familienkapellen und -altären des Trecento in Florentiner Kirchen, Bonn 1976.

HOLZAPFEL 1909
Heribert Holzapfel, Handbuch der Geschichte des Franziskanerordens, Freiburg im Breisgau/München (u.a.) 1909.

HOOD 1986
William Hood, „Saint Dominic’s manners of praying: Gestures in Fra Angelico’s cell frescoes at S. Marco“, in: The art bulletin 68 (1986), S. 195–206.

HOOD 1993
William Hood, Fra Angelico at San Marco, New Haven/London 1993.

HORAT 1995
Heinz Horat, Der Franziskuszyklus von Jakob Warttis im Kapuzinerkloster Zug. Mit einer Darstellung der übrigen schweizerischen Franziskuszyklen, Zug 1995.

HORSTHEMKE 1992
Stefan Horsthemke, Das "Bild im Bild" im Quattrocento. Zur Darstellung religiöser Gemälde in der italienischen Malerei, Münster 1992.

HUIJBERS 2018
Anne Huijbers, Zealots for Souls. Dominican narratives of self-understanding during observant reforms, c. 1388-1517, Dissertation (Bd. 22), Berlin/Boston 2018.

HUSKINSON 1969
J. M. Huskinson, „The Crucifixion of St. Peter: a fifteenth-century topographical problem“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32 (1969), S. 135–161.

HYLAND 1998
Sabine Hyland, „Illegitimacy and Racial Hierarchy in the Peruvian Priesthood. A Seventeenth-Century Dispute“, in: The Catholic Historical Review 84 (1998), S. 431–454.

HYMAN 2021
Aaron Hyman, Rubens in repeat. The logic of the copy in colonial Latin America, Los Angeles 2021.

IBÁNEZ PÉREZ 2010
Alberto Ibánez Pérez, Pintura barroca burgalesa, in: Rodríguez Pajares, Emilio Jesús/ Bringas López, María Isabel (hrsg.): El Arte del barroco en el territorio burgalés, Burgos 2010, S. 243–261.

ITURGÁIZ CIRIZA 1993
Domingo Iturgáiz Ciriza, „Iconografía miniada de Santo Domingo de Guzmán (I)“, in: Archivo Dominicano: Anuario 14 (1993), S. 325–376.

ITURGÁIZ CIRIZA 1994
Domingo Iturgáiz Ciriza, „Iconografía miniada de Santo Domingo de Guzmán (II)“, in: Archivo Dominicano: Anuario 15 (1994), S. 49–92.

ITURGÁIZ CIRIZA 2003
Domingo Iturgáiz Ciriza, Santo Domingo de Guzmán en la iconografía española. Museografía dominicana, Madrid 2003.

JACKSON-HOLZBERG 1981
Christine Jackson-Holzberg, Zwei Literaturgeschichten des Karmelitenordens. Untersuchungen und kritische Edition, Erlangen 1981.

JACOBSEN 2004
Werner Jacobsen, „Die Anfänge des abendländischen Kreuzgangs“, in: Der Mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm = The medieval cloister = Le cloître au Moyen Age, hrsg. von Peter K. Klein, Regensburg 2004, 37-56.

JAQUE HIDALGO/VALERIO 2022
Javiera Jaque Hidalgo und Miguel Valerio, „Introduction. Negotiating Status through Confranternal Practices“, in: Indigenous and Black Confraternities in Colonial Latin America. Negotiating Status through Religious Practices, hrsg. von Javiera Jaque Hidalgo und Miguel Valerio, Amsterdam 2022, S. 9–34.

JASPERT 2005
Bernd Jaspert, Mönchtum und Protestantismus. Probleme und Wege der Forschung seit 1877, 6 Bde., St. Ottilien 2005.

JASPERT 2015
Nikolas Jaspert, „Gefangenenloskauf in der Krone Aragon und die Anfänge des Mercedarierordens: Institutionelle Diversität, religiöse Kontexte, mediterrane Verflechtungen“, in: Gefangenenloskauf im Mittelmeerraum. Ein interreligiöser Vergleich; Akten der Tagung vom 19. bis 21. September 2013 an der Universität Paderborn, hrsg. von Heike Grieser und Nicole Priesching, Hildesheim (u.a.) 2015, S. 99–121.

JÁSZAI/SCHWEICHER 2015
Géza Jászai und Curt Schweicher, „Flucht nach Ägypten“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, F-K, 8 Bde., hrsg. von Kirschbaum, Engelbert (Bd. 2), Darmstadt 2015, S. 43–50.

JUSTO ESTEBARANZ 2008
Ángel Justo Estebaranz, Miguel de Santiago en San Agustín de Quito. La serie de pinturas sobre la vida del santo, Sevilla 2008.

KABALA 2001
Irene Kabala, Medieval decorated refectories in France, Italy and England until 1250, Baltimore 2001.

KAFTAL 1952
George Kaftal, Iconography of the saints in Tuscan painting, Bd.1, 4 Bde. (Saints in Italian Art), Florenz 1952.

KAFTAL 1965
George Kaftal, Iconography of the saints in Central and South Italian schools of painting, Bd. 2, 4 Bde. (Saints in Italian Art), Florenz 1965.

KAT. AUSST. CARPINETO ROMANO 1990
Kat. Ausst. Carpineto Romano, Il convento seicentesco di San Pietro a Carpineto. Un primo intervento di restauro. Carpineto Romano Convento di San Pietro 18. Juli–2. September 1990, Rom 1990.

KAT. AUSST. KREMS-STEIN 1982
Kat. Ausst. Krems-Stein, 800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters. Niederösterreichische Landesausstellung Krems-Stein, Minoritenkirche 15. Mai - 17. Oktober 1982, Wien 1982.

KAT. AUSST. LIMA 1998
Kat. Ausst. Lima, Redescubramos Lima: Conjunto monumental de Santo Domingo. September –November 1997, Fondo por la Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nacion: Banco de Crédito del Peru, Lima 1998.

KAT. AUSST. LIMA 2009
Kat. Ausst. Lima, De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal. Centro Cultural Pontificia Universidad Católica del Perú 7. Juli - 2. August 2009, Lima 2009.

KAT. AUSST. ROM 1982
Kat. Ausst. Rom, L’ immagine di San Francesco nella Controriforma. Rom Calcografia, Istituto Nazional per la Grafica 9. Dezember 1982 - 13 Februar 1983, Rom 1982.

Kat. Ausst. Sevilla 2016
Pacheco, teórico, artista, maestro (1564-1644) : Museo de Bellas Artes de Sevilla

KAT. AUSST. VALENCIA 2002
Kat. Ausst. Valencia, Barroco hispanoamericano en Chile. Vida de San Francisco de Asís; según la serie que representa su nacimiento, vida, milagros, santidad y último trance, pintada en el siglo XVII para el Convento Franciscano de Santiago de Chile y expuesta en el Museo de San Francisco del citado convento, Valencia 2002.

KAT. AUSST. VALLADOLID 2001
Kat. Ausst. Valladolid, Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII. Dei 22 de febrero al 22 de abril de 2001, Valladolid 2001.

KATZEW 2004
Ilona Katzew, Casta painting. Images of race in eighteenth-century Mexico, New Haven 2004.

KAUFMANN 2006
Eva-Maria Kaufmann, Jakobs Traum und der Aufstieg des Menschen zu Gott. Das Thema der Himmelsleiter in der bildenden Kunst des Mittelalters, Tübingen 2006.

KELLER 2015
Maret Keller, Expansion und Aktivitäten des Mercedarier-Ordens im Andenraum des 16. Jahrhunderts, Dissertation 2015, http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/18729, [4.3.2021].

KEMP 1994
Wolfgang Kemp, Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen, München 1994.

KEMP 1994
Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.

Kern 2013
Margit Kern, Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa, Berlin 2013.

KERSCHER 1993
Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur, hrsg. von Gottfried Kerscher, Berlin 1993.

KINKEAD 1984
Duncan T. Kinkead, „Juan de Luzón and the Sevillian painting trade with the New World in the second half of the seventeenth century“, in: The art bulletin 66 (1984), S. 303–310.

KLEIN 2004
Peter K. Klein, „Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur - Funktion - Programm ; zur Einführung“, in: Der Mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm = The medieval cloister = Le cloître au Moyen Age, hrsg. von Peter K. Klein, Regensburg 2004, S. 9–21.

KLEINSCHMIDT 1915
Beda Kleinschmidt, Die Basilika San Francesco in Assisi. Einleitung, Geschichte der Kirche, Architektur und Skulptur, Kunstgewerbe (Bd. 1), Berlin 1915.

KLIEMANN/ROHLMANN/ROLI 2004
Julian Kliemann, Michael Rohlmann und Ghigo Roli, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600, München 2004.

KNORR 2015
Walburga Knorr, „Bestattungen im Kloster am Beispiel Regensburg und die Frage (öffentlicher) Zugänglichkeit“, in: Die Klöster der Franziskaner im Mittelalter. Räume, Nutzungen, Symbolik, hrsg. von Gert Melville, Leonie Silberer und Bernd Schmies, Berlin/Münster 2015, 165–187.

KÖNIG-NORDHOFF 1982
Ursula König-Nordhoff, Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600, Berlin 1982.

KÖPF 1985
Ulrich Köpf, „Martin Luthers Lebensgang als Mönch“, in: Kloster Amelungsborn. 1135-1985, hrsg. von Gerhard Ruhbach und Kurt Schmidt-Clausen, Hannover 1985, S. 187–208.

KÖPF 2005
Ulrich Köpf, „Hugolino von Ostia (Gregor IX.) und Franziskus“, in: Franziskus von Assisi. Das Bild des Heiligen aus neuer Sicht, hrsg. von Dieter Bauer, Helmut Feld und Ulrich Köpf (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 54), Köln 2005, 163-182.

KÖPF 2015
Ulrich Köpf, Martin Luther. Der Reformator und sein Werk, Stuttgart 2015.

KRAFFT 2005
Otfried Krafft, Papsturkunde und Heiligsprechung. Die päpstliche Kanonisationen vom Mittelalter bis zur Reformation. Ein Handbuch (Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde/Beiheft, Bd. 9), Köln/Weimar/Wien 2005.

KRAUS 1900
Franz Xaver Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Bd. 2, die Kunst des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit, 4 Bde., Freiburg im Breisgau 1900.

KRÜGER 1992
Klaus Krüger, Die frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992.

KRÜGER 1998
Klaus Krüger, „Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst“, in: Die Repräsentation der Gruppen. Texte, Bilder, Objekte, hrsg. von Otto Gerhard Oexle und Andrea von Hülsen-Esch, Göttingen 1998, S. 127–186.

KRÜGER 2004
Klaus Krüger, „Die Entwicklung des Altargemäldes in Italien im 14. Jahrhundert“, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 12 (2004), S. 37–48.

KRÜGER 2005
Klaus Krüger, „Entstehung und Frühgeschichte des italienischen Altarbildes“, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter (2005), S. 53–68.

KUBLER 1952
George Kubler, Cuzco. Reconstruction of the Town and Restoration of Its Monuments. Report of the Unesco Mission of 1951, Paris 1952.

KUHN-FORTE 1997
Brigitte Kuhn-Forte, Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms. S. Teodoro bis Ss. Vito, Modesto e Crescenzia. Die Kirchen von Trastevere (Handbuch der Kirchen Roms, Bd. 4), Wien 1997.

KUSTER 2006
Niklaus Kuster, „Der Franziskus-Zyklus im Kloster Sursee. Eine Bildbiographie der Barockzeit im Dienst der Kapzuinerseelsorge und der Kirchenreform“, in: Kloster für Stadt und Amt. 400 Jahre Kloster Sursee: 1606–2006. Von der Kapuzinermission zum geistigen Zentrum, hrsg. von Christian Schweizer und Stefan Röllin, Luzern 2006, S. 145–190.

KUSTER 2006
Niklaus Kuster, „Franz von Assisi und Benedikt von Nursia. Was Bettelbruder und Mönchsvater spannungsvoll verbindet“, in: Verum, pulchrum et bonum. Miscellanea di studi offerti a Servus Gieben in occasione del suo 80 compleanno, hrsg. von Yoannes Teklemariam (Bibliotheca seraphico-capuccina, Bd. 81), Rom 2006, S. 185–228.

LAAG/JÁSZAI 2015
Heinrich Laag und Géza Jászai, „Kreuztragung Jesu“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, F-K, 8 Bde., hrsg. von Kirschbaum, Engelbert (Bd. 2), Darmstadt 2015, S. 648–653.

LAMAS DELGADO/ROMERO DORADO 2018
Eduardo Lamas Delgado und Antonio Romero Dorado, „El pintor florentino Francisco Ginete (ca.1575-1647). Un artista cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía“, in: Libros de la Corte 16 (2018), S. 86–108.

LANCKAU
Jörg Lanckau, „Himmelsleiter“, in: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet, hrsg. von Michaela Bauks und Klaus Koenen, https://bibelwissenschaft.de/stichwort/21230/ [3.4.2020], S. 1–8.

LANZI 1852
Luigi Lanzi, The history of Painting in Italy: from the period of the revival of the fine arts to the end of the eighteenth century, 3 Bde. (Bd. 1), London 1852.

LAPPIN 1997
Anthony Lappin, “On the Family and early years of St. Dominic of Caleruega”, in: Archivum Fratrum Praedicatorum 67 (1997), S. 5–26.

LARA 2016
Jaime Lara, Birdman of Assisi. Art and the apocalyptic in the colonial Andes (Medieval and Renaissance Latin America, Bd. 1), Tempe 2016.

LAVALLÉ 1993
Bernard Lavallé, Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes, Lima 1993.

LAVIN 1990
Marilyn Aronberg Lavin, The place of narrative. Mural decoration in Italian churches, 431-1600, Chicago/London 1990.

LECHNER 2015
Martin Lechner, „Heimsuchung Mariens“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, F-K, 8 Bde., hrsg. von Kirschbaum, Engelbert (Bd. 2), Darmstadt 2015, S. 229–235.

LEGLER 1989
Rolf Legler, Der Kreuzgang. Ein Bautypus des Mittelalters, Zugl.: München, Univ., Diss., 1984, Frankfurt am Main 1989.

LEGLER 1996
Rolf Legler, „Probleme mit einem Phantom oder Seit wann gibt es einen Kreuzgang in der abendländischen Klosterarchitektur?“, in: Wohn- und Wirtschaftsbauten frühmittelalterlicher Klöster, hrsg. von Hans Rudolf Sennhauser, Zürich 1996, S. 85–89.

LEHMANN 2009a
Leonhard Lehmann, „Einführung in die hagiographischen Quellen“, in: Franziskus-Quellen. Die Schriften des heiligen Franziskus, Lebensbeschreibungen, Chroniken und Zeugnisse über ihn und seinen Orden, hrsg. von Dieter Berg und Leonhard Lehmann, Kevelaer 2009, S. 147–164.

LEHMANN 2009b
Leonhard Lehmann, „Die franziskanische Frage“, in: Franziskus-Quellen. Die Schriften des heiligen Franziskus, Lebensbeschreibungen, Chroniken und Zeugnisse über ihn und seinen Orden, hrsg. von Dieter Berg und Leonhard Lehmann, Kevelaer 2009, S. 165–179.

LEUSCHNER 2005
Eckhard Leuschner, Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische wirkung (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 26), Petersberg 2005.

LÉVANO MEDINA 2019
Diego Edgar Lévano Medina, „Para el aumento del servicio de Dios [For the intensification of service to God]. Formalization of Piety and Charity in Lima’s Confraternieties during the 16th and 17th century”, in: A companion to early modern Lima, hrsg. Emily Engel, Leiden/ Bosten 2019.

LOCKHART 1994
James Lockhart, Spanish Peru, 1532-1560. A social history, Madison, Wis 1994.

LOHMANN VILLENA 1946
Guillermo Lohmann Villena, El Conde de Lemos Virrey del Peru, Madrid 1946.

LÓPEZ 1954
Fernando López, „La Inmaculada en la liturgia de la orden de la Merced“, in: Estudios 30 (1954), S. 499–512.

LÓPEZ ARANDIA 2010
Maria Amparo López Arandia, „Dominicos en la corte de los Austrias: el confesor del rey“, in: Tiempos modernos 7 (2010), S. 1–30.

LÓPEZ MARTÍNEZ 1943
Celestino López Martínez, El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la bandera (1565 – 1625), Sevilla 1943.

LÓPEZ-BARALT 1979
Mercedes López-Baralt, „La contrarreforma y el arte de Guaman Poma. Notas sobre una política de comunicación visual“, in: Histórica 3 (1979).

LOSERIES/VASARI 2013 [1568]
Wolfgang Loseries und Giorgio Vasari, Die Leben der Sieneser Maler, übs. von Victoria Lorini; hrsg. u. kom von Wolfgang Loseries (/Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten], Bd. 41), Berlin 2013 [1568].

LOTTER 1979
Friedrich Lotter, „Methodisches zur Gewinnung historischer Erkenntnisse aus hagiographischen Quellen“, in: Historische Zeitschrift 229 (1979), S. 298–356.

LOZANO 2015
Pablo Sebastián Lozano, Relación epistolar entre los pintores Ricardo Flórez y Felipe Cossío: dos procesos de extrañamiento en la pintura peruana contemporánea. Valencia 2015, https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=80354 [1.8.2022].

LUNARDI 1983
Roberto Lunardi, Arte e storia in Santa Maria Novella, Florenz 1983.

MACCORMACK 2010
Sabine MacCormack, „Poetics of representation in viceregal Peru. A walk round the cloister of San Agustín in Lima“, in: The arts of South America, 1492-1850. Papers from the 2008 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum, hrsg. von Donna Pierce, Denver 2010, S. 89–118.

Madar 2021
Prints as agents of global exchange, hrsg. von Heather Madar, Amsterdam 2021.

MAIER 1995
Konrad Maier, „Zweischiffige mittelalterliche Kreuzgänge“, in: Niedersächsische Denkmalpflege 15 (1995), S. 95–142.

MALÉ MIRANDA 2008
Gemma Malé Miranda, „Nuevas aportaciones sobre el retablo de Santo Domingo de Tamarite de Literaiconografía, origen, promoción y datación“, in: Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte 20 (2008), S. 37–52.

MALÉ MIRANDA 2012
Gemma Malé Miranda, „El retablo de Santo Domingo de Gúzman procedente de Tamarite de Litera (Huesca, Aragón). Ejemplo paradigmático de la iconografía medieval hispana dedicada al fundador de los dominicos“, in: Archivo Dominicano: Anuario 33 (2012), S. 239–258.

MALO LARA 2006
Lina Malo Lara, „Conflictos de poder: patronos, retratos y retablos del barroco. La Genealogía de los Guzmanes de la Casa de Medina Sidonia“, in: Arte, poder y sociedad y otros estudios sobre Extremadura, hrsg. von Lorenzana de la Puente, Francisco und Francisco Javier Mateos Ascacíbar, Llerena 2006, S. 95–108.

MANDEL 1994
Corinne Mandel, Sixtus V and the Lateran Palace, Rom 1994.

MANRIQUE ARA 2001
María Elena Manrique Ara, Jusepe Martínez, un pintor zaragozano en la Roma del seicento, Zaragoza 2001.

MARCKHOFF 2002
Ulrike Marckhoff, Das Selig- und Heiligsprechungsverfahren nach katholischem Kirchenrecht, Münster 2002.

MARIÁTEGUI 1995
Javier Mariátegui, „Un santo mulato en el Lima Siescentista: Martín de Porras“, in: Revista Peruana de Epidemiología 8 (1995).

MARTÍ Y MONSÓ 1901
José Martí y Monsó, Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid, Valladolid 1901.

MARTINELL 1956
César Martinell, „Arquitectura mercedaria“, in: Cuadernos de Arqueologia e Historia de la Ciudad (1956), 59-71.

MARTÍNEZ DÍEZ 1994
Gonzalo Martínez Díez, „Orígenes familares de Santo Domingo, los linajes de Aza y Guzmán“, in: Santo Domingo de Caleruega en su contexto socio-político, hrsg. von Luis Vicente Díaz Martín und Cándido Aniz Iriarte, Salamanca 1994, S. 173–228.

MATTIROLO/PICCIRILLO 1990
Anna Mattirolo und Federica Piccirillo, „Il chiostro della cisterna in Santa Maria sopra Minerva“, in: Santa Maria sopra Minerva, hrsg. von Franco Borsi, Roma 1990, S. 185–188.

MEDINA 1887
José Toribio Medina, Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569–1820). Santiago 1887.

MCALISTER 2003
Amber Allison McAlister, Narrative and allegory in the Genesis fresco cycle in the Chiostro Verde, Santa Maria Novella, Florence 2003.

MCHUGH 2017
Julia Katarina McHugh, Dressing Andean Spaces. Textiles, Painting, and Architecture in the Colonial Imagination. University of California 2017, https://escholarship.org/uc/item/1xq304q1 [20.7.2022]

MEISTER 2018
Jan Christoph Meister, „Erzählen: Eine anthropologische Universalie?”, in: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, hrsg. von Martin Huber und Wolf Schmid, Berlin 2018, S. 88–112.

MELERO MONEO 2002-2003
María Luisa Melero Moneo, „Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges“, in: Locus amoenus 6 (2002-2003), S. 21–40.

MELVILLE 2002
Gert Melville, „Geltungsgeschichten am Tor zur Ewigkeit. Zu Konstruktionen von Vergangenheit und Zukunft im mittelalterlichen Religiosentum“, in: Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen, hrsg. von Gert Melville und Hans Vorländer, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 55–107.

MELVILLE/ VORLÄNDER 2002
Gert Melville und Hans Vorländer, Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen, Köln/Weimar/Wien 2002.

MELVILLE 2013
Gert Melville, „Memoria als institutionelles Fundament der vita religiosa“, in: Wider das Vergessen und für das Seelenheil. Memoria und Totengedenken im Mittelalter, hrsg. von Rainer Berndt, Münster 2013, S. 105–123.

MELVILLE/SILBERER/SCHMIES 2015
Die Klöster der Franziskaner im Mittelalter. Räume, Nutzungen, Symbolik, hrsg. von Gert Melville, Leonie Silberer und Bernd Schmies, Berlin/Münster 2015.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2011
Luis Méndez Rodríguez, Esclavos en la pintura sevillana de los siglos de oro, Sevilla 2011.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2016
Luis Méndez Rodríguez, „Francisco Pacheco y la nueva cultura artística“, in: Pacheco, teórico, artista, maestro (1564–1644). Museo de Bellas Artes de Sevilla, März–Juni 2016, Sevilla 2016, S. 13–23.

MERSMANN/SCHNEIDER 2009
Transmission image. Visual translation and cultural agency, hrsg. von Birgit Mersmann und Alexandra Schneider, Newcastle upon Tyne 2009.

MESA/GISBERT 1982
José de Mesa und Teresa Gisbert, Historia de la pintura cuzqueña, 2 Bde., Lima 1982.

MESA/GISBERT 2010
Andrés de Mesa und Teresa Gisbert, „Los grabados, el "Juicio Final" y la idolatría indígena en el mundo andino”, in: Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco, La Paz 2010.

MEYVAERT 1973
Paul Meyvaert, „The medieval monastic claustrum“, in: Gesta (1973), S. 53–59.

MIGNOLO 2012
Walter Mignolo, Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität, Wien 2012

MILLÁN RUBIO 1992
Joaquín Millán Rubio, La Orden de Nuestra Señora de la Merced (1301–1400), Rom 1992.

MILLARD
Matthias Millard, „Psalter“, in: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet, hrsg. von Michaela Bauks und Klaus Koenen, http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/31552/ [3.4.2020], S. 1–15.

MISCHLEWSKI 1976
Adalbert Mischlewski, Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung von Leben und Wirken des Petrus Mitte de Caprariis, Köln 1976.

MITCHELL 1971
Charles Mitchell, „The imagery of the upper Church at Assisi“, in: Giotto e il suo tempo, hrsg. von Atti del Congresso Internazionale per la Celebrazione del Settimo Centenario della Nascità di Giotto, Rom 1971, S. 113–134.

MOORMAN 1968
John R. Moorman, A history of the Franciscan Order from its origins to the year 1517, Oxford 1968.

MOSKOWITZ 1994
Anita Moskowitz, Nicola Pisano’s Arca di San Domenico and Its Legacy, University Park, Pa. 1994.

MUJICA PINILLA 2002
Ramón Mujica Pinilla, „El arte y los sermones“, in: El barroco peruano, 2 Bde., hrsg. von Mujica Pinilla, Ramón et al, Lima 2002.

MÜLLER 2002
Anne Müller, „Gefangenenloskauf unter der Augustinerregel. Aspekte institutioneller Entwicklung im Mercedarierorden von den Anfängen bis 1317“, in: Regula Sancti Augustini. Normative Grundlage differenter Verbände im Mittelalter, hrsg. von Gert Melville, Paring 2002, S. 477–514.

MUNDYA/HYMAN 2015
Barbara E. Mundya und Aaron M. Hyman, „Out of The Shadow of Vasari: Towards A New Model of The ‘Artist’ in Colonial Latin America“, in: Colonial Latin American Review 24,3 (2015), S. 283–317.

MÜNKLER 2013
Marina Münkler, „Amicus Dei. Konstruktionsformen des Heiligen am Beispiel der Franziskuslegenden“, in: Transzendenz und die Konstitution von Ordnungen, hrsg. von Hans Vorländer, Berlin/Boston 2013, S. 374–394.

MUSEO DE BELLAS ARTES/EXPOSICIÓN 2002
Museo de Bellas Artes und Exposición, Barroco hispanoamericano en Chile. Vida de San Francisco de Asís según la serie que representa su nacimiento, vida, milagros, santidad y último trance, pintada en el siglo XVII para el Convento Franciscano de Santiago de Chile y expuesta en el Museo de San Francisco del citado convento ; [Museo de Bellas Artes de Valencia, Comunidad Valenciana, abril - mayo 2003], Madrid 2002.

MÜßIG 2020
Dietmar Müßig, Die Jungfrau im Silberberg. Ein kolonialzeitliches Marienbild aus Potosí als Zeugnis andiner Theologie, Regensburg 2020.

NAHMER 1994
Dieter von der Nahmer, Die lateinische Heiligenvita. Eine Einführung in die lateinische Hagiographie, Darmstadt 1994.

NARR-LEUTE 2010
Sabine Narr-Leute, Die Legende Als Kunstform. Victor Hugo, Gustave Flaubert, Emile Zola, München 2010.

NAVARRETE PRIETO 1995
Benito Navarrete Prieto, „Preciciones y adiciones al catálogo de Alonso Vázquez y Francisco Pacheco“, in: Archivo Hispalense 238 (1995), 149-145.

NAVARRETE PRIETO/LA FERNÁNDEZ DE HOZ/MARTÍNEZ RIPOLL 2008
Benito Navarrete Prieto, Teresa La Fernández de Hoz und Antonio Martínez Ripoll, Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña, Madrid 2008.

NAVASCUÉS PALACIO 1985
Pedro Navascués Palacio, Monasterios de España, Madrid 1985.

NESSI 1997
Silvestro Nessi, Benozzo Gozzoli a Montefalco, Assisi 1997.

NEUMANN 2013
Michael Neumann, Die fünf Ströme des Erzählens. eine Anthropologie der Narration, Berlin 2013.

NIEVA OCAMPO 2013
Guillermo Nieva Ocampo, „Servir en la Corte de los Reyes Católicos: dominicos en los oficios de tutor de príncipes y embajador (1490-1516)“, in: Revista Chilena de Estudios Medievales 4 (2013), S. 61–74.

NIEVA OCAMPO 2016
Guillermo Nieva Ocampo, „De la colaboración a la oposición: los frailes dominicos y la realeza castellana (1370- 1474)“, in: Erasmo. Revista de historia Bajomedieval y Moderna 3 (2016), S. 89–99.

NIMMO 1987
Duncan Nimmo, Reform and division in the medieval Franciscan Order. From Saint Francis to the foundation of the Capuchins, Rom 1987.

NOLL 2011
Thomas Noll, „Ikonographie/Ikonologie“, in: Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 194–198.

OBERER 2008
Angela Oberer, Der Freskenzyklus Signorellis und Sodomas im großen Kreuzgang von Monte Oliveto Maggiore, Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 2007, München 2008.

OEXLE 1995
Otto Gerhard Oexle, Memoria als Kultur, Göttingen 1995.

OFFNER/STEINWEG 1979
Richard Offner und Klara Steinweg, A critical and historical corpus of Florentine painting. Bd. 4,6, The fourteenth century. Andrea Bonaiuti, New York 1979.

OHLIG 2000
Stefanie Felicitas Ohlig, Florentiner Refektorien. Form, Funktion und die Programme ihrer Fresken (Deutsche Hochschulschriften, Bd. 1162), Egelsbach/München 2000.

OJEDA 2005-2020
Almerindo Ojeda, Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). 2005-2020. Website located at colonialart.org. Date Accessed: 11/15/2020.

OLAECHEA 1972
Juan Olaechea, „Los indios en las órdenes religiosas“, in: Missionalia Hispánica 86 (1972).

OLSON-RUDENKO 2018
Jennifer Olson-Rudenko, „Francisco de Zurbarán’s "The Surrender of Seville to King Ferdinand III of Castile and León with Saint Peter Nolasco", 1248 for the calced Mercedarians of Seville“, in: Spanish royal patronage 1412-1804. Portraits as propaganda, hrsg. von Ilenia Colón Mendoza und Margaret Ann Zaho, Newcastle upon Tyne 2018, S. 98–118.

ONUF 2018
Alexandra Onuf, „From print to paint and back again: painting practices and print culture in early modern Antwerp“, in: Prints in translation, 1450-1750. Image, materiality, space, hrsg. von Suzanne Kathleen Karr Schmidt und Edward H. Wouk (Visual Culture in Early Modernity, Bd. 51), Abingdon 2018, S. 19–41.

ORTOLANI 1948
Sergio Ortolani, „Indediti Meriodionali del Duecento“, in: Bollettino d’arte 33 (1948), S. 295–319.

OST 1971
Hans Ost, Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, Düsseldorf 1971.

O'TOOLE 2012
Rachel Sarah O'Toole, Bound lives. Africans, Indians, and the making of race in colonial Peru, Pittsburgh 2012.

PALACIO 1999
Eudoxio de Jesús Palacio, Provinciales del Cuzco de la Orden Mercedaria (1556 - 1944) (Biblioteca mercedaria), Roma 1999.

PALOMARES IBAÑEZ 1970
Jasús María Palomares Ibañez, El patronato del duque de Lerma sobre el convento de San Pablo de Valladolid, Valladolid 1970.

PANARELLO 2001
Mario Panarello, La "Santa casa" di San Domenico in Soriano Calabro. Vicende costruttive di un grande complesso barocco, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2001.

PAOLUCCI 1990
Il Chiostro di Ognissanti a Firenze. Restauro e restituzione degli affreschi del ciclo francescano, hrsg. von Antonio Paolucci (Quaderni dell'Ufficio restauri della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Firenze e Pistoia, Bd. 2), Firenze 1990.

PASCUAL CHENEL/RODRÍGUEZ REBOLLO 2015
Vicente Carducho. Dibujos. Catálogo razonado, hrsg. von Álvaro Pascual Chenel und Ángel Rodríguez Rebollo, Madrid 2015.

PAZ Y ESPESO 1897
Julián Paz y Espeso, El Monasterio de San Pablo de Valladolid. Noticias históricas y artísticas sacadas de varios documentos, Valladolid 1897.

PAZOS 1974
Manuel Pazos, „De bibliografia bonaventuriana. El Codice “Archivo Ibero-Americano” de la Legenda Maior de San Buenanventura y otras notas bibliograficas“, in: Archivo Ibero-Americano 34 (1974), S. 5–53.

PÉREZ ESCOLANO 1982
Víctor Pérez Escolano, „El convento de la Merced calzada de Sevilla (Actual Museo de Bellas Artes) a la luz de la relacion de Fray Juan Guerrero (mediados del siglo XVII) y la planta aproximada de 1835“, in: Homenaje al Prof. Dr. Hernandez Diaz, Universidad de Sevilla. Bd.1, Sevilla 1982, S. 545–562.

PÉREZ MORERA 1996
Jesús Pérez Morera, „El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal“, in: Anales del Museo de América 4 (1996), S. 119–126.

PÉREZ RODRÍGUEZ 1923
Pedro Nolasco Pérez Rodríguez, Religiosos de la Merced que pasaron a América española con documentos del Archivo General de Indias, Sevilla 1923

PÉREZ SÁNCHEZ 1997
Alfonso Emilio Pérez Sánchez, „Sobre Juan Bautista Maíno“, in: Archivo español de arte 70 (1997), S. 113–125.

PIFERRER 1857
Francisco Piferrer, Nobiliario de los reinos y señorios de España. Contiene las armas y blasones de los reinos, provincias, ciudades, villas y principales pueblos de España, con todos los apellidos que se encuentran en los tratados de heraldica y nobiliarios mas autorizados, como son el libro-becerro de Castilla, Gracia-Dei, Mejia, Barcelos, Mendoza, Argote de Molina, Vitales, Haro etc. Bd. 1, Ilustrado con un diccionario de heraldica, Madrid 1857.

PLUM 2006
Anne-Madeleine Plum, Adoratio Crucis in Ritus und Gesang. Die Verehrung des Kreuzes in liturgischer Feier und in zehn exemplarischen Passionsliedern, Tübingen 2006.

POESCHEL 1996
Sabine Poeschel, „Die Schlüssel des Petrus. Zu den Überlieferungen der Fresken im ehemaligen Kreuzgang von S. Maria sopra Minerva“, in: Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996, hrsg. von Victoria von Flemming, Mainz 1996, S. 62–74.

POESCHKE 1985
Joachim Poeschke, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985.

POPE-HENNESSY 1951
John Wyndham Pope-Hennessy, „The Arca of St. Dominic. A hypothesis“, in: The Burlington magazine 93 (1951), S. 347–351.

PRATSCH 2005
Thomas Pratsch, Der hagiographische Topos. Griechische Heiligenviten in mittelbyzantinischer Zeit, Berlin 2005.

PREISINGER 2014
Raphaèle Preisinger, Lignum vitae. Zum Verhältnis materieller und mentaler Bilder im Mittelalter, Paderborn 2014.

PRESSOUYRE 1973
Léon Pressouyre, „St. Bernard to St. Francis. Monastic ideals and iconographic programs in the cloister“, in: Gesta 12 (1973), 71-92.

PRIEN 1978
Hans-Jürgen Prien, Die Geschichte des Christentums in Lateinamerika, Göttingen 1978.

PRINZ 1970
Ursula Prinz, Kreuzgangsdekoration und Benediktsvita in Italien bis um 1500 1970.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, „La diffusione dell`iconografia francescana attracerso l`incisione“, in: L’ immagine di San Francesco nella Controriforma. Rom Calcografia, Istituto Nazional per la Grafica 9. Dezember 1982–13. Februar 1983, hrsg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò und Claudio Strinati, Rom 1982, S. 159–223.

RAMÍREZ RIVERA 2002
ugo Rudolfo Ramíerz Rivera, „Aspectos históricos y artísticos sobre la serie pictórica vida del Patriarca santo Domingo de Guzmán del Convento de Nuestra Señora del Rosario de la Orden de Predicadores de la Ciudad Imperial del Cusco que interesan a Chile (1535–1982)”, in: Anuario de historia de la iglesia en Chile, 20 (2002), S. 35–52.

RAMOS SOSA 1992
Rafael Ramos Sosa, Arte festivo en Lima virreinal. Siglos XVI-XVII, Sevilla 1992.

RAU 2017
Susanne Rau, Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen, Frankfurt 2017.

RAVALLI 2015
Gaia Ravalli, „L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella", in: Santa Maria Novella. La basilica e il convento. Dalla fondazione al tardogotico, 3 Bde., hrsg. von Andrea de Marchi, Carlo Sisi und Riccardo Spinelli (Bd. 1), Florenz 2015, S. 157–245.

REBLIN 1988
Klaus Reblin, Freund und Feind. Franziskus von Assisi im Spiegel der protestantischen Theologiegeschichte (Kirche und Konfession, Bd. 27), Göttingen 1988.

REEVES 1969
Marjorie Reeves, The influence of prophecy in the later Middle Ages: a study in Joachimism, Oxford 1969.

REHBERG 2004
Karl-Siegbert Rehberg, „Zur Konstruktion kollektiver Lebensläufe. Eigengeschichte als institutioneller Mechanismus", in: Gründungsmythen, Genealogien, Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität, hrsg. von Gert Melville und Karl-Siegbert Rehberg, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 3–18.

REINHARDT 2016
Nicole Reinhardt, Voices of conscience. Royal confessors and political counsel in seventeenth-century Spain and France, Oxford/New York 2016.

REQUENA BENÍTEZ 1998
José Manuel Requena Benítez, „Estudio del contrato para decorar con pinturas el claustro grande del convento de la Merced Calzada de Sevilla", in: Archivo Hispalense 248 (1998), S. 121–135.

RICHTER FERNÁNDEZ PRADA 1995
Federico Richter Fernández Prada, Presencia franciscana en el Perú en los siglos XVI al XX, Lima 1995.

RINCÓN GARCÍA 1992
Wifredo Rincón García, Monasterios de España, Madrid 1992.

RÍOS DE LLAVE 2007
Rita Ríos de Llave, Mujeres de clausura en la Castilla medieval. El Monasterio de Santo Domingo de Caleruega, Alcalá de Henares 2007.

RODRIGUEZ 2007
Jarbel Rodriguez, Captives and Their Saviors in the Medieval Crown of Aragon, Washington, D.C 2007.

RODRÍGUEZ DE CEBALLOS 2008
Alfonso Rodríguez de Ceballos, „Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica", in: La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios, hrsg. von María de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda und Cécile Vincent-Cassy, Madrid 2008, S. 3–21.

ROHR 2005
David Christian Rohr, „Ciudad y bienes raíces. Las órdenes religiosas en Lima. El Convento Dominicano (1534–1890)", in: Ur[b]es II, N° 2 (2005), S. 77–101.

ROHR 2009
David Christian Rohr, Der barocke Claustro von Lima. Proportion und Gliederung barocker Architektur im Vizekönigreich Perú, 1570–1815 am Beispiel des klösterlichen Arkadenhofes in der Stadt Lima, Perú. 2009, https://doi.org/10.24355/dbbs.084-200910141031-0, [3.5.2022].

RÖLL 1994
Johannes Röll, „Beobachtungen zu den Holzschnitten der "Meditationes" des Kardinals Juan de Torquemada“, in: Gutenberg-Jahrbuch 69 (1994), S. 50–59.

ROMÁN-ÁLVAREZ 1990
José Román-Álvarez, „La Orden de la Merced. Su aportación a la evangelización americana”, in: Evangelización y teología en América (siglo XVI). X Simpsio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra, hrsg. von Josep Ignasi Saranyana, Primitivo Tineo Tineo, Antón M. Pazos, Miguel Lluch Baixauli, María Pilar Ferrer Ripollés, Pamplon 1991, S. 713–146.

ROMANO 1999
Serena Romano, „The Arca of St Dominic at Bologna“, in: Memory & oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1 - 7 September 1996, hrsg. von Wessel Reinink, Dordrecht 1999, S. 499–513.

ROMERO DORADO 2015
Antonio Romero Dorado, „Fuegos artificiales en Doñana para Felipe IV y Olivares: Guzmán el Bueno y la sierpe de Fez. En torno al ideal ético y el repertorio estético de la casa de Medina Sidonia“, in: Cartare 5 (2015), S. 31–64.

ROSENFELD 1972
Hellmut Rosenfeld, Legende, Stuttgart 1972.

ROWE 1944
John Howland Rowe, An introduction to the archaeology of Cuzco, Cambridge, Mass 1944.

RUBINA VARGAS 2015
Celia Rubina Vargas, „Narrativa visual y literaria en el ciclo de la vida de San Pedro Nolasco“, in: Escritura e imagen en Hispanoamerica. De la crónica ilustrada al cómic, hrsg. von Cécile Michaud, Lima 2015, S. 123–145.

RUEDA ACEVEDO 1995
Orlando Rueda Acevedo, „Los dominicos y el arte en la evangelización del Nuevo Reino de Granada“, in: Los Dominicos y el Nuevo Mundo. Siglos XVIII–XIX. Actas del IV Congreso Internacional Santafé de Bogotá, 6–10 September 1993, hrsg. von José Barrado Barquilla, Salamanca 1995, S. 565–577.

RUF 1981
Gerhard Ruf, Das Grab des hl. Franziskus. Die Fresken der Unterkirche von Assisi, Freiburg (u.a.) 1981.

RUF 2004
Gerhard Ruf, Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie, Regensburg 2004.

RUIZ BARRERA 2002
Maria Teresa Ruiz Barrera, La Virgen de la Merced. Iconografía en Sevilla, Madrid 2002.

RUOFF 2013
Michael Ruoff, Foucault-Lexikon. Entwicklung - Kernbegriffe - Zusammenhänge (Bd. 2896), Stuttgart/Paderborn 2013.

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985
Antonio San Cristóbal Sebastián, „Capillas en Lima con pinturas murales“, in: Revista del Archivo General de la Nación N° 8 (1985), S. 123–147.

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 2006
Antonio San Cristóbal Sebastián, Nueva visión de San Francisco de Lima, Lima 2006.

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 2008
Antonio San Cristóbal Sebastián, Arquitectura virreinal de la iglesia y convento de La Merced, Lima 2008.

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 2012
Antonio San Cristóbal Sebastián, Arquitectura virreinal de la iglesia y convento de Santo Domingo, Lima 2012.

SARANYANA/ZABALLA 1992
Josep Ignasi Saranyana und Ana de Zaballa, „Influencias Joaquinistas en la iconografia franciscano-cuzqueña del siglo XVII“, in: Archivum Franciscanum Historicum 85 (1992), S. 441–461.

SAVELSBERG 1992
Wolfgang Savelsberg, Die Darstellung des hl. Franziskus von Assisi in der flämischen Malerei und Graphik des späten 16. und 17. Jahrhunderts, Rom 1992.

SCARPINI 1952
Modesto Scarpini, I monaci benedettini di Monte Oliveto, Alessandria 1952.

SCAVIZZI 1960
Giuseppe Scavizzi, „Gli affreschi della Scala Santa ed alcune aggiunte per il Tardo Manierismo Romano“, in: I Bollettino d‘ Arte 45 (1960), S. 111–122.

SCHEEBEN 1927
Heribert Christian Scheeben, Der heilige Dominikus, Freiburg im Breisgau 1927.

SCHENKLUHN 1985
Wolfgang Schenkluhn, Ordines studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert, Berlin 1985.

SCHENKLUHN 1991
Wolfgang Schenkluhn, San Francesco in Assisi: Ecclesia specialis. Die Vision Papst Gregors IX. von einer Erneuerung der Kirche, Darmstadt 1991.

SCHENKLUHN 1993
Wolfgang Schenkluhn, „Zum Verhältnis von Heiligsprechung und Kirchenbau im 13. Jahrhundert“, in: Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur, hrsg. von Gottfried Kerscher, Berlin 1993, S. 301–315.

SCHENKLUHN 2000
Wolfgang Schenkluhn, Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa, Darmstadt 2000.

SCHENONE 1992
Héctor H. Schenone, Iconografía del arte colonial. Los santos, 2 Bde., Buenos Aires 1992.

SCHIMMELPFENNIG 1994
Bernhard Schimmelpfennig, „Heilige Päpste – päpstliche Kanonisationspolitik“, in: Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter, hrsg. von Jürgen Petersohn, Sigmaringen 1994, S. 73–100.

SCHMID 1955
Alfred A. Schmid, Dominikaner, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV (1955), Sp. 129–154; in: RDK Labor, http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93020 [26.11.2020].

SCHNEIDER 1985
Herbert Schneider, Die Franziskaner im deutschen Sprachgebiet. Leben und Ziele, Werl 1985.

SCHOLZ 2015
Markus Alexander Scholz, Mindere Brüder zwischen Anden und Urwald: die Franziskaner als Missionare im kolonialzeitlichen Peru, Heidelberg 2015, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-heidok-189280 [7.10.2021]

SCHOLZ-HÄNSEL 2009
Michael Scholz-Hänsel, Inquisition und Kunst. Convivencia in Zeiten der Intoleranz, Berlin 2009.

SCHÖNE 1957
Wolfgang Schöne, „Studien zur Oberkirche von Assisi“, in: Festschrift Kurt Bauch. Kunstgeschichtliche Beiträge zu, 25. November 1957, hrsg. von Berthold Hackelsberger, Georg Himmelheber und Michael Meier, Berlin 1957, S. 50–116.

SCHRECKENBERG 1996
Heinz Schreckenberg, Die Juden in der Kunst Europas. Ein historischer Bildatlas, Göttingen 1996.

SCHREINER 2004
Klaus Schreiner, Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München 1994.

SCHÜRER 2005
Markus Schürer, Das Exemplum oder die erzählte Institution. Studien zum Beispielgebrauch bei den Dominikanern und Franziskanern des 13. Jahrhunderts, Münster 2005.

SCHWAIGER 2003
Schwaiger, Georg: Mönchtum, Orden, Klöster. Ein Lexikon, München 2003

SCHWEIZER/RÖLLIN 2006
Kloster für Stadt und Amt. 400 Jahre Kloster Sursee: 1606–2006. Von der Kapuzinermission zum geistigen Zentrum, hrsg. von Christian Schweizer und Stefan Röllin, Luzern 2006.

SEBASTIÁN LÓPEZ 1975
Santiago Sebastián López, „Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez“, in: Goya 128 (1975), S. 82–84.

SEBASTIÁN LÓPEZ 1984
Santiago Sebastián López, „El ciclo iconográfico franciscano de Santiago de Chile“, in: Boletín de la Academia Chilena de la Historia 95 (1984), S. 311–352.

SEBASTIÁN LÓPEZ 1994
Santiago Sebastián López, „La serie iconográfica franciscana de San Pietro in Montorio“, in: Ars longa. Cuadernos de arte (1994), S. 9–19.

SEBASTIÁN LÓPEZ 2007
Santiago Sebastián López, El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico, Madrid 2007.

SEIBERT 2002
Jutta Seibert, „Efeu“, in: Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole, hrsg. von Jutta Seibert, Freiburg 2002, S. 90.

SEIBERT 2015
Jutta Seibert, „Schutzmantelschaft“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, S–Z, 8 Bde., hrsg. von Kirschbaum, Engelbert (Bd. 4), Darmstadt 2015, S. 128–133.

SEIDEL 1975
Max Seidel, „Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos“, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 19 (1975), S. 307–392.

SEIDEL 1978
Max Seidel, „Wiedergefundene Fragmente eines Hauptwerks von Ambrogio Lorenzetti. Ergebnisse der Restaurierung im Kloster von S. Francesco in Siena“, in: Pantheon 36 (1978), S. 119–127.

SENNHAUSER 2001
Hans Rudolf Sennhauser, St. Gallen - Klosterplan und Gozbertbau. Zwei Aufsätze ; [zur Rekonstruktion des Gozbertbaues und zur Symbolik des Klosterplanes (ID, Bd. 23), Zürich 2001.

SERRATOSA QUERAL 1956
Ramón Serratosa Queral, „Las constituciones primitivas de la Merced comparadas con la legislacion militar religiosa. Estudio crítico, histórico y Canónico“, in: Estudios. Revista cuatrimestral publicada por los padres de la Orden de la Merced (1956).

SESSAREGO 2015
Sandro Sessarego, Afro-Peruvian Spanish. Spanish slavery and the legacy of Spanish Creoles, Amsterdam/Philadelphia/Berlin 2015.

SIEGER 1995
Marcus Sieger, Die Heiligsprechung. Geschichte und heutige Rechtslage (Forschungen zur Kirchenrechtswissenschaft, Bd. 23), Würzburg 1995.

SILBERER 2015
Leonie Silberer, „Architektur der Franziskanerklöster. Annäherungen, Forschungsfragen und Baubefunde“, in: Die Klöster der Franziskaner im Mittelalter. Räume, Nutzungen, Symbolik, hrsg. von Gert Melville, Leonie Silberer und Bernd Schmies, Berlin/Münster 2015, S. 3–17.

SILBERER 2016
Leonie Silberer, Klosterbaukunst der Konventualen Franziskaner vom 13. Jahrhundert bis zur Reformation, Heidelberg 2016.

SILBERER/UNTERMANN 2011
Leonie Silberer und Matthias Untermann, „Architektur franziskanischer Kirchen und Klosterbauten“, in: Franziskus - Licht aus Assisi. Diözesanmuseum Paderborn 9. Dezember 2011 - 6. Mai 2012, München 2011, S. 140–147.

SILVAGNI 1940
Angelo Silvagni, „L'iscrizione del portale dell'Oratorio di "S. Francesco Piccolo"“, in: Miscellanea franciscana 40 (1940), S. 739–744.

SIMÓN DÍAZ 1980
José Simón Díaz, „Los monasterios de las Descalzas Reales y Encarnación en el año 1626“, in: Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento (1980), S. 31–37.

SMART 1971
Alastair Smart, The Assisi problem and the art of Giotto. A study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco, Assisi, Oxford 1971.

SONNTAG 2008
Jörg Sonntag, Klosterleben im Spiegel des Zeichenhaften. Symbolisches Denken und Handeln hochmittelalterlicher Mönche zwischen Dauer und Wandel, Regel und Gewohnheit, Berlin 2008.

SONNTAG 2016
Jörg Sonntag, „Die Metaphorik des christlichen Klosters im Mittelalter“, in: Geist und Gestalt. Monastische Raumkonzepte als Ausdrucksformen religiöser Leitideen im Mittelalter, hrsg. von Jörg Sonntag, Münster 2016, S. 4–17.

SORS 2015
Anne-Katrin Sors, Religiöse Druckgraphik in Antwerpen um 1600 – Jan Davids Andachtsbücher und Theodoor Galles Illustrationen, Berlin 2015.

SPINELLI 2017
Riccardo Spinelli, „Il chiostro Grande e i suoi dipinti murali“, in: Santa Maria Novella. La basilica e il convento. Dalla ristrutturazione vasariana e granducale ad oggi, hrsg. von Andrea de Marchi, Carlo Sisi und Riccardo Spinelli, Florenz 2017, S. 141–167.

STACE 2016
Christopher Stace, A sua immagine: la vita di San Francesco negli affreschi del convento di Borgo a Mozzano, In his image : the life of St. Francis in the frescoes of the convent in Borgo a Mozzano, Lucca 2016.

STANDKE 2017
Matthias Standke, Freundschaft in Ordensgründerlegenden. Funktionen legendarischen Erzählens in lateinischen und volkssprachlichen Texten des Mittelalters, Berlin/Boston 2017.

STASTNY MOSBERG 1998
Francisco Stastny Mosberg, „Las pinturas de la vida de Santo Domingo en el convento de la Orden de Predicadores de Lima“, in: Redescubramos Lima. Conjunto monumental de Santo Domingo, Lima 1998, S. 12–69.

STASTNY MOSBERG 2013
Francisco Stastny Mosberg, „Las pinturas de la vida de Santo Domingo en el convento de la Orden de Predicadores de Lima“, in: Estudios de arte colonial, hrsg. von Juan Carlos Estenssoro und Sonia V. Rose, Lima 2013, S. 169–212.

STEINER 2008
Benjamin Steiner, Die Ordnung der Geschichte. Historische Tabellenwerke in der Frühen Neuzeit, Köln 2008.

STEIN-KECKS 2004
Heidrun Stein-Kecks, Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen, München 2004.

STOICHIȚĂ 1997
Victor I. Stoichiţă, Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des goldenen Zeitalters, München 1997.

STOLCKE 2009
Verena Stolcke, „Wie Mestizen zu Mestizen wurden: zur Geschichte einer sozialen Kategorie“, in: Differenz und Herrschaft in den Amerikas. Repräsentationen des Anderen in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Karoline Noack, Karoline Bahrs, Anne Ebert und Maria Lidola, Bielefeld 2009, S. 37–68.

STRATTON-PRUITT/BUSTAMANTE 2012
The art of painting in colonial Quito. El arte de la pintura en Quito colonial, hrsg. von Suzanne L. Stratton-Pruitt und Judy de Bustamante, Philadelphia 2012.

STRINATI 2012
Claudio Strinati, „Gli affreschi della prima metà del Seicento“, in: Insula Sapientiae. La Camera dei deputati nel complesso di Santi Maria sopra Minerva, hrsg. von Renata Cristina Mazzantini, Mailand 2012, S. 39–59.

STRNAD 2015
Alfred Strnad, „Angelus von Jerusalem“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen, Aaron bis Crescentianus von Rom, 8 Bde., hrsg. von Kirschbaum, Engelbert (Bd. 5), Darmstadt 2015, S. 164–165.

SUARDO/VARGAS UGARTE. RUBEN [1629–1639] 1936
Juan Antonio Suardo und Vargas Ugarte. Ruben, Diario de Lima, Lima [1629–1639] 1936.

SZAKÁCS 2016
Béla Zsolt Szakács, The visual world of the Hungarian Angevin legendary, Budapest 2016.

TAMASSIA 1910
Nino Tamassia, Saint Francis of Assisi and his legend, London 1910.

TANG NIELSEN
Jesper Tang Nielsen, „Lamm/Lamm Gottes“, in: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet, hrsg. von Michaela Bauks und Klaus Koenen, https://bibelwissenschaft.de/stichwort/51943/ [26.8.2020], S. 1–9.

TARDIEU 1993
Jean-Pierre Tardieu, L'Eglise et les noirs au Pérou. XVIe et XVIIe siècles, 2 Bde., Paris 1993.

TAULER 1864
Tauler, Tauler, Johannes (1300-1361). Johannes Tauler's Predigten : nach den besten Ausgaben und in unverändertem Text in die jetzige Schriftsprache übertragen. 1, Vom Advent bis zum Himmelfahrtstage, Frankfurt am Main 1864.

TAYLOR 1987
René Taylor, „El arte de la memoria en el Nuevo Mundo”, in: Iconología y sociedad, arte colonial hispanoamericano. XLIV Congreso Internacional de Americanistas, Mexiko 1987, S. 43–76.

TAYLOR 2000
Bruce Taylor, Structures of reform. The Mercedarian Order in the Spanish Golden Age, Leiden 2000.

THODE 1885
Henry Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1885.

THUMS 2007
Barbara Thumas, „Asketisches Künstlertum und klösterliche Einsamkeit. Inszenierungen der Einbildungskraft um 1900“, in: Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/ New York, 2009, S. 279–294.

THUMS 2009
Barbara Thums, „Asketisches Künstlertum und klösterliche Einsamkeit. Inszenierungen der Einbildungskraft um 1900“, in: Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte, hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen, Berlin/New York 2009, S. 279–294.

TIBESAR 1953
Antonine Tibesar, Franciscan beginnings in colonial Peru, Washington D.C. 1953.

TIBESAR 1953
Antonine Tibesar, „Encomienda-Doctrina System In Spanish America”, in: New Catholic Encyclopedia, hrsg. Von Thomas Carson und Joan Cerrito, Detroit 2003, S. 201–203.

TOESCA 1927
Pietro Toesca, Storia dell’arte italiana. Il medioevo, tomo 2, dalle origini cristiane alla fine del secolo XIII., 2 Bde., Turin 1927.

TOQUICA CLAVIJO 2008
El oficio del Pintor. Nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez, hrsg. von María Constanza Toquica Clavijo, Bogotá 2008.

TOURÓN DEL PIE 1970
Eliseo Tourón del Pie, „La orden de la Merced desde 1218 a 1330. Hacia una síntesis histórica de la redención de cautivos“, in: Estudios. Revista trimestral publicada por los padres de la Orden de la Merced (1970), S. 397–436.

TREIBER 2004
Hubert Treiber, „Klosterarchitektur als Versteinerung rationaler Organisationsprinzipien der "totalen Institution" (Goffmann)“, in: Der Mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm = The medieval cloister = Le cloître au Moyen Age, hrsg. von Peter K. Klein, Regensburg 2004, S. 30–34.

TRUNK 2019
Markus Trunk, „Spanische Landeskunde zur Zeit Philipps II“, in: Monumenta Illustrata. Raumwissen und antiquarische Gelehrsamkeit, hrsg. von Dietrich Boschung und Alfred Schäfer 2019, S. 91–108.

TUGWELL 1996
Simon Tugwell, „Notes on the Life of St. Dominic“, in: Archivum Fratrum Praedicatorum 66 (1996), S. 5–200.

TUGWELL 1998
Simon Tugwell, „Notes on the Life of St. Dominic“, in: Archivum Fratrum Praedicatorum 68 (1998), S. 5–116.

TUGWELL 2008
Humberti de Romanis Legendae sancti Dominici. Necnon materia praedicabilis pro festis sancti Dominici et testimonia minora de eodem. Adiectis miraculis Rotomagensibus Sancti Dominici et Gregorii IX bulla canonizationis eiusdem, hrsg. von Simon Tugwell, Rom 2008.

TUGWELL 2015
Simon Tugwell, „Introduction“, in: Petri Ferrandi Legenda Sancti Dominici, Rom 2015, 1-260.

TWINAM 2013
Ann Twinam, „Racial Passing: Informal and Official ‚Whiteness‘ in Colonial Spanish America“, in: New world orders. Violence, sanction, and authority in the Colonial Americas, hrsg. von John Smolenski und Thomas J. Humphrey, Philadelphia 2013, S. 249–272.

UNTERMANN 2010
Matthias Untermann, „Öffentlichkeit und Klausur. Beobachtungen zur franziskanischen Klosterbaukunst in der Provinz“, in: Brandenburgische Franziskanerklöster und norddeutsche Bettelordensbauten (2010), S. 33–46.

UNTERMANN 2015
Matthias Untermann, „Fehlbenennung von Klosterräumen und ihr Effekt auf die Forschung“, in: Die Klöster der Franziskaner im Mittelalter. Räume, Nutzungen, Symbolik, hrsg. von Gert Melville, Leonie Silberer und Bernd Schmies, Berlin/Münster 2015, S. 19–42.

URREA 1991
Jesús Urrea, „Revisión a la vida y obra de Bartolomé de Cárdenas“, in: Archivo español de arte 64 (1991), S. 29–38.

URREA FERNÁNDEZ 1987
Jesús Urrea Fernández, „Blas de Cervera y Felipe Gil de Mena, pintores palentinos“, in: Actas del I Congreso de Historia de Palencia, Bd.1, Arte, arqueología y edad antigua, Valladolid 1987, S. 241–250.

URREA FERNÁNDEZ 2001
Jesús Urrea Fernández, „Bartolomé Cárdenas“, in: Pintura Nacional del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII, hrsg. von Jesús Urrea Fernández, Valladolid 2001, S. 129–132.

URREA FERNÁNDEZ/VALDIVIESO 2017
Jesús Urrea Fernández und Enrique Valdivieso, Pintura barroca vallisoletana, Sevilla/Valladolid 2017.

VALDIVIESO/MARTÍNEZ DEL VALLE 2012
Recuperación visual del patrimonio perdido. Conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro, hrsg. von Enrique Valdivieso und Gonzalo Martínez del Valle (Historia y geografía, Bd. 233), Sevilla 2012.

VALDIVIESO/SERRERA 1985
Enrique Valdivieso und Juan Miguel Serrera Contreras, Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII, Madrid 1985.

VAN DOOREN 2009
Kees van Dooren, La nascita di San Francesco d’Assisi nella grafica (Iconographia franciscana, Bd. 19), Rom 2009.

VAN DOOREN 2014
Kees van Dooren, „Saint Francis as ‚Alter Christus‘: Galle’s series on the life of Francis of Assisi“, in: Collectanea Franciscana 84 (2014), S. 705–742.

VAN OS 1974
Henk van Os, „St. Francis of Assisi as a second Christ in early Italian painting“, in: Simiolus (1974), S. 115–132.

VANNICELLI 1971
Primo Luigi Vannicelli, S. Pietro in Montorio e il tempietto del Bramante, Rom 1971.

VARGAS UGARTE 1968
Rubén Vargas Ugarte, Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meriodional, Lima 1968

VARGAS 1980
Jose Maria Vargas, Misioneros Españoles que pasaron a la América en el siglo XVI, Quito 1980.

VAUCHEZ 2005
André Vauchez, Sainthood in the later Middle Ages, Cambridge 2005.

VÁZQUEZ NÚÑEZ 1931
Guillermo Vázquez Núñez, Manual de historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Bd. 1, Toledo 1931.

VÁZQUEZ NÚÑEZ 1936
Guillermo Vázquez Núñez, Manual de historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Bd. 2 (1574–1935), Madrid 1936.

VÁZQUEZ NÚÑEZ 1966
Guillermo Vázquez Núñez, Mercedarios ilustres, Madrid 1966.

VÁZQUEZ NÚÑEZ 1968
Guillermo Vázquez Núñez, La Orden de la Merced en Hispanoamerika, Madrid 1968.

VÉLIZ 2007
Zahira Véliz, „Alonso Cano’s drawings for the ‚Life of St. Dominic‘ in Santa Cruz la Real, Granada“, in: Master drawings 45 (2007), S. 325–344.

VÉLIZ 2011
Zahira Véliz, Alonso Cano (1601–1667); dibujos; catálogo razonado, Santander 2011.

VENATOR 2008
Michael Venator, „Die römischen Bilderviten des heiligen Franziskus von Francesco Villamena und Philippe Thomassin. Addenda zu Chronologie, Vorlage und Bibliographie“, in: Collectanea Franciscana 78 (2008), S. 553–574.

VICAIRE 1962
Marie-Humbert Vicaire, Geschichte des heiligen Dominikus. Ein Bote Gottes, Freiburg [u. a.] 1962.

VICAIRE 1963
Marie-Humbert Vicaire, Geschichte des heiligen Dominikus. Inmitten der Kirche, Freiburg [u. a.] 1963.

VILLEGAS TORRES 2013
Fernando Villegas Torres, Vínculos artísticos entres España y Perú (1892-1929): elementos para la construcción del imaginario nacional peruano. Madrid 2013, https://hdl.handle.net/20.500.14352/37835 [1.8.2022].

VIÑUALES 2004
Garciela María Viñuales, El Espacio Urbano en el Cusco Colonial: uso y organización de las estrucutras simbólicas, Lima 2004

VIVANCOS GÓMEZ 2015
Miguel Carlos Vivancos Gómez, „El claustro y sus múltiples usos en la Edad Media“, in: Románico: Revista de arte de amigos del románico 20 (2015), S. 16–23.

VIZZACARO 1998
Enrico Vizzacaro, „Il Convento di San Francesco in Palestrina (provincia di Roma). Il restauro delle ventisei lunette del chiostro“, in: Progetto restauro 5 (1998), S. 32–34.

VOIGT 2016
Lisa Viogt, Spectacular wealth. The festivals of colonial South American mining towns, Austin 2016.

VOLGGER 1990
Der barocke Franziskuszyklus von Frater Lukas Plazer in Innichen, hrsg. von Siegfried Volgger, Innichen 1990.

VOLPE 2007
La chiesa di San Domenico a Fano. Dalle origini all'ultimo restauro, hrsg. von Gianni Volpe, Fano 2007.

VORAGINE/HÄUPTLI 2014 [1263–1267]
Jacobus de Voragine und Bruno Häuptli, Legenda aurea. Goldene Legende. Jacopo da Varazze. Legendae sanctorum. Legenden der Heiligen, einl., übers. und komen. von Bruno Häuptli, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 2014 [1263–1267].

WADE 2010
Peter Wade, Race and Ethnicity in Latin America, London/New York 2010.

WALKER 2017
Tamara Walker, Exquisite slaves. Race, clothing, and status in colonial Lima, New York 2017.

WALZ 1964
Angelus Maria Walz, „Von Dominikanerstammbäumen“, in: Archivum Fratrum Praedicatorum 34 (1964), S. 231–275.

WALZ 1965
Angelus Maria Walz, „Zur dominikanischen Ikonographie“, in: Archivum Fratrum Praedicatorum 35 (1965), S. 255–263.

WALZ 2002
Dorothea Walz, „Thomas von Celano und Bonaventura: Der Wandel des Franziskusbildes“, in: Scripturus Vitam. Lateinische Biographie von der Antike bis in die Gegenwart. Festgabe für Walter Berschin zum 65. Geburtstag, hrsg. von Dorothea Walz, Heidelberg 2002, S. 531–552.

WEISS 2006
Stefan Weiss, „Päpstliche Heilige des 10. bis 13. Jahrhunderts – Heilige zweiter Klasse?“, in: Global-Player der Kirche? Heilige und Heiligsprechung im universalen Verkündigungsauftrag, hrsg. von Ludwig Mödl und Stefan Samerski, Würzburg 2006, S. 21–66.

WERNER 1971
Eva Friederike Werner, Das italienische Altarbild vom Trecento bis zum Cinquecento. Untersuchungen zur Thematik italienischer Altargemälde, Diss. München 1971.

WESJOHANN 2005
Achim Wesjohann, „Flüchtigkeit und Bewahrung des Charisma, oder: War der heilige Dominikus etwa auch ein Charismatiker?“, in: Charisma und religiöse Gemeinschaften im Mittelalter, hrsg. von Giancarlo Andenna, Mirko Breitenstein und Gert Melville, Münster 2005, S. 227–260.

WESJOHANN 2012
Achim Wesjohann, Mendikantische Gründungserzählungen im 13. und 14. Jahrhundert. Mythen als Element institutioneller Eigengeschichtsschreibung der mittelalterlichen Franziskaner, Dominikaner und Augustiner-Eremiten, Berlin 2012

WETHEY 1945/1946
Harold Edwin Wethey, „La Merced in Cuzco, Peru”, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 5 (1945/1946), S. 35–38.

WETHEY 1949
Harold Edwin Wethey, Colonial architecture and sculpture in Peru, Cambridge Massachusetts 1949.

WINKLER 2019
Veronika Winkler, „Drawing books and academic demands in the Viceroyalty of Peru“, in: Drawing education: worldwide! Continuities – transfers – mixtures, hrsg. von Nino Nanobashvili und Tobias Teutenberg, Heidelberg 2019, S. 167–202.

WIPFLER 2004
Esther Wipfler, Fons vitae, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. X (2004), Sp. 175–184; in: RDK Labor, https://www.rdklabor.de/w/?oldid=88560 [05.04.2022].

WITTE 1987
Maria Magdalena Witte, Elias und Henoch als Exempel, typologische Figuren und apokalyptische Zeugen. Zu Verbindungen von Literatur und Theologie im Mittelalter (Mikrokosmos, Bd. 22), Frankfurt am Main (u. a.) 1987.

WOLF 2004
Norbert Wolf, Die Macht der Heiligen und ihrer Bilder, Stuttgart 2004.

WOLFF 1996
Ruth Wolff, Der Heilige Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts, Berlin 1996.

WOLLESEN 1987
Jens Wollesen, „Monumentalmalerei in kirchlichen Innenräumen“, in: Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen, hrsg. von Werner Busch und Peter Schmoock, Weinheim/Berlin 1987, S. 107–127.

WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2012
Harald Wolter-von dem Knesebeck, „Überlegungen zur Stellung der Buchkunst im Rahmen des franziskanischen Umgangs mit Bildern“, in: Gelobte Armut. Armutskonzepte der franziskanischen Ordensfamilie vom Mittelalter bis in die Gegenwart, hrsg. von Heinz-Dieter Heimann, Paderborn/München (u. a.) 2012, S. 217–231.

WUFFARDEN 2004
Lius Eduardo Wuffarden, „Las escuelas pictóricas virreinales”, in: Perú. Indígena y virreinal hrsg. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Bacelona/ Madrid 2004, S. 80–87.

WUFFARDEN 2014
Lius Eduardo Wuffarden, „Painting in the Viceroyalty of Peru. The rise and triumph of the regional schools, 1670-1750“, in: Painting in Latin America. 1550–1820, hrsg. von Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown und Jaime Cuadriello, New Haven 2014, S. 306–363.

WUFFARDEN
Luis Eduardo Wuffarden, „Julián Jayo”, in: Real Academia de la Historia, Historia Hispánica [online], [o.D.] https://dbe.rah.es/biografias/70919/julian-jayo [16.10.2021].

WUFFARDEN
Luis Eduardo Wuffarden, „José Joaquín Bermejo”, in: Real Academia de la Historia, Historia Hispánica [online],[o.D.]https://dbe.rah.es/biografias/70867/jose-joaquin-bermejo [16.10.2021].

WUFFARDEN
Luis Eduardo Wuffarden, „Juan de Mata Coronado”, in: Real Academia de la Historia, Historia Hispánica [online] [o.D.] https://historia-hispanica.rah.es/biografias/29289-juan-de-mata-coronado [02.02.2026].

WURSTER 1990
Wolfgang W. Wurster, „Cuzco, inkaische Hauptstadt und spanische Kolonialstadt“, in: Architectura 20 (1990), S. 160–215.

YARZA LUACES 2006-2007
Joaquín Yarza Luaces, „El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Llitera“, in: Lambard: Estudis d’art medieval 19 (2006–2007), S. 275–296.

ZIERHOLZ 2017
Steffen Zierholz, „Conformitas crucis Christi. Zum Motiv der Kreuzesnachfolge in der jesuitischen Druckgrafik des 17. Jahrhunderts im Licht der Vision von La Storta“, in: Archivum historicum Societatis Iesu. Collegium Scriptorum de Historia Societatis Jesu. John Caroll University, Institute of Catholic Studies 86 (2017), S. 49–97.

ZIRNBAUER 1968
Johannes de Turrecremata – Meditationes. Faksimile-Ausgabe des Erstdrucks von 1467 nach dem Exemplar der Stadtbibliothek Nürnberg, hrsg. von Heinz Zirnbauer, Wiesbaden 1968.

ZURIAGA SENENT 2005
Vicent Francesc Zuriaga Senent, La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced. Tradición, formación, continuidad y variantes 2005, https://www.tdx.cat/handle/10803/9968 [2.10.2019]

ZURIAGA SENENT 2008
Vicent Francesc Zuriaga Senent, „San Pedro Nolasco 1628: empresas, emblemas y alegorías para una canonización“, in: Paisajes emblemáticos. La construcción de la imagen simbólica en Europa y América, Bd. 2, hrsg. von César Chaparro Gómez, José Julio García Arranz, José Roso Díaz und Jesús Ureña Bracero, Mérida 2008, S. 733–755.

ZURIAGA SENENT 2009
Vicent Francesc Zuriaga Senent, „El claustro de La Merced de Cuzco : el programa iconográfico de una canonización“, in: Caminos encontrados. Itinerarios históricos, culturales y comerciales en América Latina, hrsg. von Joan Feliu Franch, Vicente Ortells Chabrera und Javier Soriano Martí, Castelló de la Plana 2009, S. 157–196.

ZURIAGA SENENT 2020
Vicent Francesc Zuriaga Senent, „El decreto De Imaginibus y la construcción de la imagen devocional del fundador de la orden de la Merced, San Pedro Nolasco. El itinerario de una canonización 1565-1628“, in: A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano. La capital pontificia en la construcción de la santidad, Bd.1, hrsg. von Fernando Quiles García, José Jaime García Bernal, Paolo Broggio und Marcello Fagiolo, Rom 2020, S. 129–148.

Anhang: Abbildungen und Katalog

Abbildungen

Abb. 1: Detail von Kat. ML 20

Abb. 2: Antonio de Ulloa/ Jorge Juan y Santacilia, *Voyage historique de l'Amérique Méridionale*, Amsterdam/ Leipzig 1752, Tafel 22, Biblioteca Nacional de España, Madrid (Inv.-Nr. GMM/1939-GMM/1940) mit eigenen Markierungen

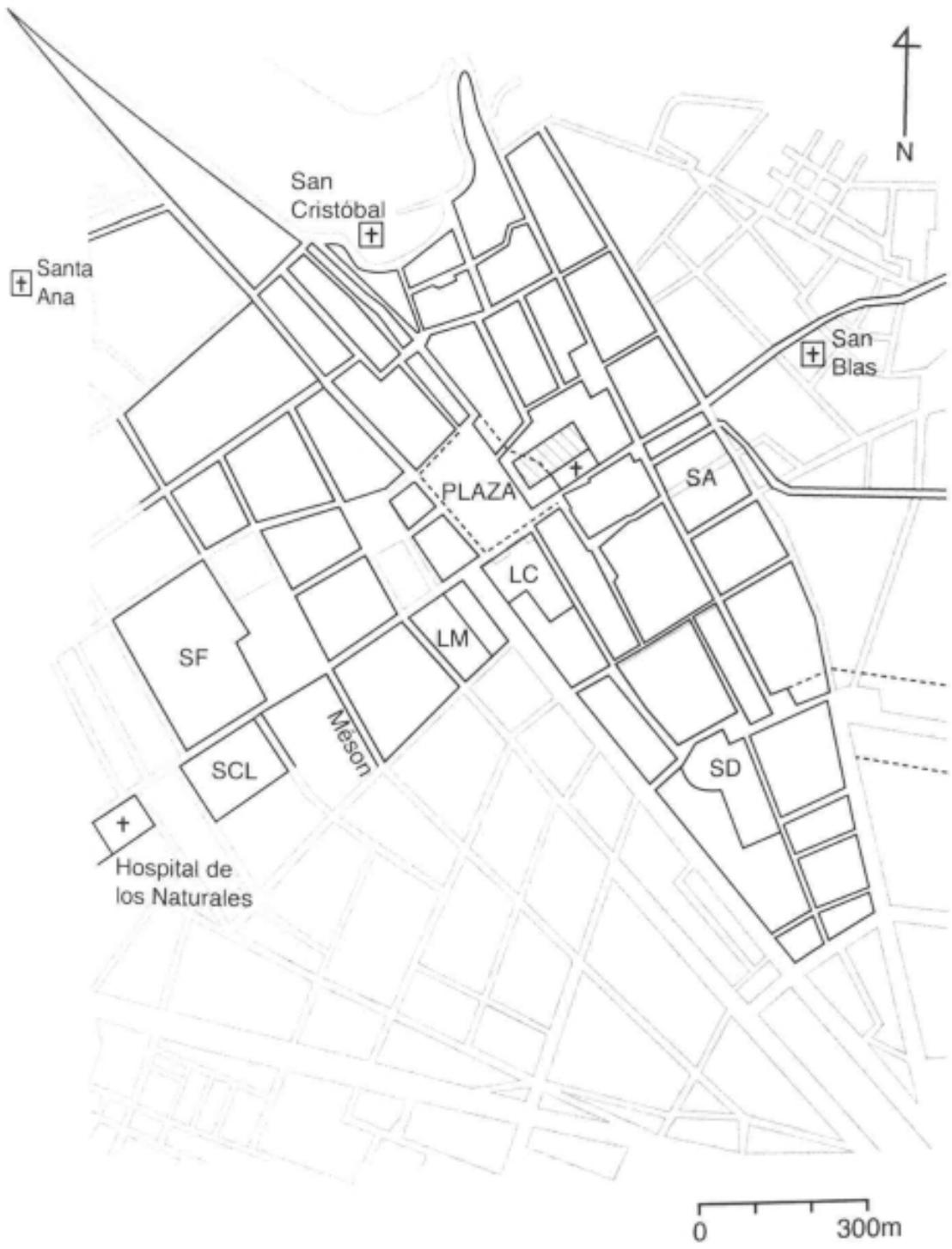


Abb. 3: Plan von Cusco, nach Farrington, mit den Klöstern eingezeichnet:
SD = Santo Domingo, LM = La Merced, SF = San Francisco

Abb. 4: Anonym, Titelblatt, Kupferstich, in: Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Indias. Historia de la Provincia de S. Iuan Baptista del Perù, del orden de Predicadores*, Rom 1681, Bayerische Staatsbibliothek, München (Sig. 2 H.eccl. 237-1)

Abb. 5: Anonym, Autorenbild, Kupferstich, in: Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Indias. Historia de la Provincia de S. Iuan Baptista del Perù, del orden de Predicadores*, Rom 1681, Bayerische Staatsbibliothek, München (Sig. 2 H.eccl. 237-1)

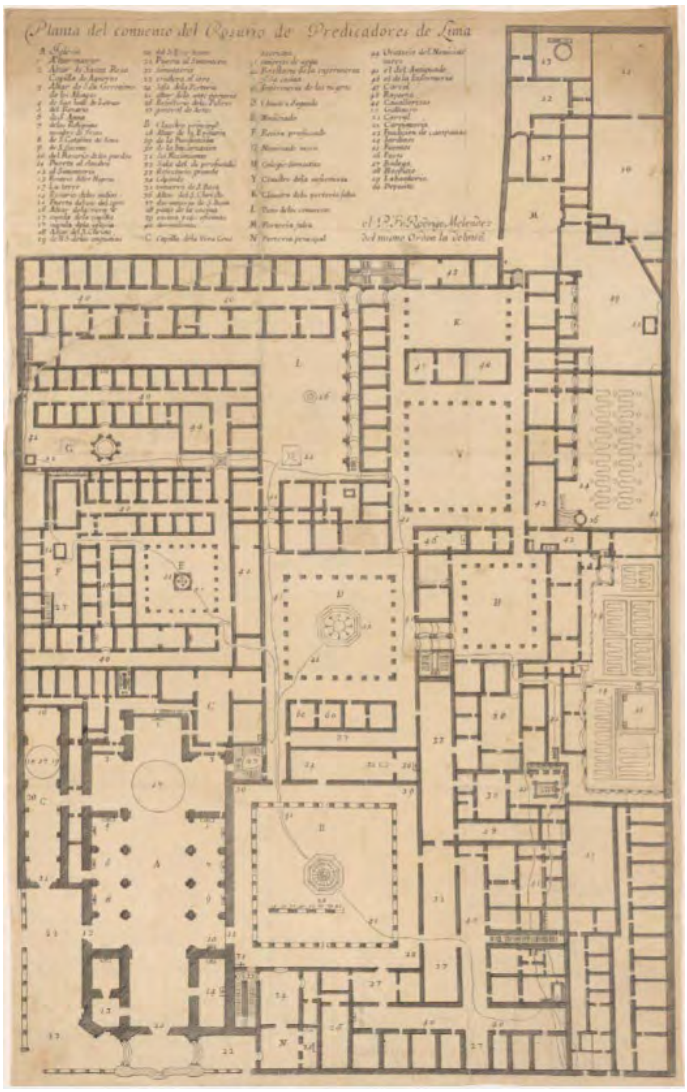


Abb. 6: Rodrigo Meléndez, Grundriss des Dominikanerklosters *Nuestra Señora del Rosario*, Kupferstich, in: Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Indias. Historia de la Provincia de S. Iuan Baptista del Perù, del orden de Predicadores*, Rom 1681, Österreichische Nationalbibliothek, Wien (Inv.-Nr. ALB Vues 12778)

Abb.7: Kreuzgang des Dominikanerklosters Nuestra Señora del Rosario, Lima

Abb. 8: Kreuzgang des Dominikanerklosters Nuestra Señora del Rosario, Lima

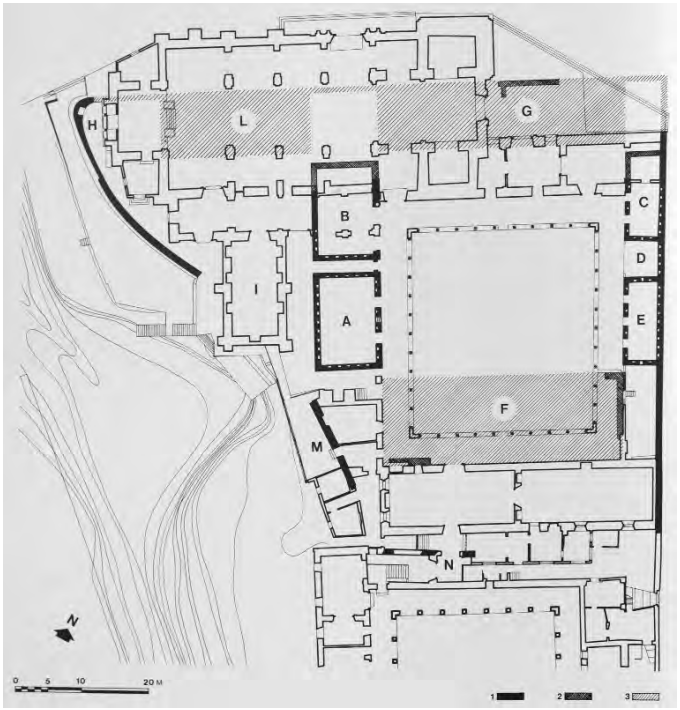


Abb. 9: Grundriss des Dominikanerklosters in Cusco, nach Gasparini/ Margolies 1980

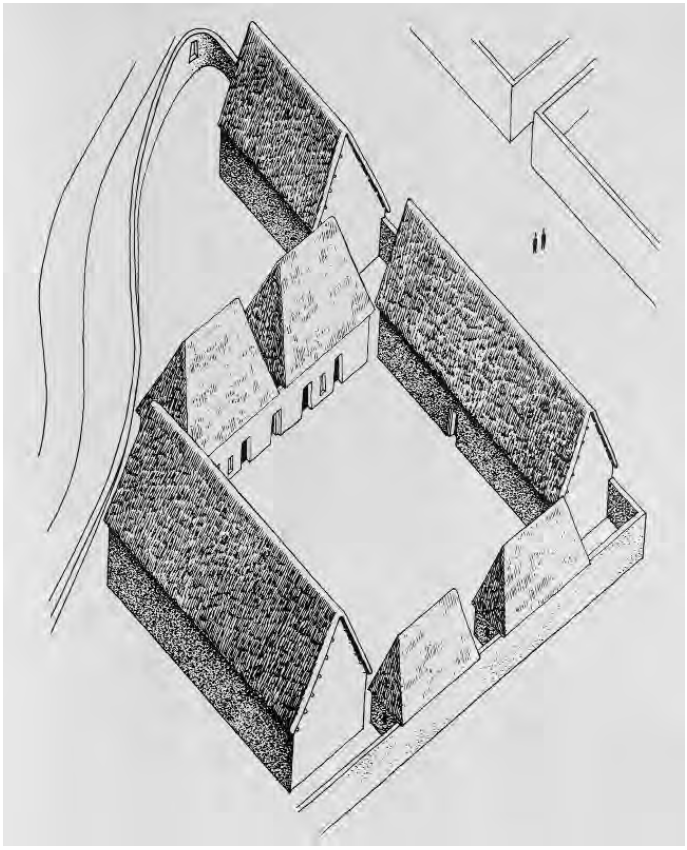


Abb. 10: Rekonstruktion von *Coricancha*, nach Gasparini/ Margolies 1980

Abb. 11: Innenansicht der Kirche San Juan Bautista, Huaytara (Peru)

Abb. 12: Außenansicht des Dominikanerklosters, Cusco

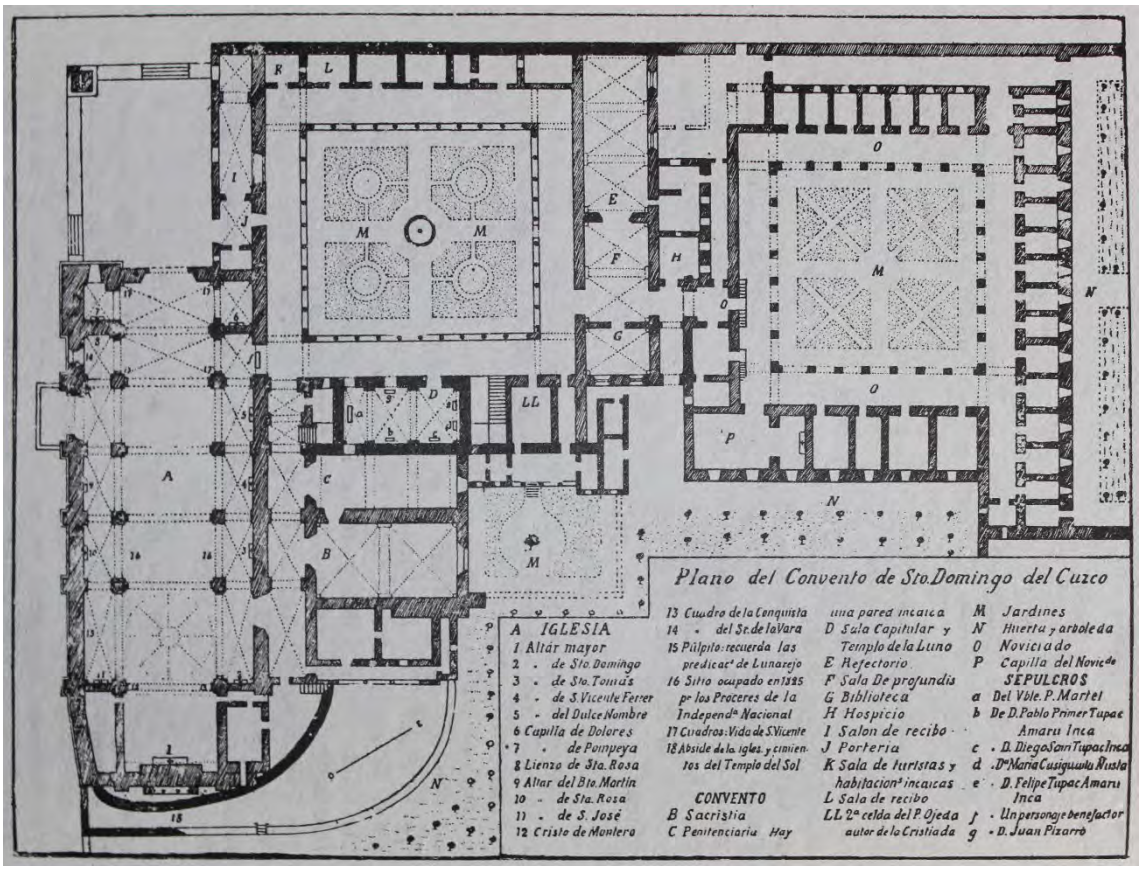


Abb. 13: Grundriss des Dominikanerklosters von Cusco nach Rowe 1944

Abb.14: Der ehemalige Kapitelsaal bzw. die freiglegten Mauern des Tempels des Mondes, Dominikanerkloster, Cusco

Abb.15: Der ehemalige Kapitelsaal, bzw. die freiglegten Mauern des Tempels des Mondes, Dominikanerkloster, Cusco

Abb.16: Der ehemalige Kapitelsaal, bzw. die freiglegten Mauern des Tempels des Mondes, Dominikanerkloster, Cusco

Abb. 17: Kreuzgang des Dominikanerklosters, Cusco

Abb.18: Kreuzgang des Dominikanerklosters, Cusco

Abb.19: Der nördliche Kreuzgangsflügel, Dominikanerkloster, Cusco

Abb. 20: Der südliche Kreuzgangsflügel, Dominikanerkloster, Cusco

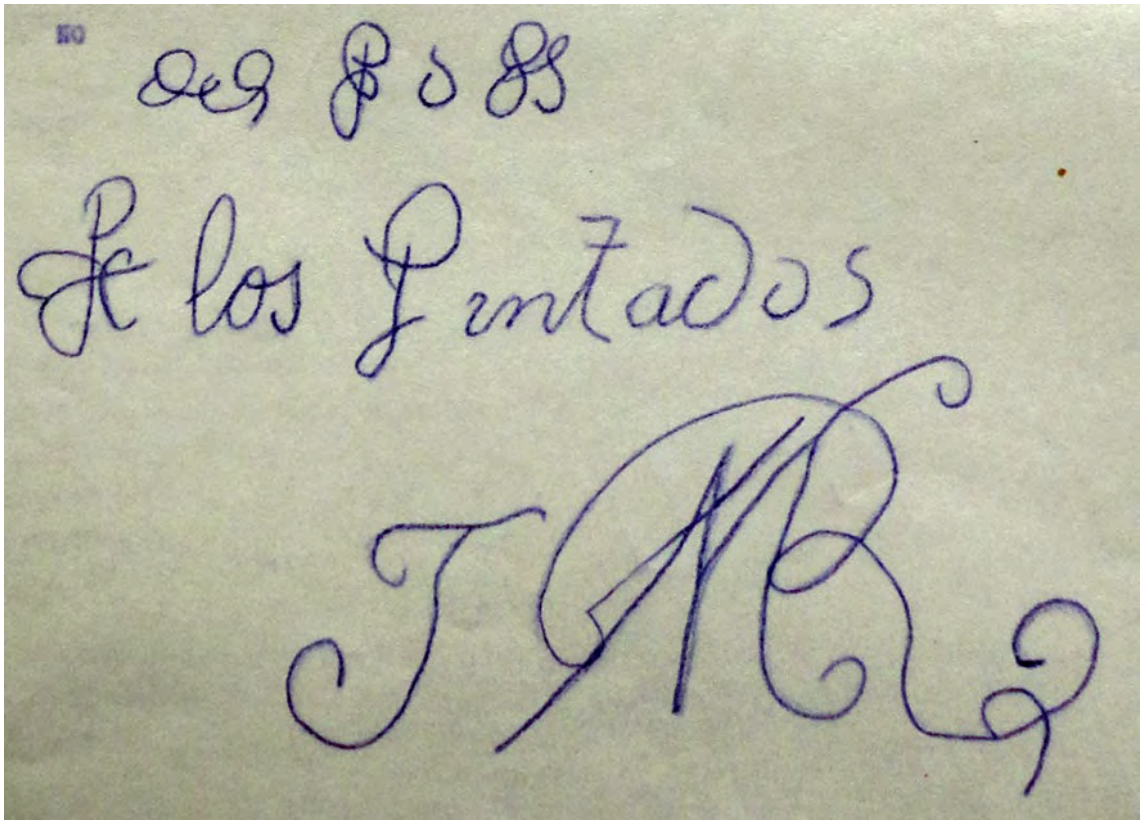


Abb. 21: Nachzeichnung der vermuteten Unterschrift von Juan oder José Espinoza de los Monteros, Aufanhme der Inventarkarte, Dominikanerkloster, Cusco

Abb.22: Kreuzgang, Mercedarierkloster, Lima

Abb. 23: Kreuzgang, Mercedarierkloster, Lima

Abb. 24: Anonym, Ex-Voto des Erdbebens von 1650, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Kathedrale, Cusco

Abb. 25: Kreuzgang des Mercedarierklosters, Cusco

Abb.26: Kreuzgang des Mercedarierklosters, Cusco

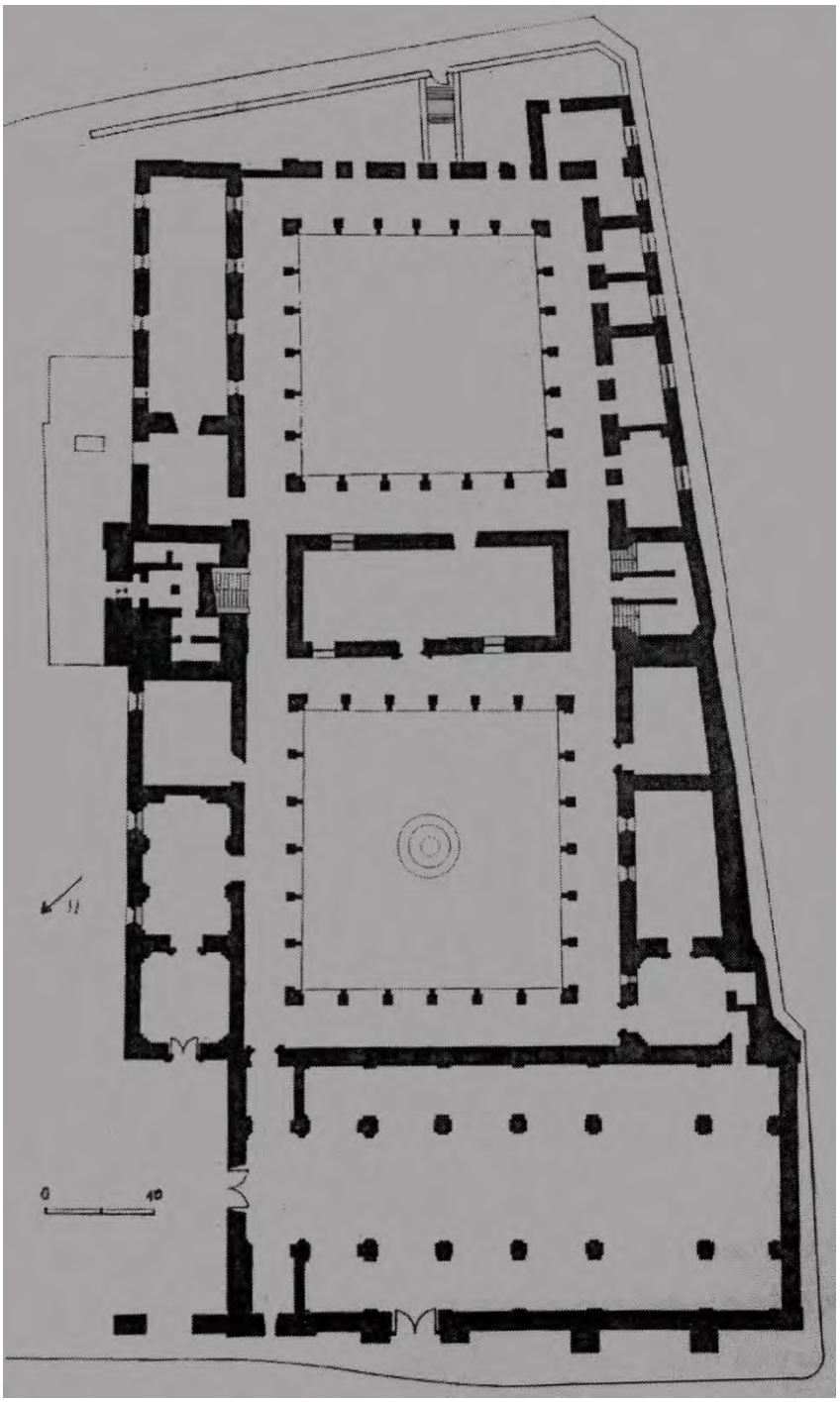


Abb. 27 Grundriss des Mercedarierklosters von Cusco, nach Viñuales 2004

Abb. 28: Basilio de Santa Cruz Pumacallao, die Jungfrau von Belén mit dem Bischof Mollinedo, 1699, Kathedrale, Cusco

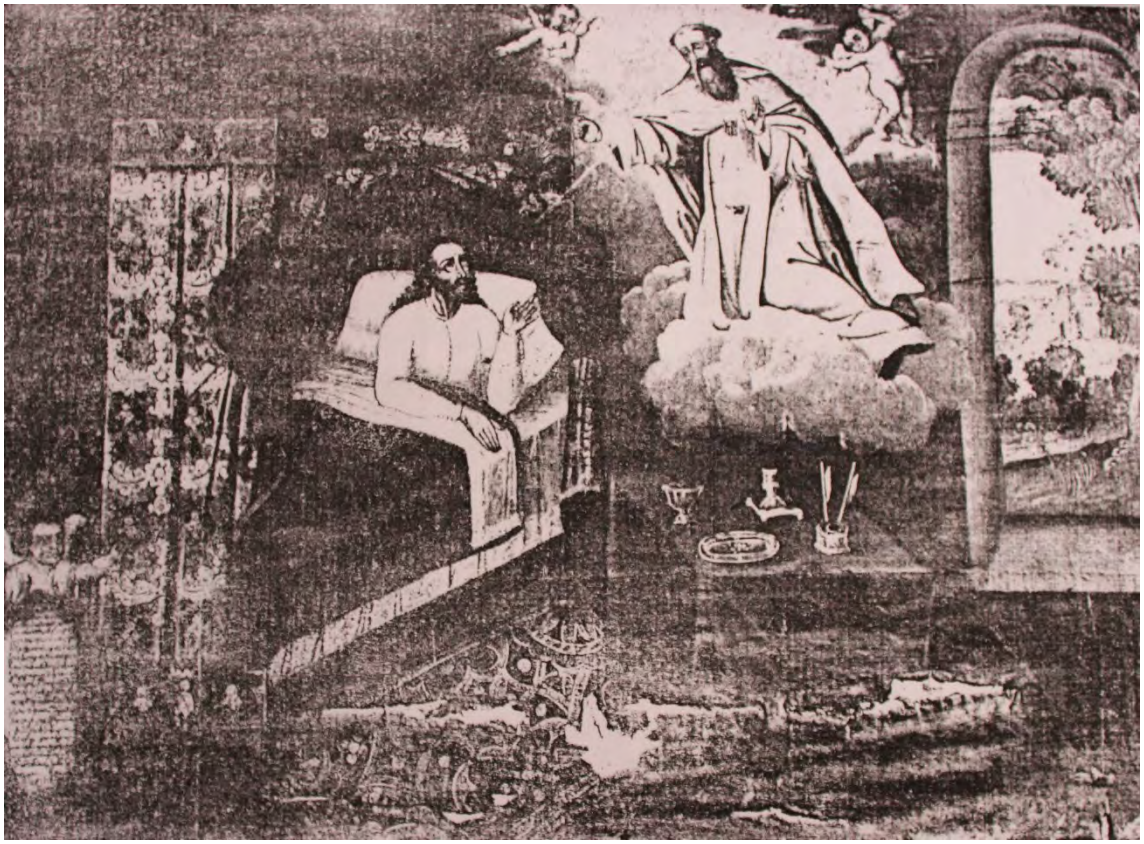


Abb. 29: Abbildung des Gemäldes *Nolascus heilt einen Adligen*, ehemals Kreuzgang des Mercedarier-klosters, Cusco, in: Cossio del Pomar 1928

Abb. 30: Abbildung des Gemäldes *Nolascus und der Olivenbaum*, Kreuzgang des Mercedarierklosters, Cusco, in: Angles Vargas 1983

Abb. 31: Abbildung des Gemäldes *der Tod des Nolascus*, Kreuzgang des Mercedarierklosters, Cusco, in: Angles Vargas 1983

Abb. 32 Juan de Noort, Kupferstich, in: Diego de Córdova y Salinas, *Corónica de la religiosissima provincia de los Doze Apostoles del Peru*, Lima 1651

Abb. 33: Juan de Noort, Kupferstich, in: Pedro de Alva y Aytorga, *Naturae Prodigium, Gratiae Portentum*, Madrid 1651

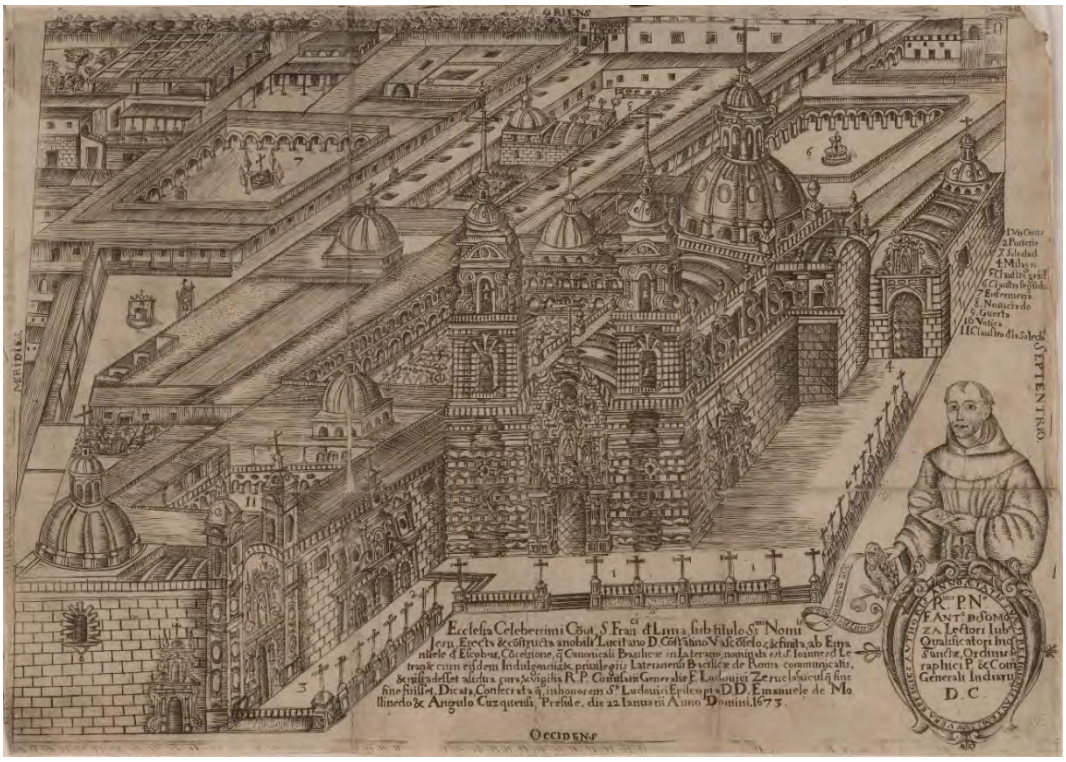


Abb. 34: Juan de Benavides, Convento Grande San Francisco de Jesús, ca. 1671, in: Miguel Suárez de Figueroa, *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Aposteles de el Peru*, Lima 1675, Brown University, Providence (Sig. BA675 .S939t)

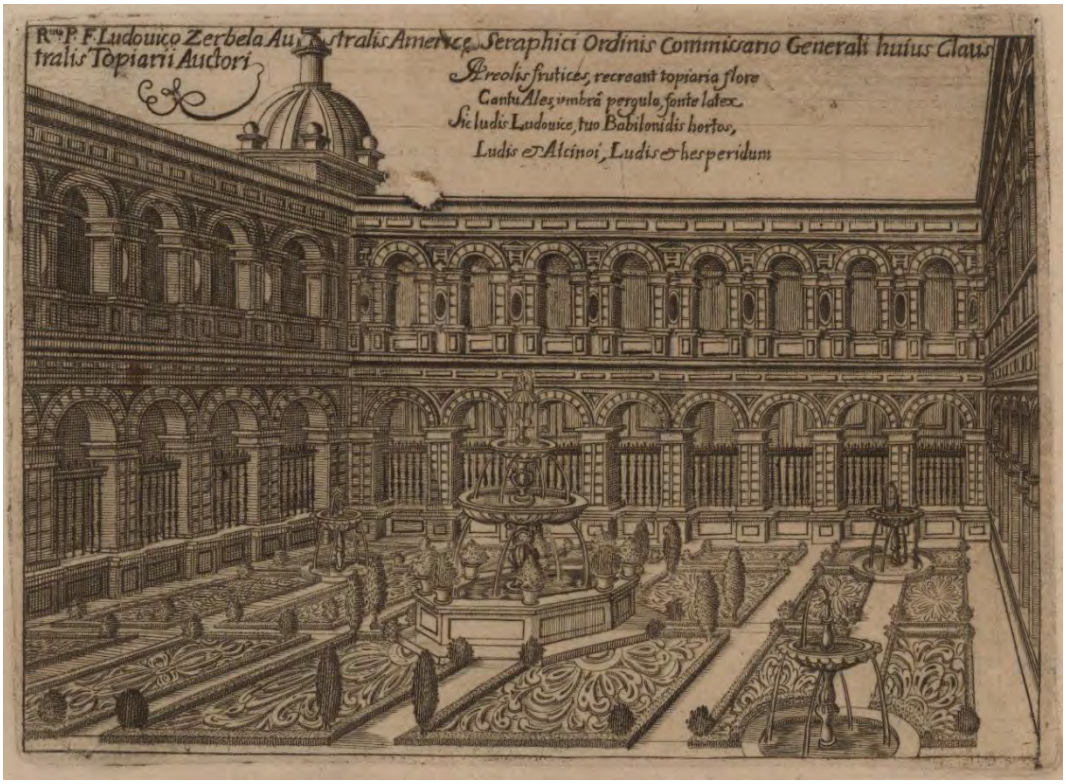


Abb. 35: Pedro Nolasco (zug.), Kreuzgang des Franziskanerklosters, ca. 1671, in: Miguel Suárez de Figueroa, *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Aposteles de el Peru*, Lima 1675, Brown University, Providence (Sig. BA675 .S939t)

Abb. 36: Kreuzgang des Franziskanerklosters, Lima

Abb. 37: Kreuzgang des Franziskanerklosters, Lima

Abb. 38: Kreuzgang des Franziskanerklosters, Cusco

Abb. 39: Kreuzgang des Franziskanerklosters, Cusco

Abb. 40: Kreuzgang des Franziskanerklosters, Cusco

Abb. 41: Theodor Galle nach Pieter de Jode, die Geburt des Dominikus, in: Johannes Nys, *Vita et miracula S.P. Dominici*, Antwerpen 1611, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.Nr. RP-P-OB-6766)

Abb. 42: Werkstatt Philip Galle und Michael Ophovius, der Guzman-Stammbaum, ca.1600–1608, Kupferstich, British Museum, London (Inv.-Nr. 1873,0712.119)

Abb. 43: Detail von Abb. 42

Abb. 44: Detail von Abb. 42

Abb. 45: Detail von Abb. 42

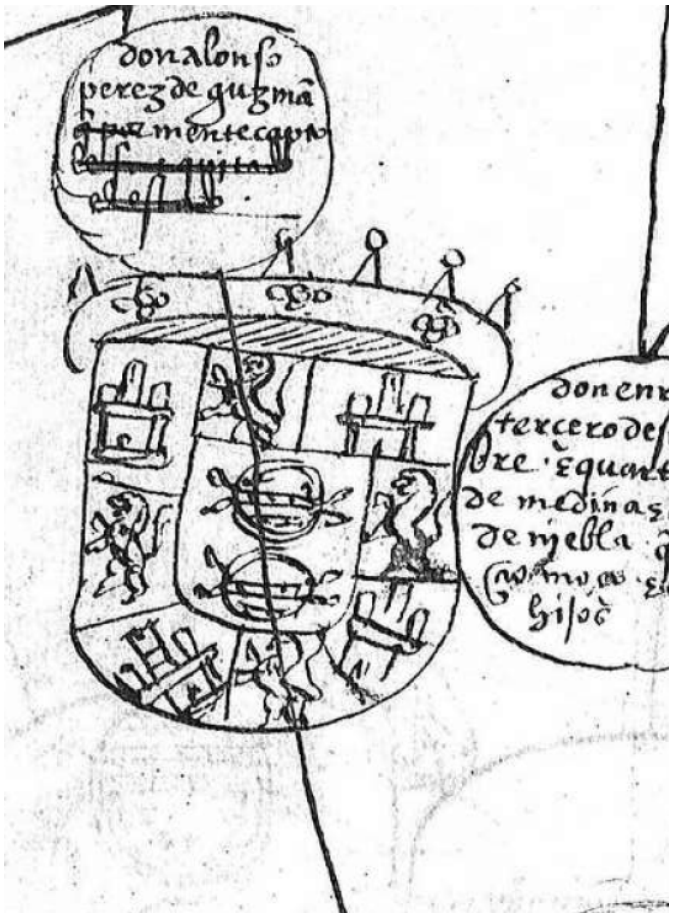


Abb. 46: Detail des Stammbaumes, in: Pedro Barrantes Maldonado, *Ilustraciones de la Casa de Niebla y hechos de los Guzmanes, señores Della*, 1541, Real Academia de Historia, Madrid (Inv.-Nr. 9/134)

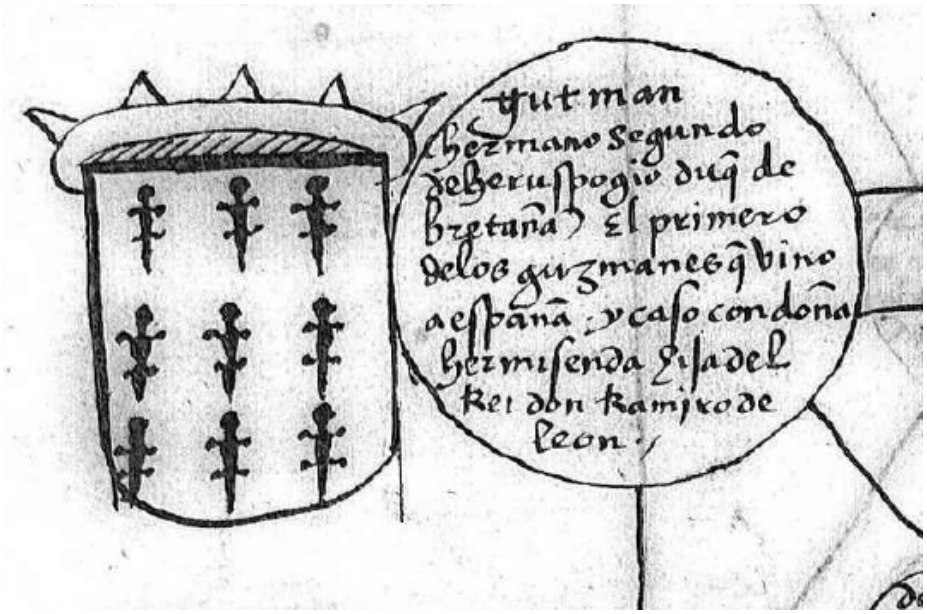


Abb. 47: Detail des Stammbaumes, in: Pedro Barrantes Maldonado, *Ilustraciones de la Casa de Niebla y hechos de los Guzmanes, señores Della*, 1541, Real Academia de Historia, Madrid (Inv.-Nr. 9/134)

Abb. 48: Bernardino Pocetti, die Geburt des Dominikus, 1582–1584, Dominikanerkloster Santa Maria Novella, Florenz

Abb. 49: Francesco Traini, die Geburt des Dominikus, Teil eines Altarretabels, ca. 1342–1345, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

Abb. 50: Anonym, die Geburt des hl. Dominikus, 1. Viertel des 15. Jahrhunderts, Fresko, San Domenico, Prato

Abb. 51: Theodor Galle nach Pieter de Jode, die Geburt des Dominikus, in: Johannes Nys, *Vita et miracula S.P. Dominici*, Antwerpen 1611, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv. Nr. RP-P-OB-6766)

Abb. 52: Theodor Galle nach Pieter de Jode, *die Taufe des Dominikus*, in Johannes Nys, *Vita et miracula S.P. Dominici*, Antwerpen 1611, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.Nr. RP-P-OB-6767)

Abb. 53: Bartolomé de Cárdenas, die Taufe des Dominikus, 1610, ehemals Dominikanerkloster San Pablo, Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Abb. 54: Blas de Cevera (zug.), die Taufe des Dominikus, ca. 1620-1647,
Iglesia de Santo Domingo, Caleruega

Abb. 55: Detail von Kat. FC 1

Abb. 56: Beat Jacob Bachmann, die Prophezeiung des Franziskus, 1620, Franziskanerkloster, Sursee (Schweiz)

Abb. 57: Nicodemo Ferrucci und Jacopo Ligozzi, die Prophezeiung des Franziskus, 1620–1624, Franziskanerkloster San Salvatore di Ognissanti, Florenz

Abb. 58: Philippe Galle, die Geburt und die Liebe zur Armut, in: *D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris, admiranda historia*, 1587, Biblioteca Nacional de España, Madrid, (Inv.-Nr. ER/1456)

Abb. 59: Thomas de Leu, *Die Geburt und die Liebe zur Armut*, in: *Vera effigies S. Francisci*, 1602–1614, Bibliothèque Nationale de France, Paris (Inv.-Nr. ark:/12148/cb40360891k)

Abb. 60: Giovanni Baglione (zuges.), die Geburt des Franziskus, 1588–1589, Lateranpalast, Rom

Abb. 61: Niccolò Circignani, die Geburt des Franziskus im Stall, 1588–1593, San Pietro Montorio, Rom

Abb. 62: Francesco Villamena, die Geburt des Franziskus im Stall, in: *S. Francesci Historia cum iconibus in aere excusis*, 1588–1594, Museo Francescano, Rom

Abb. 63: Philippe Thomassin, die Geburt des Franziskus im Stall, in: *Magni S. Francisci Vita Distincta Miraculis Descripta Simulacris*, 1603, Museo Francescano, Rom

Abb. 64: Philippe Thomassin nach Villamena, die Geburt des Franziskus im Stall, in: *Vita et Miracula Seraphici Patrs S. Francisci de Assisio*, 1608 (1649), Museo Francescano, Rom

Abb. 65: Detail von Kat. FLW. 1

Abb. 66: Detail von Kat. FLW. 2

Abb. 67: Detail von Kat. FLG. 2

Abb 68: Detail von Kat. FLW. 2

Abb. 69: Detail von Kat. FLW. 3

Abb. 70: Detail von Kat. FLW. 3

Abb 71: Detail von Kat. FLW. 3

Abbn 72: Francesco Villamena, die himmlische Ordensbestätigung, in: *S. Francesci Historia cum iconibus in aere excusis*, 1588–1594, Museo Francescano, Rom

Abb. 73: Detail Kat. FC. 3

Abb. 74: Marcos Zapata und Werkstatt, die Geburt des Franzikus, ehemals Franziskanerkloster, Museo San Francisco, Santiago de Chile

Abb. 75: Pedro de la Cuadra, die Gefangenenbefreiung, 1599, Element eines Retabels, ehemals Mercedarierkloster Valladolid, Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Abb. 76: Alonso Vázquez, die Gefangenenbefreiung, 1600–1603, ehemals Mercedarierkloster Sevilla, Museo de Bellas Artes, Sevilla

Abb. 77: Johann Friedrich Greuter nach José Martínez, die Almosenspende, 1627–1628, Biblioteca Nacional de España, Madrid (Inv.-Nr. INVENT/ 22690)

78: Anonym, die Almosenspende, 1755–1770, Biblioteca Nacional de España, Madrid

Abb. 79: Francisco de Zurbarán (zuges.), das Bienenwunder, 1629, ehemals Mercedarierkloster Sevilla, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

Abb. 80: Detail von Kat. ML 3

Abb. 81: Rückseite des Gemäldes Kat. DC 4

Abb. 82: Rückseite des Gemäldes Kat. DC 3

Abb. 83: Rückseite des Gemälde Kat. DC 3

Abb. 84: Rückseite des Gemäldes Kat. DC 18

Abb. 85: Detail von Abb. 84

Abb. 86: Vicente Carducho, das Martyrium des Paters Andreas, Vorzeichnung, 1626–1632,
The Morgan Library & Museum, New York

Abb. 87: Vicente Carducho, das Martyrium des Paters Andreas, 1626–1632, Museo del Prado, Madrid

Abb. 88: Johann Friedrich Greuter nach José Martínez, das Schiffswunder, 1627–1628, Biblioteca Nacional de España, Madrid (Inv.-Nr. INVENT/ 22696)

Abb. 89: Theodor Galle nach Pieter de Jode, der Tod des Dominikus, in: Johannes Nys, *Vita et miracula S.P. Dominici*, Ant-werpen 1611, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.Nr. RP-P-OB-6795)

Abb. 90: Theodor Galle nach Pieter de Jode, Dominikus verschenkt seine Habseligkeiten, in: Johannes Nys, *Vita et miracula S.P. Dominici*, Antwerpen 1611, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.Nr. RP-P-OB-6768)

Abb. 91: Thomas de Leu, Franziskus vor dem sprechenden Kruzifix von San Damiano, in: *Vera effigies S. Francisci*, 1602–1614, Bibliothèque Nationale de France, Paris (Inv.-Nr. ark:/12148/cb40360891k)

Abb. 92: Philippe Galle, Franziskus vor dem sprechenden Kruzifix von San Damiano, in: *D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris, admiranda historia*, 1587, Biblioteca Nacional de España, Madrid, (Inv.-Nr. ER/1456)

Abb. 93: Francisco Villamena, Franziskus vor dem sprechenden Kruzifix von San Damiano, in: *S. Francesci Historia cum iconibus in aere excusis*, 1588–1594, Museo Francescano, Rom

Abb. 94: Jacopo Ligozzi und Nicodemo Ferrucci, Franziskus vor dem sprechenden Kruzifix von San Damiano, 1600–1624, Franziskanerkloster San Salvatore di Ognissanti, Florenz

Abb. 95: Frater Lukas Plazer, die Huldigung eines einfachen Mannes, Franziskus vor dem sprechenden Kruzifix von San Damiano und Franziskus küsst einen Aussätzigen, 1706–1708, Franziskanerkloster, Innichen (Südtirol)

Abb. 96: Thomas de Leu, der Ablass von Portiunkula, in: *Vera effigies S. Francisci*, 1602–1614, Bibliothèque Nationale de France, Paris (Inv.-Nr. ark:/12148/cb40360891k)

Abb. 97: Jacopo Ligozzi und Nicodemo Ferrucci, Franziskus kniet vor dem Altar und hat die Vision Christi und Mariens, 1600–1624, Franziskanerkloster San Salvatore di Ognissanti, Florenz

Abb 98: Theodor Galle nach Pieter de Jode, Maria überreicht Dominikus den Rosenkranz, in: Johannes Nys, *Vita et mira-cula S.P. Dominici*, Antwerpen 1611, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.Nr. RP-P-OB-6783)

Abb. 99: Theodor Galle nach Pieter de Jode, Maria, Cäcilia und Katharina besuchen die Gefährten des Dominikus und segnen sie, in: Johannes Nys, *Vita et miracula S.P. Dominici*, Antwerpen 1611, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.Nr. RP-P-OB-6781)

Abb 100: Theodor Galle nach Pieter de Jode, Dominikus lehnt drei Bischofswürden ab, in: Johannes Nys, *Vita et miracula S.P. Dominici*, Antwerpen 1611, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.Nr. RP-P-OB-6784)

Abb. 101: Anonym, die Verwendung von Bildern bei der Predigt, in: Fray Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, Perugia 1579, fol. 111, Bayerische Staatsbibliothek, München (Sig. Res/4 H.eccl. 776)

Abb. 102: Detail von Kat. FLG 34

Abb. 103: Detail von Kat. FC 15

Abb. 104: Thomas de Leu, Franziskus wirft sich in die Dornen, in: *Vera effigies S. Francisci*, 1602–1614, Bibliothèque Nationale de France, Paris (Inv.-Nr. ark:/12148/cb40360891k)

Abb. 105: Francisco Villamena, Franziskus wirft sich in die Dornen, in*: S. Francesci Historia cum iconibus in aere excusis*, 1588–1594, Museo Francescano, Rom

Abb. 106: Detail von FLG 19

Abb. 107: Marcos Zapata und Werkstatt, die Versuchungen des Franziskus, ehemals Franziskanerkloster, Museo San Francisco, Santiago de Chile

Abb. 108: Philippe Galle, die Versuchungen des Franziskus, in: *D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris, admiranda historia*, 1587, Biblioteca Nacional de España, Madrid, (Inv.-Nr. ER/1456)

Abb. 109: Marcos Zapata und Werkstatt, Franziskus widersteht der Versuchung und wirft sich in die heißen Kohlen, ehemals Franziskanerkloster, Museo San Francisco, Santiago de Chile

Abb. 110: Thomas de Leu, die Versuchungen des Franziksus, 1602–1614, in: *Seraphici patris S. Francisci ordinis minorum fondatoris admiranda historia*, 1602–1614, Museum Plantin Moretus, Antwerpen

Abb. 111: Bibliothek des Franziskanerklosters, Lima

Abb. 112: Bartolomé de Cárdenas, das Buchwunder, 1610, Valladolid, ehemals Convento San Pablo, Museo Nacional de Escultura,Valladolid

Abb. 113: Anonym, der hl. Thomas von Aquin erklärt den Studenten die Paulusbriefe, 18. Jahrhundert, Dominikanerkloster, Lima

Abb. 114: Francisco Villamena, der Traum von Papst Innozenz III., in: *S. Francesci Historia cum iconibus in aere excusis*, 1588–1594, Museo Francescano, Rom

Abb. 115: Philippe Galle, Franziskus predigt Tieren und der Traum des Papst Innozenz III., in: *D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris, admiranda historia*, 1587, Biblioteca Nacional de España, Madrid, (Inv.-Nr. ER/1456)

Abb. 116: Theodor Galle nach Pieter de Jode, Bestätigung der Regel und der Traum von Papst Innozenz III., in: Johannes Nys, *Vita et miracula S.P. Dominici*, Antwerpen 1611, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.Nr. RP-P-OB-6777)

Abb. 117: Santo di Tito, das Treffen des Dominikus und Franziskus, 1582–1584, Franziskanerkloster Santa Maria Novella, Florenz

Abb. 118: Theodor Galle nach Pieter de Jode, die Vision von der Rettung der Welt, in: Johannes Nys, *Vita et miracula S.P. Dominici*, Antwerpen 1611, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.Nr. RP-P-OB-6778)

Abb. 119: Anonym, die Lactatio des hl. Dominikus, der Kampf des Erzengel Michael und die Stigmatisierung des hl. Franziskus, 18. Jahrhundert, Dominikanerinnenkloster, Cusco

Abb. 120: Marcos Zapata und Werkstatt, das Generalkapitel der Franziskaner in Santa Maria degli Angeli, ehemals Franziskanerkloster, Museo San Francisco, Santiago de Chile

Abb.121: Jacopo Ligozzi und Nicodemo Ferrucci, die Umarmung und das Treffen der hll. Franziskus und Dominikus auf dem Generalkapitel, 1600–1624, Franziskanerkloster San Salvatore di Ognissanti, Florenz

Abb. 122: Theodor Galle nach Pieter de Jode, die Engelsspeisung, in: Johannes Nys, *Vita et miracula S.P. Dominici*, Antwerpen 1611, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.Nr. RP-P-OB-6789)

Abb. 123: Johann Friedrich Greuter nach José Martínez, die Erscheinung des Apostel Petrus, 1627–1628, Biblioteca Nacional de España, Madrid (Inv.-Nr. INVENT/ 22695)

Abb.124: Johann Friedrich Greuter nach José Martínez, Nolascus und der Olivenbaum, 1627–1628, Biblioteca Nacional de España, Madrid (Inv.-Nr. INVENT/ 22694)

Abb. 125: Marcos Zapata und Werkstatt, Franziskus wird von Dämonen geschlagen, ehemals Franziskanerkloster, Museo San Francisco, Santiago de Chile

Abb. 126: Philippe Galle, der stehende Leichnam, in: *D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris, admiranda historia*, 1587, Biblioteca Nacional de España, Madrid, (Inv.-Nr. ER/1456)

Abb. 127: Pedro Perret, der stehende Leichnam, 1616, Biblioteca Nacional de España, Madrid

Abb. 128: Philippe Galle, die Stigmatisierung des Franziskus, in: *D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris, admiranda historia*, 1587, Biblioteca Nacional de España, Madrid, (Inv.-Nr. ER/1456)

Abb. 129: Theodor Galle nach Pieter de Jode, Dominikus bekehrt häretische Frauen, in: Johannes Nys, *Vita et miracula S.P. Dominici*, Antwerpen 1611, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.Nr. RP-P-OB-6775)

Abb. 130: Detail von Kat. DL 7

Abb. 131: Theodor Galle nach Pieter de Jode, der Teufel versucht Dominikus abzulenken, in: Johannes Nys, *Vita et miracula S.P. Dominici*, Antwerpen 1611, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.Nr. RP-P-OB-6792)

Abb. 132: Detail von FLG 21

Abb. 133: Michael Sweerts, Selbstportrait, 1656, Radierung, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.-Nr. RP-P-OB-60.991)

Abb. 134: Michael Sweerts, rauchender Mann in einem Stuhl mit Armlehne, 1656, Radierung, Rijksmuseum, Amsterdam (Inv.-Nr. RP-P-1879-A-3185)

Abb. 135: Detail von Kat. FC 36

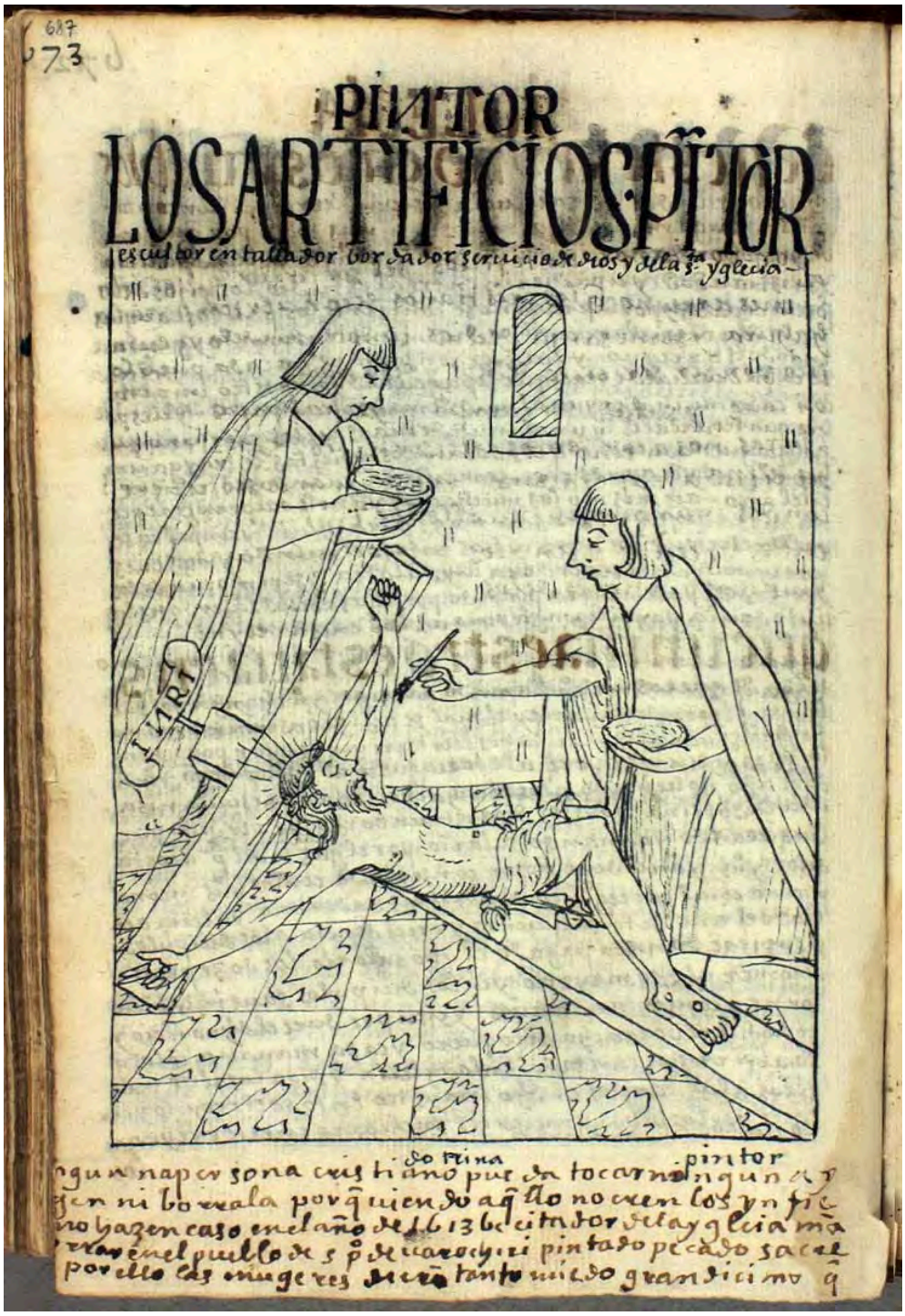


Abb. 136: Felipe Guamán Poma de Ayala, PINTOR: LOS ARTIFICIOS, PINTOR, escultor, entallador, bordador, seruicio de Dios y de la Santa Yglecia, in: Ders: *Nueva corónica y buen gobierno*, ca. 1615, fol. 673 [687], Det Kongelige Bibliotek, Koopenhagen (Sig. GKS 2232 4º)

Abb. 137: Detail: von Kat. FC 34

Abb. 138: Philippe Galle, die Demut des hl. Franziskus, in: *D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris, admiranda historia*, 1587, Biblioteca Nacional de España, Madrid, (Inv.-Nr. ER/1456)

Abb. 139: Thomas de Leu, die Demut des Franziskus, in: *Vera effigies S. Francisci*, 1602–1614, Bibliothèque Nationale de France, Paris (Inv.-Nr. ark:/12148/cb40360891k)

Abb. 140: Detail von Kat. FC 31

Abb. 141: Marcos Zapata und Werkstatt, Franziskus befiehlt Bruder Bernhard ihn zu bestrafen, ehemals Franziskanerkloster, Museo San Francisco, Santiago de Chile

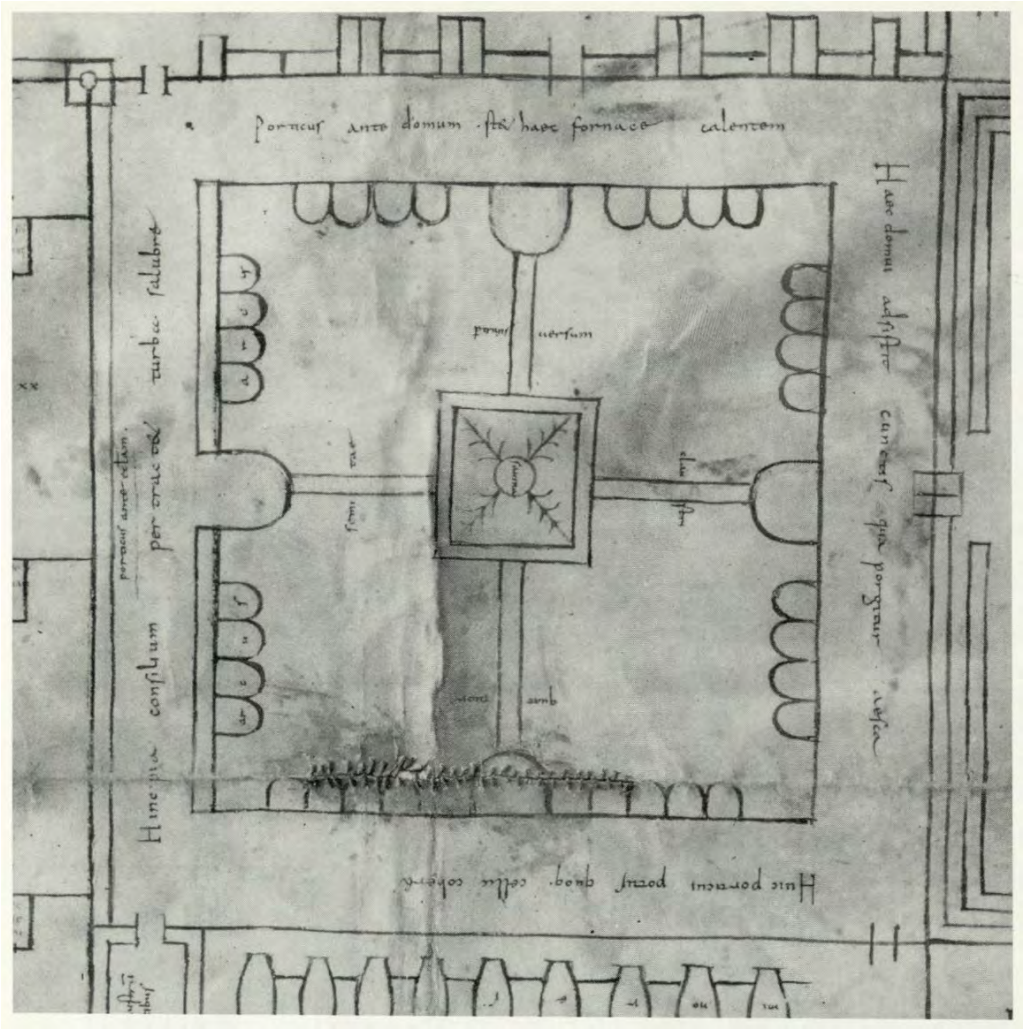


Abb. 142: Anonym, Detail, Kreuzgang im St. Galler Klosterplan, vor 830 n. Chr.
Stiftsbibliothek St. Gallen

Abb. 143: Detail von Kat. MC 21

Abb.144: Anonym, San Martin da Porras, 18. Jahrhundert, Dominikanerkloster, Cusco

Abb.: 145 Detail von Abb. 149

Abb. 146: Anonym, Fr. Juan de Salazar und Fr. Cristóbal de Albarrán sterben bei ihrer Mission, 18. Jahrhundert, Mercedarierkloster, Cusco

Abb. 147: Felipe Guamán Poma de Ayala, fraile Francisco, Tinte auf Papier, in: Ders., *Nueva corónica y buen gobierno*, ca. 1615, fol. 629 [643], Det Kongelige Bibliotek, Koopenhagen (Sig. GKS 2232 4º)

Abb. 148: Felipe Guamán Poma de Ayala, fraile Dominico, Tinte auf Papier, in: Ders., *Nueva corónica y buen gobierno*, ca. 1615, fol. 645 [659], Det Kongelige Bibliotek, Koopenhagen (Sig. GKS 2232 4º)

Abb.149: Felipe Guamán Poma de Ayala, fraile Merzenario, Tinte auf Papier, in: Ders., *Nueva corónica y buen gobierno*, ca. 1615, fol. 647 [661], Det Kongelige Bibliotek, Koopenhagen (Sig. GKS 2232 4º)

Abb. 150: Anonym, Maria als Freikäuferin, Ende 17. Jahrhundert, Mercedarierkloster, Cusco

Abb. 151: Anonym, die Franziskaner auf der Corpus Christi Prozession, 1674–1680, Privatsammlung, Chile

Abb. 152: Anonym, die Dominikaner auf der Corpus Christi Prozession, 1674–1680, Privatsammlung Chile

Abb. 153: Anonym, die Mercedarier auf der Corpus Christi Prozession, 1674–1680, Museo del Arzobispo, Cusco

Abb. 154: Anonym, Wappen von José und Gaspar Salcedo, Datierung unbekannt, Franziskanerkloster Cusco

Abb. 155: Kapelle mit dem Wappen von José und Gaspar Salcedo, Datierung unbekannt, Franziskanerkloster Cusco.

Abb. 156: Anonym, das Treffen zwischen dem Inkakönig Atahualpa und Francisco Pizarro sowie Vicente Valverde in Cajamarca, 17. Jahrhundert, Santo Domingo, Cusco

Abb. 157: Anonym, die Hochzeit von Beatriz Clara Ñusta und Martín García Óñez de Loyola, 1670–1690, Kirche der Jesuiten, Cusco

Abb. 158: Juan Osorio, Usenda Loaiza Bazán, nach 1650, Mercedarierkloster Cusco

Abb. 159: Juan Osorio, Diego Vargas Carvajal, nach 1650, Mercedarierkloster Cusco

Abb. 160: Basilio Pacheco, der Stammbaum des Augustinus, 1742–1746, Augustinerkloster, Lima

Abb. 161: Basilio Pacheco, die Beerdigung des hl. Augustinus, 1742–1746, Augustinerkloster, Lima

Abb. 162: Frater Lukas Plazer, der Traum des Franziskus vom Rittertum, 1706–1708,
Kloster Innichen (Südtirol)

Abb. 163: Anonym, die Vision von der Rettung der Welt,
18. Jahrhundert, Dominikanerkloster, Quito

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento Grande de San Miguel, Lima.

Abb. 2: Biblioteca Nacional de España, Madrid, [24.01.2026], verwendet unter CC BY-NC-SA 4.0, © Imagenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Abb. 3: Farrington 2013, S. 101, Abb. 5.5.

Abb. 4 und 5: München, Bayerische Staatsbibliothek, verwendet unter CC0 1.0 Universell.

Abb. 6: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, (Inv.-Nr. ALB Vues 12778), mit freundlicher Genehmigung, [25.01.2026], http://data.onb.ac.at/rec/GZ01240021

Abb. 7 und 8: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento Grande del Rosario, Lima.

Abb. 9: Gasparini/ Margolies 1980, S. 224, Abb. 219.

Abb. 10: Gasparini/ Margolies 1980, S. 229, Abb. 216.

Abb. 11: Bauer 2004, S, 149, Abb. 11.11.

Abb. 12: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento de Santo Domingo, Cusco.

Abb. 13: Rowe 1944, S. 25.

Abb. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 und 21: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento de Santo Domingo, Cusco.

Abb. 22 und 23: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento Grande de San Miguel, Lima.

Abb. 24: Cohen Suarez 2015, S. 192.

Abb. 25 und 26: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento de Nuestra Señora de las Mercedes, Cusco.

Abb. 27: Viñuales, 2004, S. 95.

Abb. 28: Mujica Pinilla 2002, S. 47, Abb. 43.

Abb. 29: Cossio del Pomar 1928, S. 29.

Abb. 30: Angles Vargas 1983, S. 429.

Abb. 31: Angles Vargas 1983, S. 428.

Abb. 32: Córdova y Salinas/ Canedo [1651] 1957, S. IV.

Abb. 33: Blas/ Cruz de Carlos Varona/ Matilla 2011, S. 572, Kat. 800.

Abb. 34 und 35: Courtesy of the John Carter Brown Library, verwendet unter CC BY 4.0.

Abb. 36 und 37: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Museo Convento San Francisco y Catacumbas, Lima.

Abb. 38, 39 und 40: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento San Francisco, Cusco.

Abb. 41: Rijksmuseum, Amsterdam, [25.01.2026], verwendet unter PDM 1.0 Universell.

Abb. 42, 43, 44 und 45: British Museum, London, [12.01.2026], verwendet unter CC BY-NC-SA 4.0, © Trustees of the British Museum.

Abb. 46 und 47: Real Academia de Historia, Madrid, (Inv.Nr. 9/134), [12.01.2026], verwendet unter PDM 1.0 Universell.

Abb. 48: De Marchi/ Sisi/ Spinelli 2017, S. 146, Abb. 11.

Abb. 49: Cannon 2013, S. 269, Abb. 236.

Abb. 50: Hood 1993, S. 181, Abb. 174.

Abb. 51 und 52: Rijksmuseum, Amsterdam, [25.01.2026], verwendet unter PDM 1.0 Universell.

Abb. 53: Urrea Fernández/ Valdivieso 2017, S. 108, Fig. 38.

Abb. 54: Ibánez Pérez 2010, S. 250.

Abb. 55: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento San Francisco, Cusco.

Abb. 56: Kuster 2006, Tafel 1.

Abb. 57: Paolucci 1990, S. 92.

Abb. 58: Biblioteca Nacional de España, Madrid, [12.01.2026], verwendet unter CC BY-NC-SA 4.0, © Imagenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Abb. 59: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.

Abb. 60: Barroero 1991, S. 226.

Abb. 61: Belardinelli 1991, Taf. VIII, Abb. A

Abb. 62: Van Dooren 2009, S. 70, Abb. 6.

Abb. 63: Van Dooren 2009, S. 71, Abb. 8.

Abb. 64: Venator 2008, S. 574.

Abb. 65, 67, 68, 69, 70 und 71: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Museo Convento San Francisco y Catacumbas, Lima.

Abb. 72: Kat. Ausst. Rom 1982, S. 180, Kat. 112.

Abb. 73: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento San Francisco, Cusco.

Abb. 74: García-Atance de Claro 2002, S. 35.

Abb. 75: Arias Martínez/ Bolaños Atienza/ Marcos Villán 2009, S. 173, Abb. 55.

Abb. 76: Matilde Fernández Rojas; Alonso Vázquez, pintor manierista de Sevilla a México, Sevilla 2023, S. 91, Abb. 61.

Abb. 77: Biblioteca Nacional de España, Madrid, [12.01.2026], verwendet unter CC BY-NC-SA 4.0, © Imagenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Abb. 78: Delgado Varela 1956, S. 288 Taf. II.

Abb. 79: Delenda 2010, S. 78, Abb.6.

Abb. 80: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento Grande de San Miguel, Lima.

Abb. 81 und 82: Aufnahme aus den Inventarakten, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung Convento de Santo Domingo, Cusco.

Abb. 83: Mesa/ Gisbert, Bd. 2, 1982, Abb. 469.

Abb. 84 und 85: Aufnahme aus den Inventarakten, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung Convento de Santo Domingo, Cusco.

Abb. 86: Pascual Chenel/ Rodríguez Rebollo 2015, S. 409, Kat. P20.

Abb. 87: Beutler 1997, S. 235, Abb. 44.

Abb. 88: Biblioteca Nacional de España, Madrid, [12.01.2026], verwendet unter CC BY-NC-SA 4.0, Imagenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Abb. 89 und 90: Rijksmuseum, Amsterdam, [25.01.2026], verwendet unter PDM 1.0 Universell.

Abb. 91: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Abb. 92: Biblioteca Nacional de España, Madrid, [12.01.2026], verwendet unter CC BY-NC-SA 4.0, Imagenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Abb. 93: Kat. Ausst. Rom 1982, S. 179, Kat. 112.

Abb. 94: Paolucci 1990, S. 45.

Abb. 95: Kat. Ausst. Innichen 1990, S. 21.

Abb. 96: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Abb. 97: Paolucci 1990, S. 61.

Abb. 98, 99 und 100: Rijksmuseum, Amsterdam, [25.01.2026], verwendet unter PDM 1.0 Universell.

Abb. 101: Bayerische Staatsbibliothek, München, [24.01.2026] verwendet unter CC BY-NC-SA 3.0 DE.

Abb. 102 und 103: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Museo Convento San Francisco y Catacumbas, Lima.

Abb. 104: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Abb. 105: Kat. Ausst. Rom 1982, S. 180, Kat. 112.

Abb. 106: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Museo Convento San Francisco y Catacumbas, Lima.

Abb. 107: García-Atance de Claro 2002, S. 105.

Abb. 108: Biblioteca Nacional de España, Madrid, [12.01.2026], verwendet unter CC BY-NC-SA 4.0, © Imagenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Abb. 109: García-Atance de Claro 2002, S. 93.

Abb. 110: Coelen/Turner 2019, S. 193, Abb. 376/11.

Abb. 111: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Museo Convento San Francisco y Catacumbas, Lima.

Abb. 112: Urrea Fernández/ Valdivieso 2017, S. 108, Fig. 40.

Abb. 113: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Klosters Convento Grande del Rosario, Lima.

Abb. 114: Kat. Ausst. Rom 1982, S. 179, Kat. 112.

Abb. 115: Biblioteca Nacional de España, Madrid, [12.01.2026], verwendet unter CC BY-NC-SA 4.0, © Imagenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Abb. 116: Rijksmuseum, Amsterdam, [25.01.2026], verwendet unter PDM 1.0 Universell.

Abb. 117: De Marchi/ Sisi/ Spinelli 2017, S. 143, Abb. 4.

Abb. 118: Rijksmuseum, Amsterdam, [25.01.2026], verwendet unter PDM 1.0 Universell.

Abb. 119: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Monasterio Santa Catalina de Sena, Cusco.

Abb. 120: García-Atance de Claro 2002, S. 107.

Abb. 121: Paolucci 1990, S. 53.

Abb. 122: Rijksmuseum, Amsterdam, [25.01.2026], verwendet unter PDM 1.0 Universell.

Abb. 123 und 124: Biblioteca Nacional de España, Madrid, [12.01.2026], verwendet unter CC BY-NC-SA 4.0, © Imagenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Abb. 125: García-Atance de Claro 2002, S. 103.

Abb. 126: Biblioteca Nacional de España, Madrid, [12.01.2026], verwendet unter CC BY-NC-SA 4.0, © Imagenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Abb. 127: Blas/ Cruz de Carlos Varona/ Matilla 2011, S. 150, Kat. 118.

Abb. 128: Biblioteca Nacional de España, Madrid, [12.01.2026], verwendet unter CC BY-NC-SA 4.0, © Imagenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Abb. 129: Rijksmuseum, Amsterdam, [25.01.2026], verwendet unter PDM 1.0 Universell.

Abb. 130: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento Grande del Rosario, Lima.

Abb. 131: Rijksmuseum, Amsterdam, [25.01.2026], verwendet unter PDM 1.0 Universell.

Abb. 132: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Museo Convento San Francisco y Catacumbas, Lima.

Abb. 133 und 134: Rijksmuseum, Amsterdam, [25.01.2026], verwendet unter PDM 1.0 Universell, https://id.rijksmuseum.nl/200261258.

Abb. 135: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento San Francisco, Cusco.

Abb. 136: Kongelige Bibliotek, Koopenhagen.

Abb. 137: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento San Francisco, Cusco.

Abb. 138: Biblioteca Nacional de España, Madrid, [12.01.2026], verwendet unter CC BY-NC-SA 4.0, © Imagenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Abb. 139: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Abb. 140: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento San Francisco, Cusco.

Abb. 141: García-Atance de Claro 2002, S. 121.

Abb. 142: Sennhauser 2001, S. 24.

Abb. 143: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento de Nuestra Señora de las Mercedes, Cusco.

Abb. 144 und 145: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento de Santo Domingo, Cusco.

Abb. 146: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento de Nuestra Señora de las Mercedes, Cusco.

Abb. 147, 148 und 149: Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, [13.6.2020], verwendet unter PDM 1.0 Universell.

Abb. 150: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento de Nuestra Señora de las Mercedes, Cusco.

Abb. 151: Cohen Suarez 2015, S. 148.

Abb. 152: Cohen Suarez 2015, S. 149.

Abb. 153: Cohen Suarez 2015, S. 144.

Abb. 154 und 155: Rosita Canasa Gutierrez Canasa, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento San Francisco, Cusco.

Abb. 156: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento Santo Domingo, Cusco.

Abb.157:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Marriage_of_Captain_Martin_de_Loyola_to_Beatriz_%C3%91usta_(cropped).jpg, von User BrugesFR, [13.1.2026].

Abb. 158 und 159: Eigene Aufnahme, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Convento de Nuestra Señora de las Mercedes, Cusco.

Abb. 160: McCormack 2000, S. 89, Abb. 1.

Abb. 161: McCormack 2000, S. 90, Abb. 2.

Abb. 162: Kat. Ausst. Innichen 1990, S. 23.

Abb. 163: Stratton-Pruitt/Bustamante 2012, S. 258, Kat. 72.

Katalog

Vorbemerkungen

Zu den Abbildungen

Während meines Forschungsaufenthaltes in Lima und Cusco durfte ich fotografische Aufnahmen der Gründerviten des hl. Dominikus, Franziskus und Nolascus anfertigen. Hierfür bin ich den Ordensgeistlichen überaus dankbar: Ohne ihre Erlaubnis wäre diese Arbeit nicht in dem Ausmaß zustande gekommen.[1] Einige Bedingungen und Einschränkungen vor Ort führten dazu, dass die Qualität der Bilder nicht optimal ist. Für die Aufnahmen ohne Blitzlicht musste ich eine Langzeitbelichtung verwenden.[2] Wenn die Bilder zu dunkel wurden oder reflektierten, mussten sie im Nachhinein aufgehellt oder die Glanzlichter entfernt werden, was im Ergebnis die Wiedergabe des originalen Farbtons beeinträchtigt.[3] Die Gemälde hängen in den großen Kreuzgängen in der Regel auf einer Höhe von circa 150 bis 300 cm. Trotz eines Stativs konnte ich keinen horizontalen Bildwinkel einrichten. Die Kamera war je nach Zyklus mal mehr und mal weniger nach oben geneigt, sodass die stürzenden Linien der fotografierten Gemälde im Nachhinein durch die Bildbearbeitung auszugleichen waren, um von der Trapezform wieder rechteckige Abbildungen zu erhalten. Die Entzerrung der Bilder im Bildbearbeitungsprogramm führte dazu, dass nicht alle hier gezeigten Abbildungen der Gemälde eines Zyklus die gleichen Maße besitzen, obwohl sie es in der Regel annähernd sind.[4] Da die Gemälde nicht abgenommen werden durften, konnte ich keine Maße nehmen, sodass in diesem Katalog nur Maße genannt werden, wenn ich dankenswerterweise Einsicht in

[1] Für die Genehmigung danke ich von Herzen: Fray Ernesto Chambi Cruz, zunächst Direktor im *Museo Co vento San Francisco y Catacumbas* in Lima und dann Guardian im Franziskanerkloster in Cusco, dem Prior Luis Enrique Ramírez Camacho vom Dominikanerkloster in Lima und dem Prior Eduardo Escudero vom Dominikanerkloster in Cusco sowie dem Provinzial der Mercedarier in Peru, César Pavel Iván Gálvez León.

[2] Geplant war zwei Blitzgeräte zu verwenden, die jeweils von zwei Seiten im 45-Grad-Winkel auf ein Gemälde auszurichten gewesen wären, um Reflektionen zu vermeiden und eine optimale Ausleuchtung zu bekommen. Die Vorbehalte gegenüber der Verwendung von Blitzlicht sind aus konservatorischen Gründen natürlich verständlich, daher musste ich mit der Beleuchtung vor Ort und der Langzeitbelichtung vorliebnehmen.

[3] Es wurde bei manchen Abbildungen eine Tonwertkorrektur durchgeführt.

[4] Eine Ausnahme bilden die Gemälde über einem Eingang, sie sind natürlich nur halb so groß.

die Inventarkarten der Museen erhielt – für die Dominikusvita in Cusco (Kat. DC) und die Franziskusvita in Lima (Kat. FGL) war dies der Fall.

Die Signaturen der Abbildungen beginnen mit dem Anfangsbuchstaben der Orden: D (Dominikaner), F (Franziskaner) und M (Mercedarier). Der zweite Buchstabe schlüsselt die Stadt auf: C (Cusco) und L (Lima). Nur die Gründerviten der Franziskaner in Lima besitzen einen Buchstaben mehr, je nachdem ob die Serie der Wandmalereien (W) oder die der Gemälde (G) gemeint ist. Die Zahl bedeutet die Reihenfolge, die das Gemälde einnimmt. Die Bilder der Gründerviten werden in der Abfolge aufgelistet, wie eine Hängung ausgesehen habe könnte. Die Reihenfolge der Gemälde und Wandbilder ist mit Sicherheit nie streng fixiert worden, sondern wurde im Laufe der Zeit von den Prioren, Guardianen und Comendadoren verändert. Schließlich sind auch die Zyklen selten in einem Guss entstanden, sondern zu späteren Zeitpunkten erweitert worden. Dies haben die erhaltenen Verträge der Gründerviten und die technischen Analysen der Farbpigmente in der Dominikusvita ergeben (Kap. II und III).

Zu den Transkriptionen

Die Texte der Bildlegenden innerhalb der Gemälde sind möglichst im originalen Wortlaut transkribiert. Nur die Namen der Ordensgründer sind ausgeschrieben worden. In den originalen Texten etwa wurden manchmal die Namen aus Platzgründen abgekürzt wie „Fran.^{co}“ für „Francisco“ (Kat. FC 1). Alle anderen Namen sind in originaler, gekürzter Form transkribiert, wie „Po Bernardo“ für „Pedro Bernardo“ oder das Kürzel „Xp$\widetilde{\text{to}}$“ wurde für Christus (Kat. LM 29 oder Kat. MC 22), und ergeben sich meistens aus dem Kontext. Auch die Titel wie „N. P.“ für „Nuestro Padre“ oder „N. P. S.^{to}“ für „Nuestro Padre Santo“ und „D.^{n}“ für „Don“ oder „D.^{ña}” für „Doña“ habe ich im originalen Schriftbild belassen. Um wohl die Texte innerhalb der Gemälde möglichst kurz zu halten oder in den vorgegebenen Rahmen einzupassen, wurden auch gerne Wörter wie „que“ abgekürzt mit einem Strich, einem Dach oder einer geschwungenen Tilde über dem Buchstaben: „q̂“ oder „**q̃“.** Oft wird der Konsonant „n“ weggelassen, indem ein Strich über den vorhergehenden Vokal gesetzt wurde wie „**ẽ**“ für „en“ oder „**ẽtrarõ**“ für „entraron“ (Kat. FC 46) – diese Abkürzungen wurden von mir nicht korrigiert. Weitere Kürzel sind „**đ“ für „de“ (**Kat. FC 20) oder „đho“ (Kat. DC 1) für „dicho“.

Verbesserungen der Orthografie oder der Grammatik nahm ich nicht vor, da der originale Wortlaut in Zukunft vielleicht für SprachwissenschaftlerInnen interessant sein könnte oder mit dessen Hilfe eine Datierung der Gemäldezyklen vorgenommen werden kann,

indem eine nachträgliche Verbesserung späterer Jahrhunderte aufgedeckt wird.[5] Beispielsweise werden Eigennamen wie „Gusman“ für „Guzman“[6] (Kat. DC 1) oder „ytalia“ für „Italia“ (FC. 25), aber auch die vielen fehlenden Apostrophe wie „concepcion“ anstelle von „concepción“ (Kat. ML 2) nicht korrigiert. Oft macht es den Anschein, dass die Lautschrift in den Bildlegenden umgesetzt worden ist, da im gesprochenen Spanisch „b“ und „v“ fast gleich klingen, wie „debota“ für „devota“[7] (Kat. MC 2) oder „avejas“ (Kat. MC 3) für „abejas“[8] (Kat. ML 2). Man ist versucht zu denken, dass den Künstlern oder Schreibenden die Texte diktiert wurden oder sich in den (Ab-) Schreibprozess oder gar in die Restaurierungsmaßnahmen Fehler eingeschlichen haben. Vielleicht haben die RestauratorInnen in manchen Gemälden auch den Text grammatikalisch und orthografisch korrigiert, weil die Bildlegenden innerhalb eines Zyklus selten einheitlich sind. Dies bedarf tiefgreifender Studien über die (historische) Rechtschreibung, bevor voreilige Schlüsse gezogen werden. In manchen Fällen scheint es sich auch um eine bestimmte Schriftart oder Mode zu handeln, beispielsweise wurde anstelle des „u“ oft das „v“ in den Texten geschrieben, sodass „vna“ für „una“ steht, wodurch das Wort verständlich bleibt. Etwas schwieriger ist der Fall für den Olivenbaum „Oliua“ anstelle der „Olivia“ (Kat. MC 7), doch ergibt sich der Sinn für den heutigen lesekundigen Betrachtenden meistens durch das Dargestellte.

Die Groß- und Kleinschreibungen, Zahlen, farblichen Markierungen und Unterstreichungen von besonderen Zitaten (Kat. DC 3) übernahm ich wie im Original. Besonders in der Nolascusvita Limas werden die Eigennamen oder wichtigen Ereignisse mit roter Farbe markiert, wie „Apostol S. Pablo“ (ML 11) oder MARIA (Kat. ML 17 und auch Kap. IV.1.3).

In die eckigen Klammern […] stelle ich nicht den originalen Text, sondern zugehörige Vermutungen und Ergänzungen, was das Wort bedeuten kann. Auch dienen sie als Auslassungszeichen für unleserliche Wörter, wie es in wissenschaftlichen Texten üblich ist.

---

5 García-Atance de Claro korrigierte beispielsweise die originalen Texte für den Katalog der Franziskusvita von Santiago de Chile. García-Atance de Claro 2002.

6 Im vorliegenden Kupferstich wird „Guzman“ mit „z“ geschrieben. Siehe Abb. 39 und Kap. III.1.1.

7 Im Wörterbuch des Covarrubias steht „devoto“ oder „devotas“ mit „v“ geschrieben. Covarrubias 1611, fol. 314r–314v.

8 Im Wörterbuch von Covarrubias werden die Bienen („abejas“) mit „b“ geschrieben und auch in beiden Ausgaben der Nolascusviten werden die „abejas“ korrekt geschrieben. Covarrubias 1611, fol. 3r–3v; Colombo 1674, S. 15 und S. 410, Colombo 1769, S. 16 und S. 453.

Dominikaner Lima (DL)

Den Gemäldezyklus im Dominikanerkloster von Lima bestellte Miguel Aguirre, der Prokurator der Ordensprovinzen Perus, bei Miguel Güelles und Domingo Carro am 11. Juni 1608 in Sevilla. Im Vertrag steht, dass 41 Gemälde für 44 *ducados* zum Leben des hl. Dominikus gemalt werden sollen. Der Auftrag wurde vermutlich nicht zu Ende ausgeführt. Jedenfalls beauftragten die Dominikaner in Lima zu einem späteren Zeitpunkt weitere Künstler, um die gründerväterliche Bildervita zu vollenden. Die Dominikusvita Limas ist aufgrund der technischen Analysen der Farbpigmente, die ein Restauratorenteam in den 1970er-Jahren durchführte, der zeitgenössischen Beschreibungen und aufgrund der gefundenen Verträge aus den Jahren 1608 und 1661 die am besten dokumentierte und untersuchte Gründervita. Mithilfe der technischen Analysen konnte Stastny Mosberg den Künstlern aus Sevilla 22 Gemälde zuordnen. Mindestens zehn Gemälde malte wahrscheinlich Diego Aguilera im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, drei weitere Gemälde entstanden im 18. Jahrhundert und ein weiteres Gemälde im 19. Jahrhundert (Kap. II.1.1 und III.1). Als einzige der hier untersuchten Gründerviten besitzt der Gemäldezyklus keine ergänzenden Bildlegenden. Der Umstand ist darauf zurückzuführen, dass zu seiner Enstehungszeit ein solch didaktisches System in Sevilla nicht in Mode war (Kap. IV.1).

Kat. DL 1: Der Guzman-Stammbaum

Künstler: Domingo Carro

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: III.1.1

Kat. DL 2: Das Bienenwunder und die Askese des Dominikus

Künstler: Miguel Güelles

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: III.1.2

Kat. DL 3: Dominikus verkauft als Student seine Bücher

Künstler: Domingo Carro

Jahr:1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: IV.1.1 und IV.2.2

Kat. DL 4: Die Schlacht von Muret

Künstler: Anonym

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kat. DL 5: Die Schenkung des Simón de Montfort

Künstler: Miguel Güelles

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kat. DL 6: Maria überreicht Dominikus den Rosenkranz

Künstler: Miguel Güelles

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: IV.1.2

Kat. DL 7: Dominikus bekehrt häretische Frauen

Künstler: Diego Aguilera

Jahr: 1665

Entstehungsort: Lima

Kapitel: IV.4.2

Kat. DL 8: Das Buchwunder

Künstler: Domingo Carro

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: IV.1.1 und IV.2.2

Kat. DL 9: Maria übergibt Reginald das Ordenskleid

Künstler: Anonym

Jahr: 18. Jahrhundert

Entstehungsort: Lima

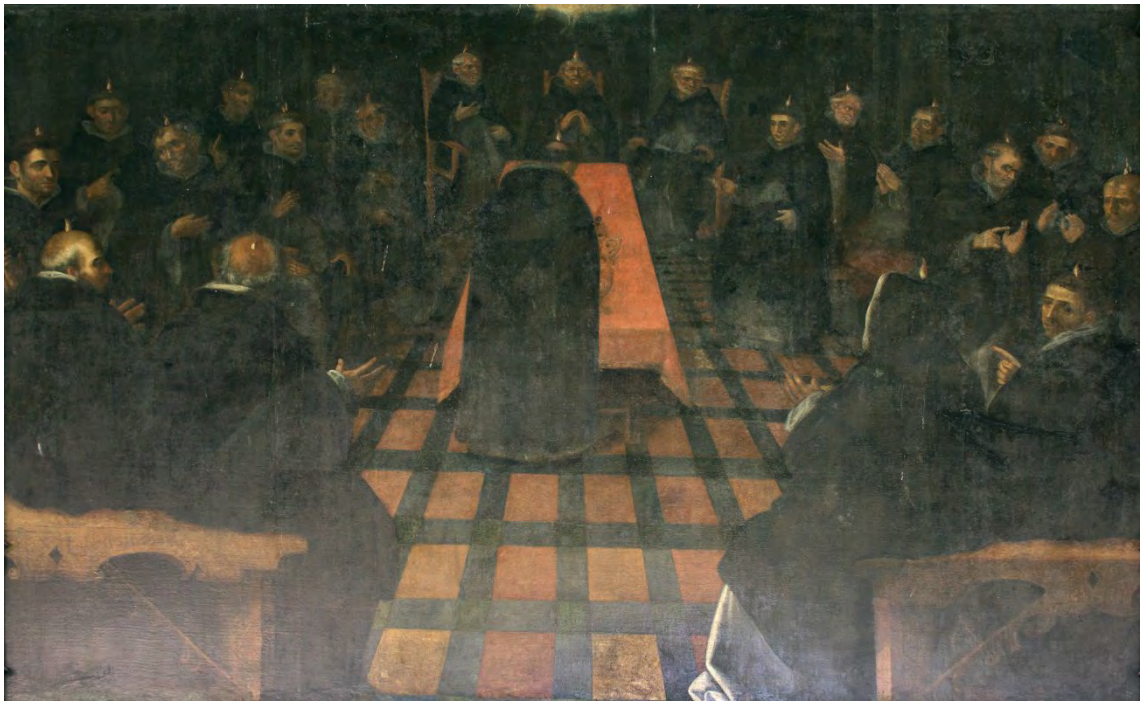
Kat. DL 10: Maria, Cäcilia und Katharina besuchen die Gefährten des Dominikus und segnen sie

Künstler: Domingo Carro

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kat. DL 11: Das Generalkapitel des Ordens



Künstler: Domingo Carro

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: II.1.1

Kat. DL 12: Die Vision von der Rettung der Welt

Künstler: Anonym

Jahr: 1665

Entstehungsort: Lima

Kapitel: IV.3.1

Kat. DL 13: Die Schutzmantelmadonna

Künstler: Miguel Güelles

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: V.3.3

Kat. DL 14: Die Beauftragung zur Predigt durch Petrus und Paulus

Künstler: Miguel Güelles

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: IV.2.2 und IV.3.3

Kat. DL 15: Das Treffen mit den Zisterziensern

Künstler: Diego Aguilera

Jahr: 1665

Entstehungsort: Lima

Kat. DL 16: Dominikus lehnt drei Bischofswürden ab

Künstler: Diego Aguilera

Jahr: 1665

Entstehungsort: Lima

Kat. DL 17: Dominikus rettet eine in den Brunnen gefallene Frau

Künstler: Diego Aguilera

Jahr: 1665

Entstehungsort: Lima

Kat. DL 18: Die Erweckung eines Architekten

Künstler: Diego Aguilera

Jahr: 1665

Entstehungsort: Lima

Kapitel: IV.3.3

Kat. DL 19: Der Teufel versucht Dominikus abzulenken

Künstler: Diego Aguilera

Jahr: 1665

Entstehungsort: Lima

Kapitel: IV.4.2

Kat. DL 20: Die Umarmung des Dominikus und Franziskus

Künstler: Miguel Güelles & Anonym

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: IV.3.1

Kat. DL 21: Die verschiedenen Gebetsweisen

Künstler: Miguel Güelles

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: III.3.3 und IV.4.1

Kat. DL 22: Das wundersame Geldstück

Künstler: Diego Aguilera

Jahr: 1665

Entstehungsort: Lima

Kat. DL 23: Dominikus betet vor der Pietà

Künstler: Domingo Carro

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: V.1.2

Kat. DL 24: Dominikus stoppt den Regen

Künstler: Miguel Güelles

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kat. DL 25: Das Wunder der Soldaten

Künstler: Miguel Güelles

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kat. DL 26: Der Tod des Dominikus

Künstler: Miguel Güelles

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: IV.1.1

Kat. DL 27: Die Vision des Prior Guala von Dominikus' Aufstieg in den Himmel

Künstler: Miguel Güelles

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: II.1.1

Kat. DL 28: Dominikus schreibt die Konstitutionen

Künstler: Anonym

Jahr: 18. Jahrhundert

Entstehungsort: Lima

Kat. DL 29: Die Erweckung des Napoleone Orsini

Künstler: Anonym

Jahr: 1665

Entstehungsort: Lima

Kat. DL 30: Die Bußübungen in Segovia

Künstler: Anonym

Jahr: 18. Jahrhundert

Entstehungsort: Lima

Kapitel: IV.3.2

Kat. DL 31: Dominikus rettet schiffsbrüchige Pilger

Künstler: Miguel Güelles

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kat. DL 32: Die Teufelsaustreibung

Künstler: Miguel Güelles & Anonym

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: IV.4.1 und IV.4.2

Kat. DL 33: Dominikus trägt das Kreuz und wird von Dämonen gegeißelt

Künstler: Anonym

Jahr: 18. Jahrhundert

Entstehungsort: Lima

Kapitel: IV.3.3

Kat. DL 34: Dominikus leitet ein Inquisitionsgericht

Künstler: Domingo Carro

Jahr: 1608

Entstehungsort: Sevilla

Kapitel: IV.2.2

Dominikaner Cusco (DC)

Die Dominikusvita aus Cusco entstand vor dem Jahr 1679, zumindest der Großteil der Gemälde. Dieser Rückschluss ist möglich, weil sich zwei Verträge über die Fertigung und Vergoldung der Holzrahmen erhalten haben. Die Dominikaner beauftragen im Jahr 1679 den Schreinermeister Martín de Carbajal, 31 Rahmen mit Holzverzierungen, Leisten aus Zedernholz und einem Gestell aus Erlenholz anzufertigen und abschließend im Kreuzgang zu montieren. Im Jahr 1680 erteilten die Dominikaner José Pascual den Auftrag, sieben Rahmen zu vergolden. Als Künstler wurden in der Forschung Juan Espinoza de los Monteros und sein Sohn José vorgeschlagen, weil ihr Kürzel auf einer der Gemälderückseiten vermutet wird. Die Dominikusvita besteht heute (nur?) noch aus 24 Gemälden (Kap. II.1.2 und Kap. III.1). Einige Gemälde wurden in späteren Jahrhunderten ergänzt, wie der Stil vermuten lässt (Kat. DC 14 und 18). Nur ein Teil der Gemälde hängt heute im Kreuzgang, der andere befindet sich unrestauriert im Depot, erlaubt dafür aber seltene Einblicke in den älteren Zustand der Gemälde (Kat. DC 6, 14, 16, 18, 21, 22). An der Dominikusvita in Cusco ist besonders ersichtlich, dass die Schrifttafeln immer wieder erneuert wurden. Sie besitzen unterschiedliche Schreibstile, Hintergründer und auch die übermalten Stellen sind ersichtlich.

In der im 20. Jahrhundert rekonstruierten Form des Kreuzgangs finden nicht mehr alle Gemälde der Dominikusvita Platz. Nach dem Erdbeben des Jahres 1950 wurde nur die Fassade des Kreuzganges zum Innenhof hin wieder komplett aufgerichtet. Die Kreuzgangsflügel im Osten und Westen wurden entfernt, da die Verantwortlichen die zum Vorschein gekommenen Mauern der Inkatempel erhalten wollten. Ein Teil der Dominikusvita konnte dadurch nicht mehr an die Rückwände gehängt werden und wurde ins Depot gebracht. Die Kreuzgangsflügel im Norden und Süden wurden in ihrer kolonialen Form errichtet und der andere Teil der Dominikusvita hängt dort (Kap. II.1.2). Im Endergebnis können nun beide Kulturepochen betrachtet werden, einige Reste der Inkatempel von *Coricancha* und die koloniale Überbauung, wie der Kreuzgang des Dominikanerklosters.

Kat. DC 1: Der Guzman-Stammbaum

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679 bzw. vor 1665 (?)

Maße: 213 x 323 cm

Bildlegende:

> „La Nobilisima Casa de =/ los gusmanos tubo suprinsipio en el Cató/ lico prinsipe guillermo de gusman herman[o]/ menor de Roberto Duq̃ de Neustria i de la men/ bruana ide Roberto primer Duq̃ de normandia hi/ Jo de el Rei de dasía; Caso el đho principe guillerm[o]/ tronco de los gusmanes de españa Condoña nuña/ nieta del ilustre Conde D. nuño muños, de este matrim^{nonio}/ nasio el conde D. nuno muñas padre de D. nuño Rodri/ gues abuelo de D. Rodrigo nuñes q̂ fue padre de D. R. Rodrigues de gusman [...] de los co^{n}dados Y dela Casa/ troncal q̂ dio Sangre a [...] los Reies i prinsipes de la qual bro/ taron dos generosisimas Ramas q̂ fueron D. Ju$^{[...]}$, peres, de gusma^{n}/ [tro]nco de los gusmanes de la casa de [to]ral Y el grande D. Alonso,/ [ca]sa đ gus. el bro[bueno] Origen de los gusmanes buenos Con[dado]/ đ ni[e]/ble iduq̂s d[e] me[dinas]ydonia Ramas q̂. se enrelas[...] los/ [...] S$^{[...]}$, D, juan de Alonso peres de gus[man] el buen duqe/ đ medina Sidonia, y X [...] Conđ[e] đ niebl[a] [...]/ Mariana s[...]m phorosa de gusm^{an} igue.m/ Duq^{sa} d medina d los torres v=/ [...]arosn de toral.”

> „D.^{n} Felix de Gusman/ Hermano menor d D. Pe^{o} Rodrigues đ Gusman/ fue Ventalosamente mas felis porque tubo tres hiJo/ q̂ aunq̂ no Continuaron Su Casa en la tierra Supier[on]/ Consangrandose a Dios en el estado Eclestastico edifi/ carse nobilisimas y eternas moradas en el cielo como s[e]a/ ene la Rama q̂. pasando a ser frondoso i dilatado arbol es/ estendido portodala yglesia poblandola de fe cinco S^{S} Pai/ ses, Cardenales, Arsobispos, Obispos, Martires i con ellò/ virgenes y uiudas q̂. despresiando muchas sagrados Coronas/ ipompas de el mundo Sehisieron grandes a sus propios mere/ cimientos llenando d glorias la Religion Cristiana a las bien/ ocultas en la inmensibad del Oceano no es especial siguio el PaPa Inocencio III la bautizo con el titulo de Orden de/ Predicadores Verdaderamente son como antorchas brillantes/ en la Iglesia exclamaba un PaPa i en verdad que estas/ meraldas del verbo divino han rubricado las tiempos/ eroicas de la iglesia con realizaciones apostolica/ de inmortal memoria”

Kapitel: III.1.1 und III.1.3

Kat. DC 2: Der Traum Johannas vom fackeltragenden Hund und die Askese des Dominikus

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 212 x 325 cm

Bildlegende:

> „NASCETVR/ STELLA IN/ HISPANIA CVIVS/ SPLENDORE M^{VN}/ DVS ILVMINA/ VITVR"
>
> „Al Nacimiento de N./P.S.^{o} Domingo precidieron mu/ chas Señales en el Cielo, dice Pal=/ merio, Sevieron tres Soles i tres lunas/ como anunciadoras de la luz q̂. auia đ/ nacer para desterrar del mundo las Som/ bras de la heregia i de las Culpas = Entregadó/ al Sueño los sentidos de Doña Juana =/ Daza. Su S^{ta} Madre. Vio que tenia en su/ vientre un Perro blanquinegro con una/ hacha encendida en la Voca pronosticandò/ que Domingo auia de ser el Can de la Yglecia,/ que á Vocados auia de auyentar el Demoni[o]/ y consumir los herejes = y segun la Sybila=/ Eritrea. Estrella, que auia de dar luz =/ Hermosa y Resplan[d]or/ Bello a todo el/ Mundo."

Kapitel: III.1.2 und III.1.3

Kat. DC 3: Die Taufe des Dominikus

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 210 x 320 cm

Bildlegende:

> „A Pocos dias de/ Nacido N.º F.ˢᵒ P. S. Do=/ mingo lo lleuaron ala Parro/ quia de S, Sebastian de Calerueg[a]/ para ser labado en la Cristalina fuente đl/ Baptismo (q̂. oisirbe alos Reyes đ Es/ paña) q̂. le Confirio el Obispo đ Osma siédo/ Madrina la Virtuosa y noble Veneráda, pusie/ ronle po[r] nombr[e] Domingo q̂ significa custo[dia] đl S,/ culo [cuyo] Rebañº, o mo [como] generoˢᵒ Alano guardº de los/ infernales lobos. iđla infecion heretica aterr/ isádo cô espátos.ˢ ladrid.ˢ al abigêse đsđel/ prinsipio đ su infancia hasta los ultimos/ terminos su Vida no perdiendó en todº/ ella la gracia conque fue santificado/ enel Vientre de su/ madre."

Kapitel: III.1.3

Kat. DC 4: Dominikus wird nach Santo Domingo de Silos gebracht

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 215 x 325 cm

Bildlegende:

> „Depues. q̃ felismente salió/ de su parto D.ña Iuana Madre di-/ chosissima de N. P. partió a Silos/ a visitar el Cuerpo de su Patron S.to/ Domingo de Silos; llebandose consigo/ ael S.to ñiño. Pidió al Abad D.n Pas-/ chasio una Missa de gracias, em-/ pesó la Missa del Abad en presencia del/ tierno infante. Y bolviendose a de-/ zir. Dominus Vobiscum, mudó y/ dixo mirando al niño Ecce Refor=/ mator Ecclesiae acudió uno delos/ presentes á advertir a el Saserdote/ lo q̃ decia; oy. el Padre respondió q. ha/ dicho bien y como era milagroso y volvia/ p.r segunda y tercera vez a decir Ecce/ Reformator Ecclesiae."

Kapitel: III.1.3

Kat. DC 5: Dominikus verkauft als Student seine Bücher

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 212 x 325 cm

Bildlegende:

> „Cursando N.P./ S[to] Domingo en la Ciudad/ de Palencia el Segundo año de la/ Sagrada Theologia afligia a los R[e]/ ynos de España, una hambra cruel/ ya en elensendido fuego de Charida[d]/ que ardia enel Christiano Pecho đ Do/ mingo q vendió sus libros y demas ala/ jas para remediar las necesidades đlos/ Pobres y huerfanos quienes alavan/ enel Padre aliuio y asilo y no tenien/ do ya q̂ dar llegó a ofrecer su per-/ sona es entonces en todo/ el REYno de España lo bendi/ jeron Criador. p[r] el S.[to]"

Kapitel: IV.1.1 und IV.2.2

Kat. DC 6: Die Schlacht von Muret

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 213 x 254,5 cm

Bildlegende:

> „Hallavase [...], esclaresido/ P.S.º, Domingo é el Castillo đ Muret, en/ compañia del Conde Simon đ Monfort qui/ en Batallava al presente endestruirlos Albingenses cuia causa era el Conde de Tolosa á quiene/ s favoresian y esforsavan Có increibles Socorros/ el Rey D. Peº, de [...], de Condeffox [...] Comenge, puso [...] isolente Camp[...] insupera[...] al Castillo d Mure[...] / conponiendose [...].”

Kapitel: IV.4.1 und V.3.4

Kat. DC 7: Das wundersame Geldstück

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 215 x 278 cm

Bildlegende:

> „Caminando N,º Glo/ rioso P,S,to Domingo para tolosa/ Conel peso de los cuidados de su A/ postilico exersisio ofrecsiose pasar por/ un caudalosos Rio en una barca Câ, un Cô/ mpañero suio. Fael q̂. la gobernaba uno de/ aq̂llos q̂. asido solo temporal nada sueltan-/ para gosarlo eterno; pasarôlas aguasille-/ gando a la orilla del Rio pidio el Barq̂ro â N, / B,º P, le pagase el pasaje Respondiole q̂ era un/ pobre Religioso y q̂ no tenia mas caudal q̂/ servir a Dios de quien tendria [...] dicharon, [...] a el Suelo/…"

Kat. DC 8: Der Traum des Papst Innozenz III.

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: unbekannt

Bildlegende:

> „Estando dormido/ el Papa Ynosensio iii [v]io q̂ de s[...]/ sada la yglesia, de S.Jû, d derum[vase]/ a Consus Torres â el suelo y q̂. sea ser[conservada]/ de N, P, S,º Domingo encompañia de su/ q̂rido Hermano S, fran,º y q̂.ualerosos [...]/ con los Hombras a sustener la desastrosa[...]/ maq[...] dla iglesia desporto d papa le uno sirvndeo q̂ D./ escogen a [...] Heroes para d[...]/ de gran d su y de [...] [...] otra Religion=/ Honorio iii."

Kapitel: IV.3.1 und IV.3.2

Kat. DC 9: Die Vision von der Rettung der Welt

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: unbekannt

Bildlegende:

> „Estando N.º P. S.to Domingo/ enlos Silencios dela noche en altissima con/ templaction, fue arrebatado en Celestial extasis; y / vió ala Magestad đ Chris.to ala diestra đ su Eter/ no P.r en un solio excelsa y Glor.so yle bantandose đ el con aspecto terible hacia ađ. man de acabar/ el Mundo, vibrando contra el tres lan/ zas q̂. tenia ia enla mano: postrose en/ sus pies. Solisito amorosa la causa: y-/ supo q̂. porestar el Mundo lleno de so-/ bervia avaricia, y lascivia lo queria des-/ truir aplacó Maria S.ma la ira de su/ hijo ofreciendo a sus hijos Francisco y Domingo/ para reformar el Orbe mirolos con/ apasible semblante y admiral de [...] / oferta, Y desde entonces los S.tos Pa-/ dres salieron por todo el mundo á/ predicar el S.to Evangelio, y se[...]ega/ ron un poco los vicios...”

Kapitel: IV.3.1

Kat. DC 10: Maria heilt Reginald v. Orléans auf Dominikus Fürbitten hin und übergibt ihm das Ordenskleid

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 210 x 331 cm

Bildlegende:

> „Vino a Roma el Dean de/ la cathedral de Paris, llamado Re/ ginaldo hóbre de Santá vida, y tan/ docto. q̂ fue cinco años cathedratico de los/ canonigos dela vnnici.º [universidad] de dicha Cuidad, es/ te se hizo Religioso de N.º orden yantes de/ executar sus deseos. Tuuo [tuvo] un accidente mo/ rtal, en el qual le visitó N.S.ta acpañada de/ S. Cathalina, y Cecilia, y por dos vezes le un-/gio con Aseyte celestial, dejandolo sano y/ con Angelica pureza le dió el escapulario/ q̄ oy vestimos, fue el primero q̄ le rreciuio=/ demano de N.P.e quien orando tuvo rre=/ velacion del sucesso, despues le vistieron-/ todos sus hijos. dejando el de canonigos/ irreglares conq̄ fue insituida la Religion/ en su principio, todos quedaron go/ sosos de vestir la librea q̄ N.a Señora / nos traxo del Cielo, y el dich[...]/ Dean en el Cielo Domincanº/ es oy el Beato Reginaldo"

Kat. DC 11: Maria, Cäcilia und Katharina besuchen die Gefährten des Dominikus und segnen sie

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 215 x 308 cm

Bildlegende: Weiß übermalt, nur ein Wort ist geblieben:

„PSt"

Kapitel: IV.1.2

Kat. DC 12: Die Schutzmantelmadonna

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 214 x 304 cm

Bildlegende:

> „Hasiendo feruoro-/ sisima Oracion N.ºgºP,Sº Domingo/ fue arrebatado ê espiritu isehallo enla pre/ sensia divina âcuia diestra ponderosa estavala/ [...]mdos depiedades Vestida de unrico manto de color de/ sophira, dendiendo los ojos miro a los q hasistian/ ena q' lla gloriosa Conpaniahallô qeran los sans Patriarcas/ hasta delos Religios rrodeados d Mas, d. sushijos, ino ha/ llan a ninguno đ los suios Comenso a distilar lagrimas porlo[s]/ ojos mescladascòtiernos suspirsos preguntole chris[to], vida/ pu[..]es por la causa el suaflesiô a que Respôdio el se entiernisimos/ sollosos que era otro q no uereasu[...] lo que resesia alguno d sus hiJos/ h[avi]endo tanos d las otras Religis, cos[...] [el S.r disienº] no ten'D[...]/ q̂ siquiers vr atus hijos acude[...] M, i ellatelasno[...] q̂ osteno/ êntegras a supatrosinio, dêstetiempº o[...]i, M SSa elma[...], conun/ excenci dilatadisima ena[...]glos [...]/ capiosisiº nin[...] Religios closu arit[...], q̂ go[...] / [...]nsion dichosisima, quedo consolad el S,º/ Dio grasias a Dios por el favour q̂ su Reli-/ gion Y á su[...] hiJos…"

Kapitel: V.3

Kat. DC 13: Maria überreicht Dominikus den Rosenkranz

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 214 x 322 cm

Bildlegende:

> „Estando N.P/ S. Domingo enla Cor/ te de Paris visitò a la Prin/ cesa Doña Blanca espoza/ del Gran Luis octavo Rey de Fra/ cia ylogrando la occasion pidio a N.S.^{to} -/ le alcansasse de el S.^{r} el obtener fruto d bẽ/ dicion N C.^{n} P.^{o} confiado en M.^{a} Madre de/ demencias a consejó ala Infanta tomasse/ exercicio de su S.^{mò} Rosario y tendria lo/ que deseaba Hisolo asila Princesa y/ tuvo por Hijo al inclito Rey S.^{n} Luis honrra y Gloria desu/ Patria"

Kapitel: IV.1.2 und IV.4.1

Kat. DC 14: Dominikus lehnt drei Bischofswürden ab

Künstler: Anonym

Jahr: 18. Jahrhundert

Maße: 216 x 330 cm

Bildlegende:

> „Mirô siempre con/, tanto horror N. glorioso P,/ S.^{to} Domingo las honrras del/ mundo, que segun, ma bienda Re/ nuncio tres mitas, ienopinion de Cap[...]/ quatro, queria, una deellas fue la deel arzo/ bispado de dola, silla primera dela gran/ Bretaña, hallabase bacaesta yglesia, Ycono/ nosiendo el Duque los [...] N.S./ [...]poneres la mitra en su Cabesa; [...].”

Kat. DC 15: Dominikus rettet schiffsbrüchige Pilger

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 205 x 320 cm

Bildlegende:

„Estandola Ciudad de To-/ losa con el trabajo d, verse sitada Conel-/ Sereo q̂. la puso el Conđ, Simon đ, Monfort ga-/ nada Ya la Cîudad đ, Albi Cueba đ, đonđ. Salio/ la fieresa đ, la Heregia đ, los Albigenses le sususeđio, el-/ N^{o},P,S,^{to} Domingo uncaso maravilloso Y fue q̂, nave-/gando uno^{s} peregrino^{s}, ingleses q̂, iban â Romeria â S.tia/ go đ Galisia llegaro^{n}, cerca đ, la ciudad y conosiend^{o}, impedi/ đo el pa^{so}, co^{n} lo Riguro^{so}, đl cerco, đterminarô, pasar un Cauda los^{o}./ Rio po^{r} toma^{r} mas đsbi^{a}do el Camino; llegarô, alas agua^{s}, y aunq̂/ conosirô, q̂ el Rio E.^{a} Caudaloso, la Barc^{ca}, peq̂ña, lagen^{a} mucha pu[...]/ pasabađ 40 person^{s}, p^{or} huir đ los Rigo^{s}, đl Côde se embarcaron/ gustos^{as}, Sin Reselar la muerte q̂ les esperaba Juga^{ron}, los Remos ya po/ cos pasa^{s} Comensaron, a sosobrar̃ enmedio đl Rio hasta dar el Barco/ â lo^{s} tristes pasaje^{os}, en lo pr^{o}fundo đlas aguas q̂ dando sumergidos/ como piedras en las harenas, llegar^{n}, â oidos d N, B^{o}, P, las bos^{a}, đ, [...]/ lastimoso Caso y lebantâ, dose đla Orasiô, q̂ estab^{a}, hasiendo [enuna huer]/ ta besina al Rio pidio alo^{s} circumstantes q̂ les señarlarse el lugar dôd, se/ auian hundidolo^{s} mise^{ros}, peregri^{s}, puso lo^{s} OJos ala parte q̂ le Señela/ rô, y mando a las muertos đ.parte đ Dios q̂ S aliesen fuera, y sin/ poder Resisistir la muerte â el imperio đ su ba^{s}, fueron/ asa[...]andolas Cabesas sobre las aguas hasta salir todas/ vivos dando a Dios gracias y postrandose/ agradesidos a los pies d N^{o}, Glorioso/ [i]ns Patriarca [...].IIIII”

Kat. DC 16: Die Erweckung des Napoleone Orsini

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 215 x 380 cm

Bildlegende:

> „Un sobrino del Car/ denal Estevan de Fofanous =/ llamado Napoleon, mazo de gran/ de Espiritu, y prendas falió una maña/ na azia S.^{n} Sixto en Roma en vn biza/ rro, y nobien domado Cauallo, defen/ frenosse, y partio a correr con tal furia q̄/ arrojo de si al Cauallero, el qual no solo q̄/ do muerto, mas tambien despedazado; el ti^{o}/ q̄ presente estava con otro Cardenal quedó/ sinaliento de pasar N.S.P. que alli se halló/ luego sin dilacion dixo Missa y acabada/ se llegó a Napoleon, y le dixo en alta voz/ yo te amndo en nombre de N.S. Jesuchristo/ [...] te levantes, y haziendole el señal/ dela Crus, seleuanto, vino, el Jo/ ben, pidiendo al S.^{to} de comer, y/ todos los Circústantes de verle/ Restituido a la vida, dierô/ gracias al S^{or} que obra por […]/ tantas maravillas."

Kapitel: IV.1.1

Kat. DC 17: Die Engelsspeisung

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 215 x 323 cm

Bildlegende:

> „Salieron del Cõ/ uẽto de S. Sixto dos Re/ ligiosos apedir la limosna/ del pan y uno solo q̄ recibie/ ron [hallaron a] un Mendigo a-/ [avisaron] del sucesso a N.P.S. Domingo/ q̄ aora decidõ de su charidad les / [...] fal[...] q̄ disteis el pan a un/ Angel de aquel S.º q̄ da siento poʳ/ uno, toca a comer q̄ asegurasteis/ el pan de nuestros hermanos lue/ go q̄ se afueron en el Refectorio en/ traró dos Angeles repatieron/ pan del Cielo uno acada Religioº/ (q̄ ala fasõ eran ciento) épesa/ ron [a comer y encontratron asu gusto extraordinario, y ved todo lo que hace N.S.JC, por aun siervos amados.]"

Kapitel: IV.3.2

Kat. DC 18: Dominikus' Predigt und das Treffen mit Franziskus

Künstler: Anonym

Jahr: 18. Jahrhundert

Maße: 215 x 273 cm

Bildlegende:

> „Caminando Nuestro/ Glorioso P.S.to Domingo/ con unos Religiosos Yentre/ ellosuno desubenditisimo Y ado=/ rado hermano S, Francisco diseflaminio/ q le Rompio un mastin su S,to hauito/ sacandole un gran pedaso entrelos-/ dientesY uiendole [aflix]ido Nº, glorioso Pa/ triarca Condolido de su trab[j]o se lo/ Remend[...] con un[poc]o de [barro que tomo en]/ las [ma]os Y asuciendo sudo â poco [Rato]/ el havito se hallo sana larotura còmo/ que la hubiesen texido y [tenia tan he]/ cha lamano para remedir [necesidades/ des] que llegandosele aflirida una / mujer [con un hijo tierno a quien] se le [avia]/ [que]brado [una pierna, puesto enorasion lo edxo sano y con mucho consuele a la madre]"

Kapitel: IV.4.1

Kat. DC 19: Die Stigmatisierung des Dominikus

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 213 x 307 cm

Bildlegende:

> „F / existe uno/ go se entregaba/ eneios y austeridad/ fes del 9 afirman que/ recibio la Impresion delas llagas/ la Coronaction de espinas despues de a./ ber consagrado el Cuerpo y Sangre del/ Señor en la Sa^{n}ta Misa. E N P P co de R/ yera, S,^{n} S,,^{a} refiere de S^{ta} Teresa Dominica/ co passione, que despues de haber confesad/ o comulgado en la cueva de Snto Domi/ ngo se le aparecio el Sñto Patriarca, a/ animandola a conseguir su obra de/ la reforma del Carmelo ofreciendo-/ le su proteccion"

Kapitel: IV.4.1 und IV.3.2

Kat. DC 20: Die Selbstgeißelung und Lactatio des Dominikus

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 212 x 212 cm

Bildlegende:

> „Castigaba N,º P, S,º Do=/ mingo contanta crueldad suino-/ sente cuerpo que todos los dias se daba/ tres disiplinas una por las almas del purga/torio. otra porlas culpas q̂, aun siendo s,ⁿ tificado en el Ventrᵉ, dᵉ, su madre y q̂ no äuendo caido, eⁿ, nin-/ guna mortal en toda su Vida, d, sia, ser suias, la terse-/ ra porlas agenas, Y fuᵉ, tan biolenta ala q̂, en una occasion/ sedio con una cadeⁿᵃ, đ, fierro q̂. despedasandosu S S,º cu/erpº, hubiesᵉ, muerᵗº, dessangrado ano côfortarle Maria/ S S,ª con el nectar soberaⁿº đ, sus Sagradᵒˢ, pechos q̂, le Vertio/ eⁿ, sus labios, fauor q̂, en otras ocasiones le hisô la Empe/ ratris đ, los Cielos, i q̂ no debe estrañarse, le dise la le-/ che de sus S S,ᵐᵒˢ pechos quandose honrrô conotros/ muchos llamandolehiJô, desposandoseconel/ espiritualmente, Visitarlemilysienbeses en-/esta mortal Vida, y Reseuirleensus Sa=/ crotissimos brasos āl desprenderse/ del Vientre de su madre como/ afirma S Alano de Rupe”

Kapitel: IV.3.2

Kat. DC 21: Dominikus rettet Seelen

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 215 x 300 cm

Bildlegende:

> „Andaba N,º Glorio=/ so P. S.º Domingo en la Ciudad/ de Roma con una bendita solisitud/ đ, salvar Almas en templos, Calles, y plasas,/ y entrando en el Palasio Apostolico, Reparo/ q̂ en sus patios auia gran numero đ gente;/ unos como interesa^{s}, en sus pretensiones y/ muchos como osiosos le paresio seria bu^{e}no leer al=/ gu,^{a} lecsion d la sagrad^{a} escritura para escusar los Jue/ gos, las mentiras, la^{s} [mu]murasiones, los Juramentos/ y las nouedades q̂ suele engendrar la osiosid.^{ad} y para/ conseguirlo determino dar quenta a el Pap,^{a} H^{o}norio/ q̂ [a oiendo el consejo] dl S,^{o} lo aprobo i nomb,^{ro} por M,^{to} d S[u sacro] Palasio para q̂ diese [pr]insipio/ ala obra el q̂ fue primer in[ventor de ella]/ exersitose N.S. Patriarca en[esta glor]/ ioso empleo ha[sta] q̂ [lo] d[ejo establesido; honrra] q̂ gosa hasta]/ oy su Religion sagrada”

Kat. DC 22: Die Prozession im Kreuzgang und das Wunder der Pietà

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 215 x 310 cm

Bildlegende:

> „En otra ocasion/ [llegada la hora de cenar dio aviso el Refetorlero a N.S.P. Sto Domingo no havia ni un pan q̄. Fuesen a dar gracias, y vieron estando de ... efigie dela Virgen Maria q̄ es la ... paso de la Yglesia la q̄ los ... uno por uno.]"

Kapitel: V.1.2

Kat. DC 23: Der Tod des Dominikus

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 215 x 323 cm

Bildlegende:

> „Conoce N.P. Sto/ Domingo p.r revelacion divina/ q se leacen a el ultimo dia de su vida:/ llama a su presencia a todos sus Hijos y lleno/ de a quel zelo verdadero. y caridad perfecta/ q.' animaban su espiritu los exorta viva y clorio/ samente al amor de Dios y ala obedencia hizo/ regular ellos hacen sensible consus lagrimas el dia/ q.e les causa su muerte de N.P. Par.a los consuelo/ asegurandoles q' su separacim seria modo/ de alcansarles lo[...] hacercanos Recive/ los Stos. sacramentos que rinde su/ espiritu a las manos del Creador."

Kapitel: IV.1.1 und V.1.2

Kat. DC 24: Die Vision des Prior Guala

Künstler: Juan Espinoza de los Monteros/ José Espinoza de los Monteros

Jahr: Vor 1679

Maße: 214 x 306 cm

Bildlegende:

> „Luego q̃ murio N P/ S Domingo. el B. Guala Prior/ del Cone.to de Bresia q̃ despues/ fue Obispo de la misma Ciudad,/ el qual [orando al tiempo] q̃ [el] S.to espiró./ que dandose en un suavissimo sueño. o ex/ tasis, vió obrirse el Cielo, y bajar una escale,/ ra suinidad de la qual era mantenida del Sal/ uador y de su S Sma. Madre. bajando y suvi./ endo por ella multitude de Angeles: asi su-/ bio al Impireo a compañado de muebos Esp-/ iritus celestials; donde está honrrado de Je-/ sus y Maria mercediendo p.r sus hijos/ y ocuotos como lo prometio a la hora/ de su muerte. Ymple P[ater] [quo]d dix/ istinos tuis yuvans pr[ecittis]"

Franziskaner, Lima, Wandmalereien (FLW)

Die Franziskaner in Lima entschieden sich zunächst dafür ihre Gründervita in Form von Wandmalereien im Kreuzgang anzubringen. Sie wurden in den 1970er-Jahren entdeckt und lösten ein Rätsel in der peruanischen Kunstgeschichte aus, da sowohl die Erschaffer als auch die Entstehungsdaten unbekannt waren. Allerdings sind die Bilder vermutlich nicht vor dem Jahr 1603 entstanden, da die Kompilatoren die römische Druckgrafikserie, den Nachstich der Serie des Villamena, als Vorlage nutzten. Der Jesuit Bernabé Cobo, der alle Kreuzgänge Limas beschreibt, erwähnt die Wandbilder in seiner Stadtgeschichte nicht. Die Wandbilder wurden daher vermutlich in den Jahren 1629 bis 1656 ausgeführt. Der Einsturz des Chores der Franziskanerkirche im Jahr 1656, bei dem wahrscheinlich die Wand zum Kreuzgang in Mitleidenschaft gezogen wurde, und die erdbebengefährdete Region veranlassten die Franziskaner dazu, einen zweiten Zyklus aus Leinwänden anfertigen zu lassen. Im Jahr 1671 beauftragten sie eine zweite Franziskusvita mit 36 Gemälden bei vier namentlich überlieferten Künstlern. Den Vertrag unterzeichnen drei Meister (Francisco Escobar, Diego Aguilera und Andrés de Liébana) und für den Maler-Sklaven Pedro Fernández de Noriega unterzeichnete sein Herr (Kap. IV.4.3). Die Gemälde wurden über die Wandbilder gehängt, sodass sich diese glücklicherweise in großen Teilen erhalten haben (Kap. II.3.1 und III.2). Einst besaßen die Gemälde Textteile im unteren Bildrand, nur im letzten Teil des Zyklus, den Pedro Fernández Noriega malte, sind die Bildlegenden noch vorhanden und in manchen Gemälden noch gut lesbar (Kat. 28–34 und Kat. FLG 36; Kap. IV.1.3).

Kat. FLW 1: Die Prophezeiung von der Ankunft des Franziskus

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kapitel: III.2.3

Kat. FLW 2: Die Geburt des Franziskus

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kapitel: III.2.3

Kat. FLW 3: Die Huldigung eines einfachen Mannes

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

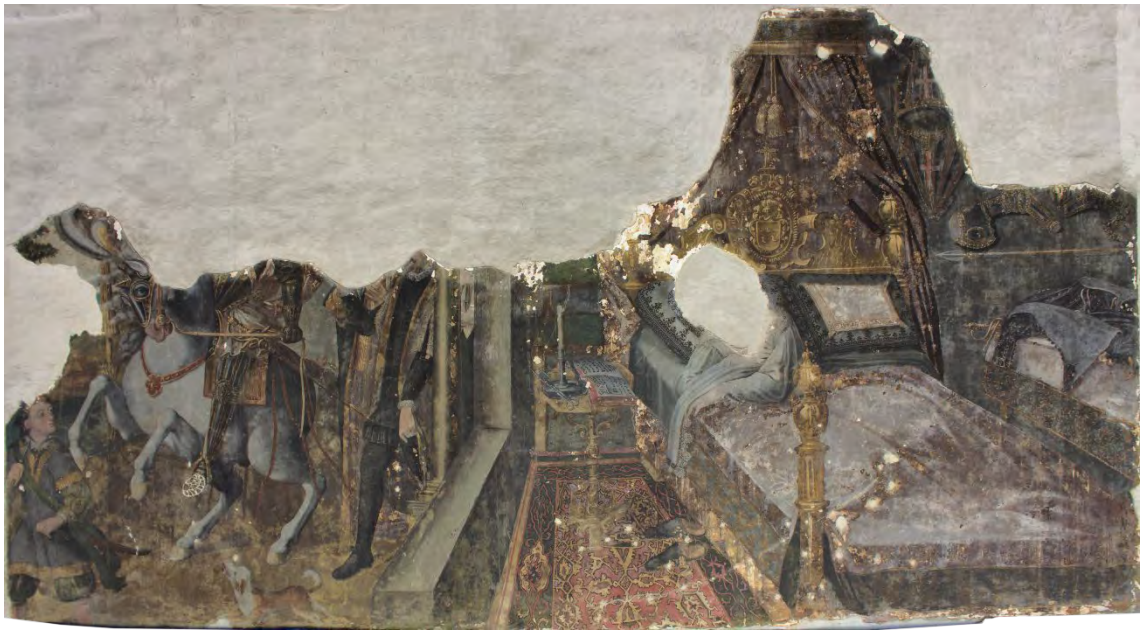
Kapitel: III.2.3

Kat. FLW 4: Franziskus verteilt Almosen

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 5: Der Traum des Franziskus vom Rittertum



Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 6: Franziskus küsst einen Aussätzigen und das sprechende Kruzifix von San Damiano

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 7: Franziskus Selbstgeißelung

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 8: Franziskus kehrt nach Assisi zurück

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 9: Franziskus wird vom Vater geschlagen

Künstler: Anonym

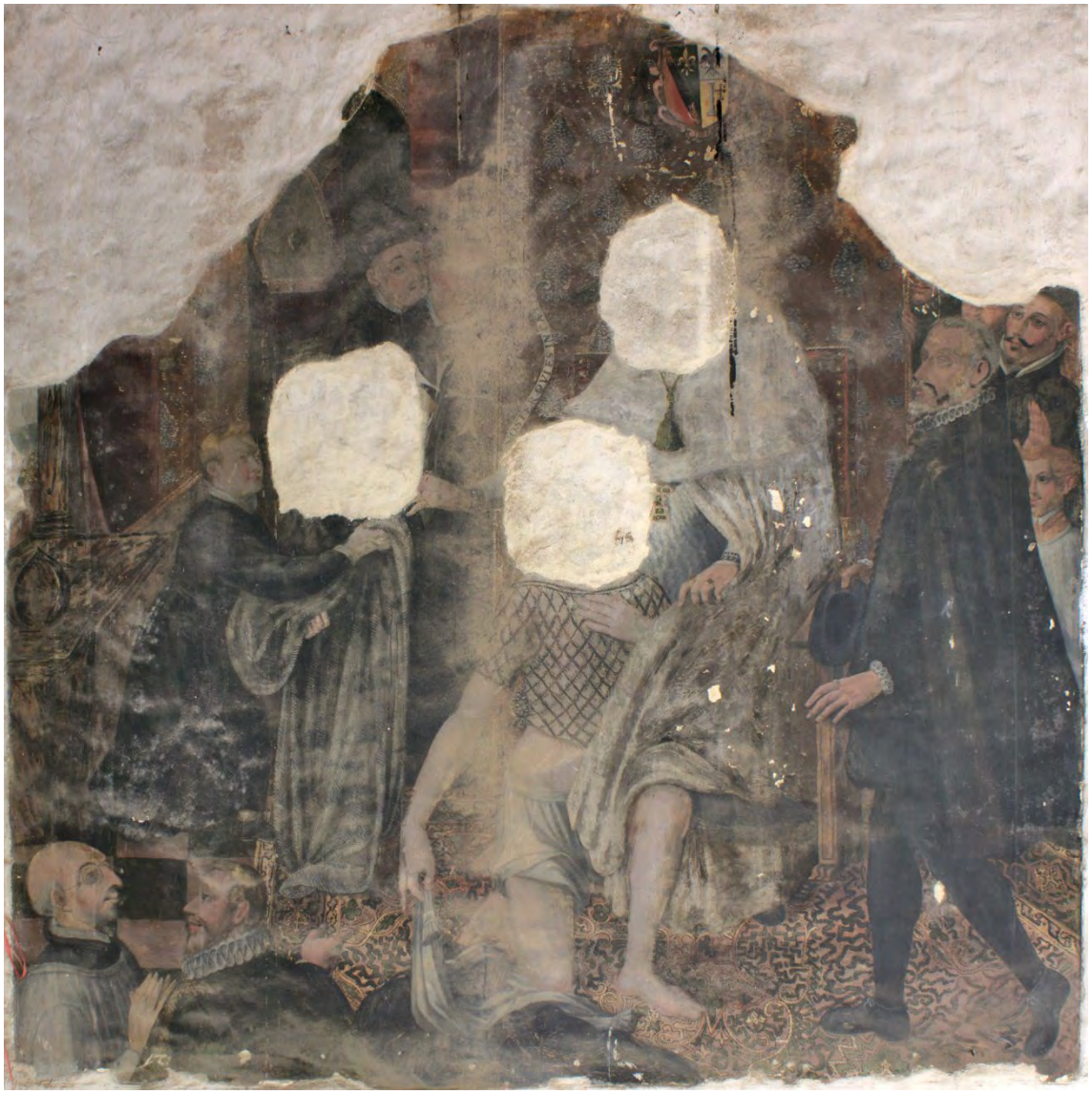
Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 10: Franziskus meditiert über das Letzte Gericht

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 11: Franziskus verzichtet auf das väterliche Erbe



Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 12: Franziskus schneidet sein Habit

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 13: Franziskus wird von Räubern überfallen

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 14: Die Pflege von Aussätzigen

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 15: Franziskus repariert drei Kirchen

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 16: Die ersten Gefährten und die Bibliomantie

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kapitel: IV.2.1

Kat. FLW 17: Franziskus und der Wolf von Gubbio

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 18: Die Palmenvision und die Baumvision

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kapitel: V.1.2

Kat. FLW 19: Die Bestätigung der Regel und der Traum des Papst Innozenz III.

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kapitel: IV.3.1

Kat. FLW 20: Die Vision vom Feuerwagen

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kapitel: V.2.2

Kat. FLW 21: Franziskus predigt vor den Tieren

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW: 22-27 und 29 (Fragmente)

Künstler: Anonym

Jahr: 1629–1656

Kat. FLW 28: Franziskus kniet vor dem Altar und hat die Vision Christi und Mariens

Künstler: Leonardo Jaramillo (zugs.)

Jahr: 1629–1656

Franziskaner, Lima, Gemälde (FLG)

Kat. FLG 1: Die Prophezeiung von der Ankunft des Franziskus

Künstler: Francisco Escobar

Jahr: 1671

Maße: 214 x 368 cm

Kapitel: III.2.1 und IV.4.3

Kat. FLG 2: Die Geburt des Franziskus im Stall

Künstler: Francisco Escobar

Jahr: 1671

Maße: 218 x 363 cm

Kapitel: III.2.3

Kat. FLG 3: Die Taufe des Franziskus und Franziskus verteilt Essen unter den Armen

Künstler: Francisco Escobar

Jahr: 1671

Maße: 212 x 360 cm

Kapitel: III.2.3 und IV.1.3

Kat. FLG 4: Die Huldigung eines einfachen Mannes

Künstler: Francisco Escobar

Jahr: 1671

Maße: 211 x 366 cm

Kapitel: III.2.3 und IV.2.1

Kat. FLG 5: Der Traum des Franziskus vom Rittertum

Künstler: Francisco Escobar

Jahr: 1671

Maße: 211 x 365 cm

Kat. FLG 6: Franziskus küsst einen Aussätzigen und das sprechende Kruzifix von San Damiano

Künstler: Francisco Escobar

Jahr: 1671

Maße: 211 x 367 cm

Kapitel: IV.1.3 und IV.2.1

Kat. FLG 7: Franziskus kehrt nach Assisi zurück und wird vom Vater geschlagen

Künstler: Francisco Escobar

Jahr: 1671

Maße: 212 x 366 cm

Kapitel: IV.2.1

Kat. FLG 8: Franziskus verzichtet auf das väterliche Erbe

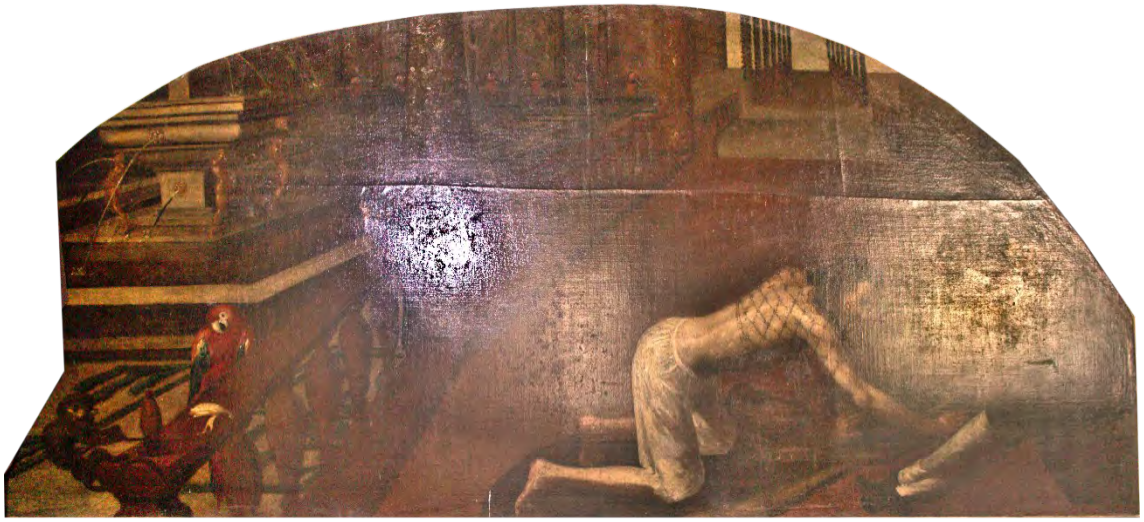
Künstler: Francisco Escobar

Jahr: 1671

Maße: 209 x 304 cm

Kapitel: III.3.3 und IV.2.1

Kat. FLG 9: Franziskus schneidet sein Habit



Künstler: Francisco Escobar

Jahr: 1671

Maße: 167 x 403 cm

Kat. FLG 10: Die Pflege von Aussätzigen

Künstler: Diego de Aguilera

Jahr: 1671

Maße: 217 x 277 cm

Kat. FLG 11: Franziskus repariert drei Kirchen

Künstler: Diego de Aguilera

Jahr: 1671

Maße: 218 x 394 cm

Kapitel: IV.4.1

Kat. FLG 12: Die ersten Gefährten und die Bibliomantie

Künstler: Diego de Aguilera

Jahr: 1671

Maße: 221 x 412 cm

Kapitel: IV.2.1

Kat. FLG 13: Die Berufung des Pacificus und des Silvestre

Künstler: Diego de Aguilera

Jahr: 1671

Maße: 219 x 407 cm

Kapitel: IV.4.1

Kat. FLG 14: Die Palmenvision und die Baumvision

Künstler: Diego de Aguilera

Jahr: 1671

Maße: 220 x 409,5 cm

Kapitel: V.1.2

Kat. FLG 15: Die Bestätigung der Regel und der Traum des Papst Innozenz III.

Künstler: Diego de Aguilera

Jahr: 1671

Maße: 217 x 409 cm

Kapitel: IV.3.1

Kat. FLG 16: Die Vision vom Feuerwagen

Künstler: Diego de Aguilera

Jahr: 1671

Maße: 213 x 409 cm

Kapitel: V.2.2

Kat. FLG 17: Franziskus und der Wolf von Gubbio

Künstler: Diego de Aguilera

Jahr: 1671

Maße: 214 x 217 cm

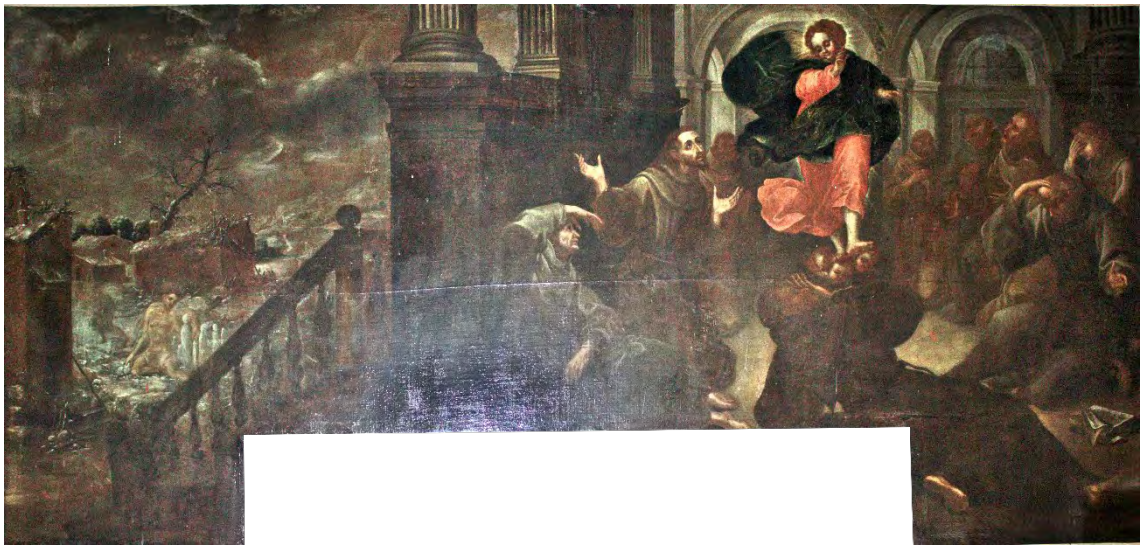
Kat. FLG 18: Die Vogelpredigt und die Aussendung der Brüder in die Welt

Künstler: Diego de Aguilera

Jahr: 1671

Maße: 184,5 x 417,5 cm

Kat. FLG 19: Die Versuchung des Franziskus und das Jesuskind



Künstler: Andrés de Liévana

Jahr: 1671

Maße: 212 x 444 cm

Kapitel: IV.2.1

Kat. FLG 20: Die Einkleidung der hl. Klara und die Vision über die Würde des Priestertums

Künstler: Andrés de Liévana

Jahr: 1671

Maße: 210 x 420 cm

Kat. FLG 21: die Vision von der Rettung der Welt, die Begegnung mit Dominikus und das Generalkapitel

Künstler: Andrés de Liévana

Jahr: 1671

Maße: 217,5 x 402 cm

Kapitel: IV.3.1, IV.3.2 und IV.4.2

Kat. FLG 22: Franziskus predigt vor dem Sultan von Ägypten und widersteht der Versuchung

Künstler: Andrés de Liévana

Jahr: 1671

Maße: 218 x 436 cm

Kapitel: IV.2.1

Kat. FLG 23: Maria überreicht Franziskus das Jesuskind und das gemeinsame Mahl mit der hl. Klara

Künstler: Andrés de Liévana

Jahr: 1671

Maße: 220 x 419 cm

Kat. FLG 24: Die Versuchung des Franziskus am Hof von Kaiser Friedrich II.

Künstler: Andrés de Liévana

Jahr: 1671

Maße: 220 x 419 cm

Kapitel: IV.1.1 und IV.2.1

Kat. FLG 25: Das Martyrium der Franziskaner in Marokko

Künstler: Andrés de Liévana

Jahr: 1671

Maße: 222 x 425 cm

Kat. FLG 26: Die Jungfrau überreicht Franziskus die Pläne der Kirche und die Vision vom Thron

Künstler: Andrés de Liévana

Jahr: 1671

Maße: 221 x 505 cm

Kapitel: V.1

Kat. FLG 27: Die Erweckung des in den Kessel gefallenen Kindes

Künstler: Andrés de Liévana

Jahr: 1671

Maße: 180 x 415 cm

Kat. FLG 28: Franziskus wirft sich in die Dornen und wird von Engeln getröstet

Künstler: Pedro Fernández de Noriega

Jahr: 1671

Maße: 220 x 299,5 cm

Kapitel: IV.1.1 und IV.2.1

Bildlegende:

> „Queriẽdo elespiritu malo đ cõcupicẽcia asaltarlapurísi[mo] alma đ N.P.S. Francisco, desnudose echa ẽvnas zarças q̃sus agudas pu[...]/ econuirtierõ enrosas y multitudes Angeles seleaparecẽ, dã[...] đvestir y ẽ processiõ lollevã a N.S.[ra] đlos Angeles dõde leesperava Xp̃to [...].”

Kat. FLG 29: Franziskus kniet vor dem Altar und hat die Vision Christi und Mariens

Künstler: Pedro Fernández de Noriega

Jahr: 1671

Maße: 221 x 486 cm

Kapitel: IV.1.2

Kat. FLG 30: Die Armut des Franziskus und die Erscheinung der Apostel Petrus und Paulus

Künstler: Pedro Fernández de Noriega

Jahr: 1671

Maße: 220,5 x 481 cm

Kapitel: IV.3.3

Bildlegende:

> „Deseoso N.P.S.Francisco đ alcãzar el Espiritu đ verdadera pobreza, sefue ala Yglesia đ S. P.º y S. Pabl y lẽdixerõ: q'ya Dios le avia cõ/cedido lo q'pedia. Bolviendo el S.to de Roma, le salierõ al camino tres hermosissimas Virgines, y le dixeron saludãdole:biẽvenida sea la Señora pobreza./ Aviẽdo el S. to y su compañero fr. Mateo ido a pedir limosna, permitio Dios q'fuesse muicort[o]/ dierõ, q' no fue mas q'vnos pedazos đ pã.ẽ [panes] q'conocio el dõ đ la S. Pobreza comiaydio [...]."

Kat. FLG 31: Die Vision von der Zukunft der drei Franziskanerorden

Künstler: Pedro Fernández de Noriega

Jahr: 1671

Maße: 228 x 487 cm

Bildlegende:

> „[...]lo poco ãtes đ imprimir sus llagas a N.P.S. Francisco le de algũ dõ escusasse por pobre mãdale el S. meter la mano ẽ el pecho por/ [...] vezes, y ẽ cada vna saco vna moneda distinta đ oro, y recibiẽdolas, dijo: q'en aquellas monedas se represẽtavã sus tres Ordenes. 2 Yrritada la diuina justicia cõtra los pecadores se puso el S.^{to} cruz y elevado ẽ el ayre, pedia [...]/ lanzas y, perdonase al Mũdo, por los meritos delos S.^{tos} de sus tres Ordenes florecian enten[...]"

Kat. FLG 32: Die Stigmatisierung des Franziskus

Künstler: Pedro Fernández de Noriega

Jahr: 1671

Maße: 220 x 549 cm

Kapitel: IV.3.3

Bildlegende:

> „Queriẽdo N.P.S. Francisco aiunarla queresma q’ Xpto̅ [...] cõsagro cõ su S.to ai[...]no, sefue avna [...] de fiesta qesta ẽel Lago đ Perosa, yẽ ella estubo quarenta dias cõ sus noches y đ dos [panes]/q’lleuõ comío solo medio, y alvn đla quaresma se aparecio ṽ regala deplato. Pretẽde el demonio precipitar al S. y la puer[...]se abrio y le recibe estã pãdose su cuerpo ẽella y ṽAng[el]/ Antes đ imprimir Xpta N. S.to susllagas a N.P.S. Francisco le ebia vn Angel q’le cõforte diciẽdole q’se dispusiesse y aemasse dpasiẽcia para rresebir lo q’Dios quería obrar cõ el. Estãdo ẽ oraciõ el Sto vi [...]baxa a Xpto̅ [...]/ delecío lo crucifica de forma đ serafin con seis alas, y vi[...]el, q’ Xpto̅ este dia susbracos para vnirle en el, eliẽdio tãbiẽ los pies quedãdo crucificadõ Xpto̅, y Xpto̅ ẽ Francisco imprimiẽdole sus llagas con los [...] dolores q padecia.“

Kat. FLG 33: Die Vorhersage vom Tod des Franziskus und der Empfang in Assisi

Künstler: Pedro Fernández de Noriega

Jahr: 1671

Maße: 219 x 368 cm

Kapitel: IV.3.3

Bildlegende:

> „Conociẽdo N.P.S. Francisco q'era llegada su hora, cõuoco asus dicipolos, pidio pan, y bẽdiciẽdolo repartio vn pedaso de la ca[...]/ vno diciẽdoles comed este pan en mi memoria. 2 Vn Angel dió musica con vnabiola al S.^{to} Vno de sus doze dicipulos los [...] otro, Judas se ahorco."

Kat. FLG 34: Das letzte Mahl und der Abschied von den Brüdern

Künstler: Pedro Fernández de Noriega

Jahr: 1671

Maße: 222 x 368 cm

Kapitel: IV.1.3

Bildlegende:

> „Queriẽdo elespiritu malo đ cõcupicẽcia asaltarlapurísi[mo] alma đ N.P.S. Francisco, desnudose echa ẽvnas zarças q̃sus agudas pu[...]/ econuirtierõ enrosas y multitudes Angeles seleaparecẽ, dã[...] đvestir y ẽ processiõ lollevã a N.S.[ra] đlos Angeles dõde leesperava Xp̃to [...].”

Kat. FLG 35: Der Tod des Franziskus und die Rettung der Seelen aus dem Fegefeuer

Künstler: Pedro Fernández de Noriega

Jahr: 1671

Maße: 223 x 420 cm

Kapitel: IV.1.1 und IV.3.3

Kat. FLG 36: Die Exequien

Künstler: Pedro Fernández de Noriega

Jahr: 1671

Maße: 184 x 424 cm

Kapitel: IV.1.3

Bildlegende:

> „Aviendovenído detodas las ciudades, y pueblos comarcanos lagente mas ilustre al entierro de N.P.S. Francisco, le acompañaron con palmas, y ramos en señal del gozo, que tuvieron de ver sus llagas y llegando con el cuerpo al monasterio/ paraque S.ta Clara lo viese, albesarle los pies quiso que darse convn clauo, pero nolepudo arrancar de las llagas aunque salio mucha sangre.”

Franziskaner Cusco (FC)

Die Franziskusvita ist mit 47 erhaltenen Gemälden die größte der in dieser Arbeit untersuchten Gründerviten und bestand vielleicht sogar aus 60 Bildern, wie der erhaltene Vertrag aus dem Jahr 1667 zur Schaffung der Rahmen vermuten lässt. Sie ist zwischen den Jahren 1663 und 1668 entstanden und nur der Maler für die letzten vier Gemälde, Don Juan Basilio de Santa Cruz, ist dank eines Vertrages (31. Oktober 1667) überliefert. Die Franziskaner zahlten Basilio de Santa Cruz für vier Gemälde je 52 *pesos* (Kap. IV.4.3 und V. 3.4). Die Bildlegenden und gemalten Kartuschen in den Gemälden sind sehr uneinheitlich und vermutlich das Produkt unterschiedlicher Restaurierungsmaßnahmen. Die ersten Gemälde (Kat. FC 1–6 und 8–13) besitzen Kartuschen mit einem braunen Untergrund und einer goldfarbenen Schrift, sie sind gut leserlich und wirken neu. Des Weiteren gibt es Kartuschen mit einem weißen, leicht abbläternden Hintergrund und fast unleserlichem Text (Kat. FC 16, 33, 36 und 44) und auch neu übermalte Hintergründe mit schwarzer Schrift (Kat. FC 14, 17, 18, 20, 22, 26, 31, 34 und 35).

Die Franziskusvita in Cusco war wiederum der Prototyp für mindestens fünf weitere Zyklen und nimmt eine normierende Funktion ein. In Cusco kopierten Juan Zapaca Inca, der eines der Gemälde unterschrieb, und Pedro Nolasco sowie weitere unbekannte Künstler zwischen den Jahren 1668 und 1684 die Franziskusvita, die anschließend in das Kloster nach Santiago de Chile geschickt wurde.[1] Mithilfe der kopierten Franziskusvita, die heute noch aus 53 Gemälden besteht, lassen sich einige der Gemälde der Franziskusvita in Cusco rekonstruieren (Kap. II.3.2 und III.2).

[1] García-Atance de Claro hat einen Katalog der Franziskusvita in Cusco herausgegeben. García-Atance de Claro 2002.

Kat. FC 1: Die Prophezeiung von der Ankunft des Franziskus

Künstler: Anonym

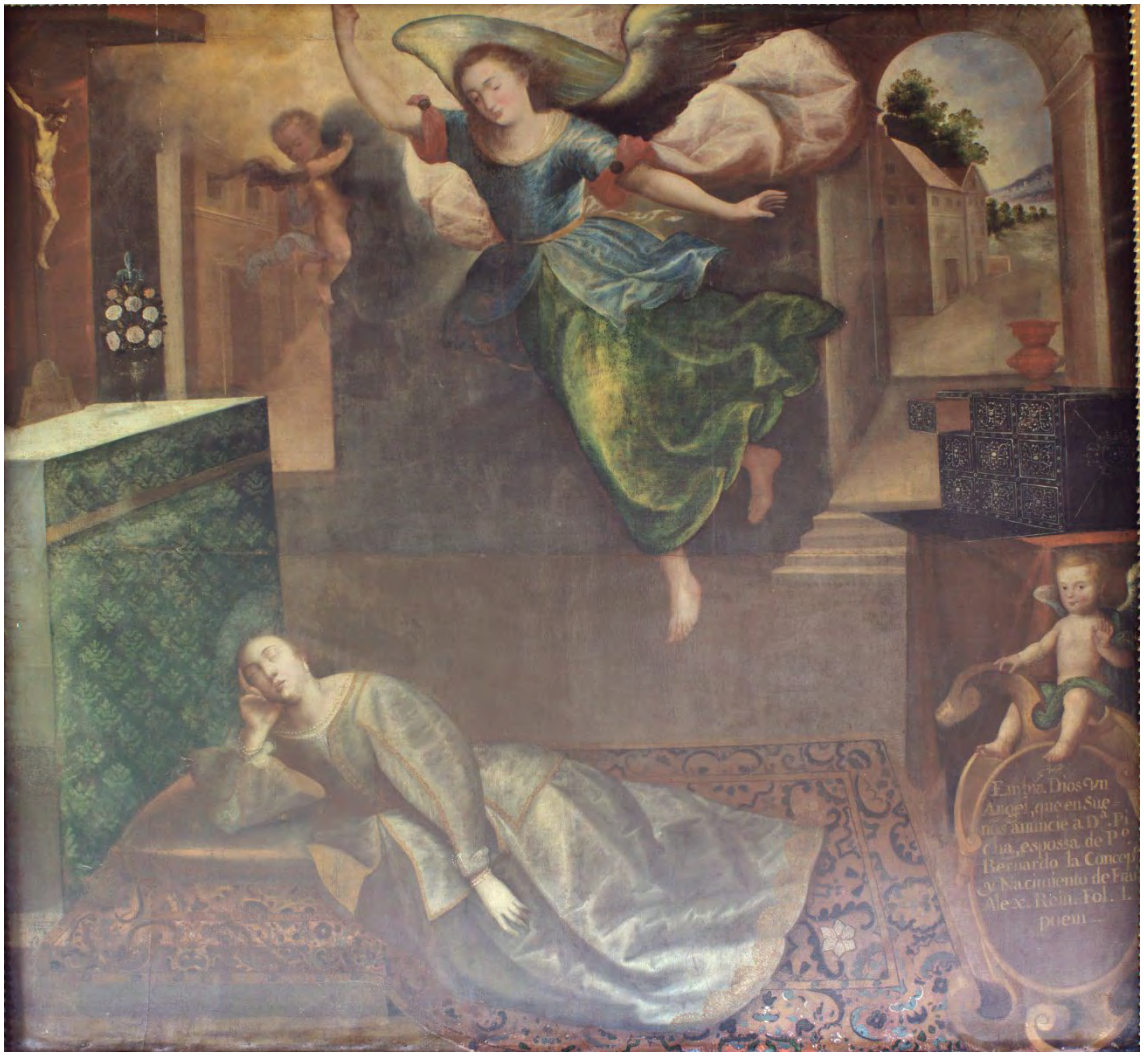
Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Muchos Años antes de nacer/ Francisco es proffetizado en forma/ de Angel con las llagas de Xpto;/ por S. Juan. Euang.ª Apoc. Cap. 9./ assi lo Retrata e Abad Joaquin como/ entendio S. B.ª V.ª a la letra.=/ la Sibila ve a Francisco en forma/ de estrella."

Kapitel: III.2.1 und III.1.2

Kat. FC 2: Die Verkündigung an Pica



Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Embia Dios vn/ Angel, que en Sue=/ ños anuncie a Dª. Pi=/ cha, espossa de Pº./ Bernardo, la Concepº / y Nacimiento de Francisco./ Alex. Rein. Fol. 1./ poem."

Kapitel: III.2.4 und IV.4.1

Kat. FC 3: Die Geburt des Franziskus im Stall

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „No puede parir Dª. Pi=/ cha hasta ser llebada del/ Angel a vn pesebre, donde/ nace Francisco entre un buey, y/ vn Pollino, ponele el Angel/ vna Cruz Sobre el hombro/ izquierdo = Oiense en el aire/ de musicas Celestiales,/ estas voces, Pax bonum,/ Pax bonum. turbase todo/ el infierno = Reuela el/ Angel peregrino el naci=/ miento de Francisco a/ Enoc, y Elias en/ el Paraiso. Adam;/ rap. 5, Lib. 2./ Cap. 6."

Kapitel: III.2.4 und IV.1.1

Kat. FC 4: Die Taufe des Franziskus

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Saco de la Pila del/ baptismo vn Angel a/ N. P. San Francisco. vi=/ ose el espiritu Santo so=/ bre el. [...] vita sane=/ [...] Francisco [...] primo./ al resiuirlo el ama que le aui=/ a de criar. El Angel Custo=/ dio, que segun Bidal y mõ =/ te serafico libro 4º. Cap 2º./ fue el Angel San Miguel,/ encargo la guarda y crian=/ sa del niño, y dispute,/ Dios muchos Angeles,/ que le guardasen, y de/fendiessen."

Kapitel: III.2.4

Kat. FC 5: Franziskus verteilt Essen unter den Armen

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „De xando la me=/ssa, coge el plato/ y el pan de sus/ tento, y le da a los/ pobres, siendo [...]/ niño Francisco = Sien/ tasse a pedir [limos]/ na en las puertas de/ las Yglesias entre/ los pobres."

Kapitel: III.2.4, IV.1.1, IV.1.2 und IV.2.1

Kat. FC 6: Die Huldigung eines einfachen Mannes

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Vn loco tiende la/ capa por el suelo/ siempre que, encu=/ entra a Francisco siendo/ moço, y a veces/ dice, este a de ser/ vna gran persona/ en la Yglessia."

Kapitel: III.2.4 und IV.1.1

Kat. FC 7: Franziskus tauscht seine Kleider mit einem Armen

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „De una enfermedad gravissima sale N. P. S./ Francisco. conlagala y ase[r] de su persona y riqueza./ en quentra a un hombre [...] y as=/ querosamente be[...] de su amo^{r}/ y ca[ri]dad [...] de ellas/ al mendigo [...]mas idelica=/ das carnes [...]iño./ Vbad, [...], Ann."

Kat. FC 8: Der Traum des Franziskus vom Rittertum

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Armado en tra=/ je de general, apare=/ ce christo a Francisco en/ sueños, muestrale vna/ sala de armas, todas/ señaladas con la cruz,/ diciendo estas seran/ tus armas."

Kat. FC 9: Der Abschied von den Eltern um in den Krieg zu ziehen

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

„Pensando Nuestro Padre, San, Françisco,/ que la reuelaçion passada, era de armas/ temporales. Se parte para seruir en la gue=/rra, aun Prinçipe mui generoso= en el/ camino le fue mandado se bolviesse, por/ que le llamaua Dios, para otro minis=/ terio."

Kat. FC 10: Franziskus vor dem sprechenden Kruzifix von San Damiano

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Vn crucifixo habla a Francisco y le man=/ da, que Repare su cassa que se esta caiendo, el/ S^to^. entiende el mandato por aquella ermita en que/ le habla el Señor = vende las mercansias, que/ puede, ofrece la moneda a un sacerdote/ que hauita en ella, el qual no la Recibe/ por temor de su Padre/ y arrojala.“

Kapitel: IV.1.2

Kat. FC 11: Franziskus kehrt nach Assisi zurück

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Escondido el/ Santo de su Pe. en/ vna cueba, se dio mui/ de veras alli a la oraci=/ on y abstinencia: despues/ corrido de su pusilanuni=/ dad fue a la ciudad tan/ transportado en Dios,/ que los que le vieron a=/ ssi flaco, y macilento y como,/ arrobado en el cielo juzga=/ ron estaua loco, y los mucha=/ chos le corrieron tiran=/ dole piedras y/ lodo"

Kat. FC 12: Franziskus wird vom Vater eingesperrt und bestraft

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Llegando el ca/ so del lienço antece=/ dente a noticia de su P^e./ fue a buscar a su hijo a la/ plaça y hallãdole, lo lleuo/ a su cassa, donde aprisiona/ do le azoto rigurosamen=/ te, gozandose sumamen^te./ el santo de padecer por el Señor."

Kapitel: IV.2.1

Kat. FC 13: Franziskus verzichtet auf das väterliche Erbe

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Ante el obispo de Assis renunçio Nuestro Padre/ San Francisco, no solo su legitima sino todos los/ bienes temporales, hasta la camisa, en su Padre/ natural, disiendo de aqui adelante no tendre Padre/ en la tierra y podre desir conseguridad Padre/ nuestro que estas en los cielos. El obispo/ lo cubre de un Capote de sayal de un/ rustico que el Santo corto, en for=/ ma de crus, para vestirsele."

Kapitel: IV.2.1

Kat. FC 14: Franziskus verwandelt Wasser in Wein und repariert drei Kirchen

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Repara Nuestro N P S fran/ cisco tres Iglesias fuera de/ Assis para que cargaua a sus/ hombros los materiales. ha/ llanse los maiordomos y pe=/ ones fatigados de la sed y el/ Santo Conuierte Los cori/ entes de una pila de agua en/ vino Con que Veuieron/ todos a satisfaçion"

Kat. FC 15: Die ersten Gefährten und die Bibliomantie

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> 2.
> „.Auiendo determinado se/ guir a nr̃o P^e^. S. Francisco Bernardo de/ quintaual cauallero principal de Assis;/ y Pedro Cataneo, canonigo de aquella/ yglesia, les lleuo a vn templo, donde des=/ pues que oyeron Missa, pidio al Sa**ç**er=/ dote abriesse en nombre de la Sancti=/ ssima Trinidad el Missal tres veces,/ y en cada vna de ellas, salio vno de los/ tres Euangelios de arriba distintos; lo qual/ visto, les dixo que aquella era la vida/ que auian de professar/
> 1.
> Oyendo el S^to^. Missa, oyo el Euan[gelio] eñ que Xp̃to S^r^. Nr̃o, enuiando sus dis[ci]/ pulos a predicar les dixo; que no po/ sseyese Oro, ni Plata, ni dineros, ni/ tubiessen dos tunicas, ni lleuassen/ zapatos, ni baculo. Math. 10./ [Lu]ego arrojo el zingulo, zapa/ [tos y el] baculo y se puso vna cu=/ [...] la forma de habito/ que tenemos”

Kapitel: IV.2.1

Kat. FC 16: Der Traum von Papst Innozenz III

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Fue N. P. S. Francisco a pe/ dir al Papa Ynosenc[io] III. con/ firmacion de [...]iole/ el Pontifice [...]/ [...] que [...]/ [...]io una palma [...]/ [...]/ Suelo cogi[...]/ mes [...]/ se [...]/ y a [...]/ [...]/ [...] lo que p[...].“

Kapitel: IV.3.1 und V.1.2

Kat. FC 17: Die Vision vom Feuerwagen

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Estando N. seraphico/ P^{e} ausente de sus hijos, vna/ noche el feruoroso zelador de/ su grey, seles aparecio Como otro/ Elias en vn Carro de fuego,/ y dando vna y otra buelta por/ el pobre conuento no solo le/ lleno de luz en lo exterior,/ sino que a los Religiosos les alum/ bro de manera que a los vnos/ vian lo interior de las con=/ ciençias de los/ otros."

Kapitel: III.2.4 und V.2.2

Kat. FC 18: Franziskus wirft sich in die Dornen und das Wunder von Portiunkula

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Tentado de la [car]ne N P S Francisco se/ arroja desnudo en una çarça que rre=/ gada de su sangre, da rrossas mui he[r]/ mosas. De alli Le llaman Los Angeles/ a la yglesia deporciuncula, donde le/ esperan Christo Señor Nuestro y/ [su] Madre; los embaxadores del cielo/ [l]euisten vnatunica candidisim[a] sem/ brando flores el camino hasta el santua=/rio, donde alcanza el gran Jubileo/ de la Porciuncula."

Kapitel: IV.1.2 und IV.2.1

Kat. FC 19: Die Vision des Pacificus

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Siendo va San Antoni[o]/ de Padua profesio y gran [pre]/ dicador, en un capitular que [...]/ celebro, en Mompeller [...]ran/ [...]ia predicando el Sa[...]/ rosamente d[...]/ tissima c[...]/ Padre San Francisco [...]/ [...] estaua[...]/, [...]cio, en [...]/ [...]en Cruz [...]/ [...]diendo [...]/ [...]/ [...]/ [...]/ [...]"

Kapitel: IV.4.1

Kat. FC 20: Das Wunder der Schwalben

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

„Predicaba N. P. S Francisco/ en el campo fatigaba el/ sol mucho a los oientes, y lla/ mo el S^{to} multitud de golondri/ nas, que ẽtretegiendo las alas/ les hicierõ sombra. vn lobo ar/ rebato đ los brazos đ una mug/ger, õ le escuchaba vn niño, y el S^{to} / mandô a un ansere, q̃ fuesse y qui/ itasse la criatura y luego lo execu/ to. el demonio q̃ en forma de/ pobre recibio la noche antes/ delimosna vna pierna de a/ aue, por que tuuiessen al S^{to} sus/ oientes por poco mortifica/ do, la mostro ẽ el auditori^{o}/ y Dios la cõuirtio alli/ đ repẽte en peçe."

Kat. FC 21: Franziskus widersteht der Versuchung und wirft sich in die glühenden Kohlen

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende: Das Gemälde wurde verkleinert und der Teil mit der Bildlegende abgetrennt.

Kapitel: IV.2.1

Kat. FC 22: Das Licht führt Franziskus durch die Dunkelheit

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Caminando N S. P. con vn com/ pañero entre lombardia y la Mar=/ cha taruisina, les cogio vna noche/ mui tenebrosa, en vn despoblado/ lleno de muchos y grandes peli=/ gros, de cienegas y inundaciones/ del caudaloso Rio Po, afligido/ el Compañero, dixo, al Santo,/ Padre. pidiesse a Dios reme=/ dio en aquella tribulaçion,/ y a vna brebe oraçion suya/ se les apareçio vna clari/ sima luz que les fue ma=/ nifestado el camino lar=/ go espaçio, asta el lugar/ a donde yban, estan=/ do todo lo demas/ cubierto de den/ sissimas tinie=/ blas."

Kat. FC 23: Franziskus geht nach Subiaco

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Iendo N. P. S Francisco con otro/ compañero al monte casino/ a bisitar el cuerpo de S. benito/ le dio desseo deuer la cueba de/ Subiaco donde el Santo hiço/ mucho tiempo penitençia, y uien/ do las espinas en que maltrato/ su cuerpo, dixo Nuestro Padre/ San Francisco estas noson es=/ pinas sino rrossas, y al instan=/ te la cambronera broto/ rrossas, que hasta oi/ duran."

Kat. FC 24: Das Weihnachtsfest in Greccio

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Estando N.SSº. P. en la fortaleza d'/ Greçia, celebro alli cõtoda dúocion y so/ lemnidad possible, el naçimiento đ' Xpto. Rnºs/ ẽ la missa, canto el e[v]angel[io] y predico cõ ferboro/so espiritu, y lleg[...] al niño se le apa/ recio viuo, a [q]ual reciuio amorosamẽte, ẽ sus/ brac[os] y el [...] pajas ẽ que el soberano/ niño estuo [re]co[...] caus[ab]ã despues/ milagrosa salud a los q̂. se les [ap]licaua./ S.B.[...]"

Kat. FC 25: Franziskus erscheint Antonius von Padua

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „El glorioso P.r S. Antonio de Padua siendo cano[nigo]/ reglar de S. Augustin, y estando en la ciudad de Coimbra/ deseo hacer transito a la orden de N. P. S. Francisco mouido/ del martirio de los Cinco martires de Marruecos, cuios/ huessos aportaron àl conuento donde el Santo viuia./ Fue esse deseo tan agradable a Dios que estando/ un dia en [...]mendado el caso a su divina/ magestad se le aparecion N. P. San/ Francisco que entonces viuia en/ ytalia y le alabo suintento,/ y exorto a la perseuerancia;/ y en fin consiguio su deseo reciviendeo el abito./ de nuestra seraphica/ religion."

Kapitel: IV.4.1

Kat. FC 26: Franziskus ernennt Antonius zum ersten Lektor der Theologie

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Nuestro Seraphico P.e S. Francisco. ynstituido/ por primer lector de theologia de su religion, con/ especial patente. y nombramiento, por conocer sus/ grandes letras, ingenio y uirtud; al glorioso S. Antonio/ de Padua. y asi la leio, en Bolonia, con gran aprouecha=/ miento, de los religiosos para que entienda el mundo,/ que este principio, y origen tuuieron, y tienen las/ admirables letras, y singular doctrina/ de la religion, de Nuestro, seraphico,/ Padre S. francisco."

Kapitel: IV.1.2

Kat. FC 27: Das Treffen der Heiligen Franziskus, Dominikus und Angelus

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Estando N^{es}. Pd^{es}. S^{to}. Domingo/ y S. Francisco en Roma oieron predi=/ car en [vn]a occasion a S. Angel carme/ lita que [...]ndo a los Santos dixo de/ ellos a su auditorio muchas alabancas/ y abiendo acabado el Sermon se juntar=/on todos tres y saludandose por sus nomb=/ res S. Angel profetiso a N. P. S. Francisco la im/ presion de las llagas en el monte alber=/ na y N. P. S. Francisco a S. Angel el ma[rti]rio/ [qu]e le esperaba en Cic[il]ia por la [...]/ [...] Xp̃to y estando en estos sobe[ra]=/ nos coloquios seles llego vn[...]/ [...]so pidiendoles salud y/ los tres diciendole a [...]/ [...]te [...]as, se la/ [...]uiero[...]”

Kapitel: IV.3.1

Kat. FC 28: Die Erweckung des in den Kessel gefallenen Kindes

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Combidaron a comer dos amigos su/ ios a N. P. S. Francisco ẽ un dia, q̃ predicaba, y el/ interin q̃ oian el Serm̃. caio ẽ una caldera hir/ uiẽdo vn hijo, q̃ tenian, y uiendo su desgracia o/ cultarõ al niño. Pidio el S^to^. en la messa vnas man/ sanas, y diciendo ellos q̃ no era tiempo ɗ ellas,/ hico el Santo abrir vn arca ẽ que estaba/ el niño muerto, diciendo q̃ en ella las a/ uia y abierta el arca, se lebanto viuo/ el niño con dos mansanas ẽ las/ manos."

Kat. FC 29: Die Vision der drei goldenen Kugeln

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Pide Christo R.N./ poco antes de imprimirle/ sus llagas a N. P. S. Francisco algũ/ don, escusasse el santo por po/ bre, Mandale el señor meter/ [un]mano en el pecho por tres ue/ çes, y en cada vna/ faca una moneda distinta de oro, en/ que su diuina Mag^{d} reci=/ be repressentadas sus/ tres Religiones:"

Kat. FC 30: Die Stigmatisierung des Franziskus

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Estando N. P. Francisco en/ el Monte Aluerne en altissima/ Contemplacion sele aparece Chris^{to}/ Redemtor Nrõ. en forma de seraphin/ Crucificado Con seis alas Resplande/ ceientes y le imprime sus Santissim^{as} llagas/ en pies manos y [...]llega cae/ en el suelo como muerto, de donde le/ lebantan los Angeles confortado/ en sus bracos: ex. off./ [...]eccle."

Kat. FC 31: Franziskus befiehlt Bruder Bernhard ihn zu bestrafen

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „El humilde Francisco, se arro=/ ja en el suelo para que fray Ber=/ nardo de quintábal le pise la/ boca por desengañar a fray Le/ ón que muchas veces estando/ en oración levió arrobado por/ los aires sobre los mas altos pinos/ de aquel santísimo bosque y algu/ nas veces hasta perderse de vis/ ta y una hasta el cielo. Bull./ de su Canom."

Kapitel: V.1, V.1.1 und V.1.2

Kat. FC 32: Franziskus wird von einem Engel getröstet

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Por lebantar el espiri/ tu. A Dios, N. P. S. Francisco, en/ fermo, pidio vn dia a un Com/ pañero que fue diestro en el/ siglo le diesse musica de vna/ biguela. Reusalo escrupulosso/ el hermano, y embia Dios, vn Angel, que latañía/ Con gran suauidad,/ en su celda."

Kat. FC 33: Der Zweifel an der Stigmatisierung

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „En vn extasi Marau/ illoso sevió este Seraphin/ entrañada en el Corazon de/ Xp̃to **ẽ** inseparablemente C õ/ globado y [...]do de Sangre/ y conella [...] el Cordero/ Divino y [...]beva con ab/ undançia [...]les [...] Sabidu/ ria Resierelo desi el mismo/ S.^{to} en el Casr[...] del L./ que i[...]a Estimu/ lo del amor Diuino"
>
> [...] una/ Rosa [...] enba la/ Hostia Conagrada a ser/ per la [...]g[...]ada/ en el Corazon/ de Ben[...]^{a}.

Kapitel: IV.4.1

Kat. FC 34: Der Tod des Franziskus

Künstler: Basilio de Santa Cruz Pumacallao

Signiert im Bild: „D. BASILIO, ĐS^{ta} CRVZ F.”

Jahr: ca. 1667

Bildlegende:

> „Muere N. P. S. Francisco/ desnudo sobre la tierra ha=/ llase presente D.^{a} Jacoba de/ siete solios consus dos hijos/ senadores Romanos, especiales/ deuotos del S.^{to} Vente dos de/ sus compañeros, subir al cielo/ uno en forma de estrella, y otro,/ que le da voces diciendo que/ le espere. y presentandole Xpto, y su M^{e}. SS. al eter=/ no P.^{e} le señalan en el Cielo/ por humilde lassilla que/ perdio Luzbel por/ Soberbio;”

Kapitel: IV.1.1, IV.4.3 und V.3.3

Kat. FC 35: Das Begräbnis von Franziskus

Künstler: Basilio de Santa Cruz Pumacallao

Jahr: ca. 1667

Bildlegende:

> „lleban a la ciudad de/ Asís a enterrar el Cuerpo/ de N. P. S. Francisco para que com/ mouio Dios toda la comarca/ que asistio ẽ Compª, dela Ciuª./ Con firios, Ramos y palmas/ passa el Cuerpo por el Conueto./ de Santa Clara y salen las Re=/ ligiossas con su Santissima/ Madre. adorar las llagas/ del Cuerpo de N. P/ San Francisco."

Kat. FC 36: Die Rettung der Seelen aus dem Fegefeuer

Künstler: Basilio de Santa Cruz Pumacallao

Jahr: ca. 1667

Bildlegende:

> „El dia del glorio=/ so transito de Nrº./ P. S. Francisco passo su alma,/ como saeta por el purgato/ rio, y lleuo tras si al cielo/ todas Las almas de sus hijos/ de las tres ordenes, y de las d[e]/ sus devotos [...]"

Kapitel: IV.4.3

Kat. FC 37: Das Wunder des reuigen Sünders

Künstler: Marcos Zapata (zuges.)

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „llegan dos hijos de N. P. S. Francisco/ a la casa de vn bandolero desalmado y/ iaustero; el qual persuadido de su deuota muger/ les da con charidad de zenar, y para que reposen les/ trae con sus manos vn haz de pajas: por cuya buena/ obra le infundiô Dios deseo de confessarse con vno/ de los dos Religiosos; muere sin conseguirlo aquella/ misma noche de rrepente: En el tribunal de Dios le=/ hacẽ cargo los Demonios đ innumerables pecados/ y faltandole meritos cõque satisfazerlos sac[o] N. P. S. / Francisco las pajas que el vandolero ofrecio à sus Re=/ ligiosos, pusolas ẽ la balanza por descargo;/ y pesando mas la pajas q̃ todas sus/ culpas, se saluó. Coron.”

Kat. FC 38: Der geköpfte Bischof

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „En la yglesia de ṽ Obis/ po, que perseguia la orden de/ los Menores auia vna ymagen/ de S. Pablo con vna espada en la/ mano, y otra de N. Pe. S. Francisco con/ vna Cruz: Vna noche oyo el Sacris/ tan que la ymagen de San Pablo ha/ blaua y ofrezia a la de N. Pe. S. Francisco el/ alfange, para que quitasse la vida â/ aquel Obispo perseguidor despues pr/ la manana. A la mañana se hallaron eanbiad[...]/ las ynsignias de los Sanctos/ San Pablo con la Cruz/ y nrõ. Pe. S. Francisco/ con la espada ensangren/ tada y el Obispo ama/ neció degollado."

Kat. FC 39: Die Geburt des Franziskus von Paolo

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Los Padres d’ el glorio[so]/ P^{e}. S. Francisco đ Paula note[...]/ hijo alguno La Madre pidio[...]/ N. P. S. Francisco sele alcancasse/ Dios prometiendo llamar/ su nombre y otr^{o} rezerto a su [or]/ den. por su interçession t[...]/ bo al Patriarca de los M[...]/ nimos y en Cumplian^{to} [...]/ promesa le llamo fran[isco]/ y de[s]pues reçiuio el [...]/ de nuestra sagrada P[...]/ [Re]ligion/
> [...] de su canoniz^{on}/ [...]”

Kapitel: IV.4.1

Kat. FC 40: Franziskus erscheint Franziskus von Paolo

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Pordiuina inspi=/ racion se retiro S. Fr=/ ancisco đ Paula al yermo y/ por q̃ alli sele juntaron mu=/ chos discipulos, Començó/ aedificar junto a Paul[a]/ vna pequeña yglesia lapri=/ mera đ su orden Mas com[o]/ estaua atutela đ N. P. S. Francisco/ le orderio ẽ Vision Lahi/ giesse grande, por q̃ aui[a]/ deser [dil]atada su fami/ lia, a segurandole nole / saltaria con q̃ hazer/ [...]"

Kat. FC 41: Das Wunder des Fährmanns

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Yendo N. P. S. Francisco/ a predicar a los Moros un/ Barquero no quiere pasarle/ un Rio caudaloso. y otro Mo-/ ro, piadoso le pasa en sus Hombr-/ os, a quien el Santo agradecido/ Le dice vivas mil [es de] Años. y/ viue hasta oy, Como con[st]a por in/ formación que Hiço el Obispo de/ Nola por orden de Filipo IIII: Nº./ R. y. S. Fr. Mich: de la Pur:"

Kat. FC 42: Franziskus rettet ein sinkendes Schiff

Künstler: Anonym

Jahr: 18. Jahrhundert

Kat. FC 43: Franziskus führt die franziskischen Orden an

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Guia N. P. S. Francisco co/ mo Alferez Realde Xp̃to/ por el camino de la peniten/ cia y uida euangel[ica] a s[us]/ tres ordenes siguiendole/ gustolos obseruaron y ca=/ puchinos descalzos y ela=/ ustralos, [...] de Santa/ Clara de la primera y segun/ da ... [...]"

Kat. FC 44: Franziskus als Patron religiöser Gemeinschaften

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> „Dilatase la deuocion/ de N. P. S. Francisco y por seguir/ mejora Xp̃to se glorian de su/ amparo y proteccion las mon/ jas de la purissima Conception/ y los caballeros militares de/ la mesma orden que instituio vrba=/no Octavo y juntamente m[...]tan/ de[...] van d[...]los caba=/ lleros del [...] sepulcro [...]uio ma=/ estro esta Guardian de / feri[...]"

Kapitel: V.3

Kat. FC 45: Das Wunder der Stigmata

Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

„a) Incredulo al prodijio de las llagas/ lleuaba mal vn indeuoto, que Pintaron/ a N. P. S. Francisco cõ ellas. y de una Pint[ra] q̃ en su casa/ tenia ẽ la pared Raialas cõ vn cuchillo, y uol/ uian a apareser mas hermoças. vn dia impa/ siente arrimo vna escalera a la pintura rraspo/ como solia/ las llagas, y de ellas salieron sinco/ arroios de sangre tan copiosos q̃ le derriba/ ron en tierra y le hallaron de esta forma/ con que creio. Ex Vita./ Santi Françissi."

b) Dudaba el Papa Gregorio./ nono la llaga del costado de N. P. S. / Francisco apareciosele el Santo en sueños,/ pidiole una ampolleta para que rre/ cogiendo en ella la sangre que del Cos/ ta[do] sa[li]a se çertificasse.. Disperto el/ Pontífice y hallose con la ampo/ lleta llena de la Sangre del cos/ tado, de N. P. S. Francisco."

Kat. FC 46: Der stehende Leichnam

Künstler: Basilio de Santa Cruz Pumacallao

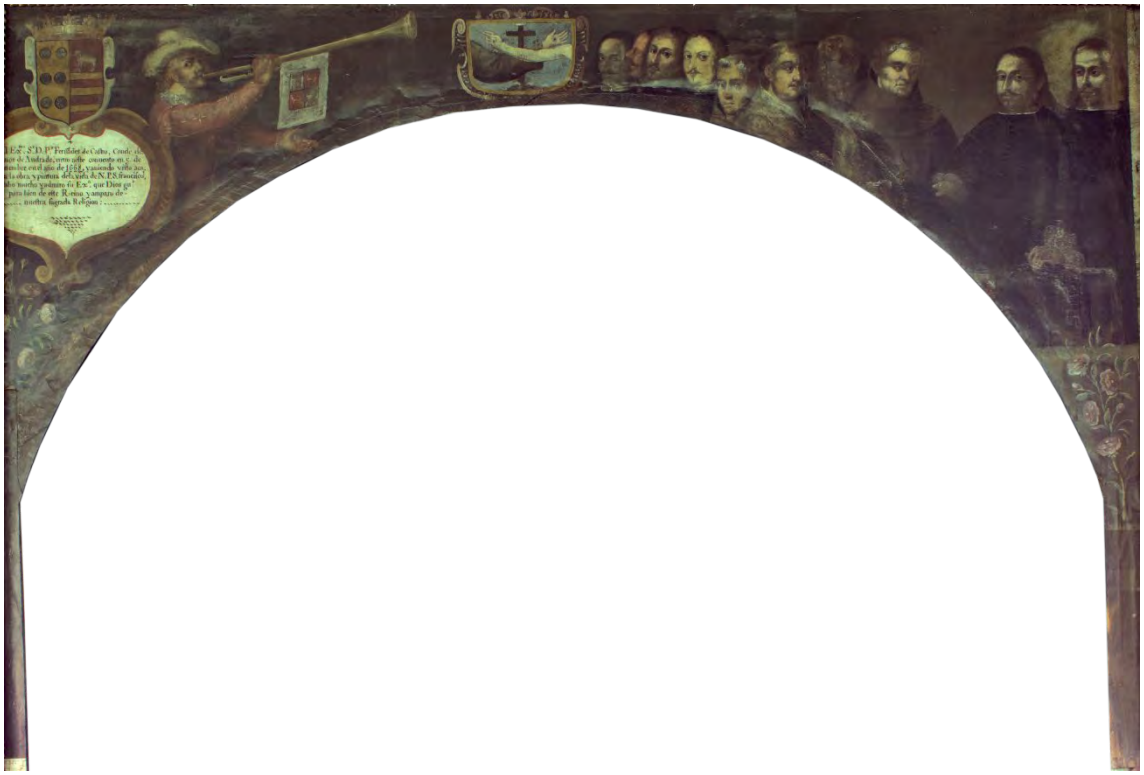
Jahr: ca. 1667

Bildlegende:

> „Al 3. dia [đ] la ce[...] lacion del cuerpo đ N./ P. S. Francisco a su sepulcro [...] [tie]ra, y se puso en pie J*ũ*tam[en]/ te cõ el arca en q̃ estaua [...] hasta hy sin arrimarse co[...] se ve ẽ la pintura â le visitado [...] mos Pontifices, Greg^{o}. IX. sixto [...]/ y Nicolao V. y retiro el pie humilde al quererlo besar el Papa, y q[...]/ poner en prẽdas de su amor una sortija, como amador de la S^{ta} po[breza]/ la arrojo dos veces, hasta q̃ la 3.^{a} saco la mano y la reciuio por/ obediencia, ẽtrarõ cardenales. el duque đ Milan y el [...]/ y le co^{r}to el Papa algunos cauellos. asi [...]”

Kapitel: III.2 und IV.4.1

Kat. FC 47: Der Besuch des Vizekönigs



Künstler: Anonym

Jahr: ca. 1663–1668

Bildlegende:

> “[E]l Ex^{mo}. S.^{T} D.P.^{a} Fernãdes de Castro, Conde de [Le]mos de Andrade, entro aeste conuento en 5. de [No]iembre en el año de 1668, y auiendo visto aca, [...] a la obra y pintura desa vida de N.P.S. Francisco, [al]abo mucho y admiro su Ex^{a}. que Dios gu^{e}, para bien de este Reino y amparo de nuestra sagrada Religion.“

Kapitel: V.3.3

Mercedarier Lima (ML)

Ob die Mercedarier ihren Kreuzgang bereits im 17. Jahrhundert mit der Vita ihres Ordensgründers dekorierten, ist nicht bekannt. Auf der einen Seite ist möglich, dass der Zyklus aufgrund des Erdbebens aus dem Jahr 1746 verloren ging. Auf der anderen Seite wären sie nicht der einzige religiöse Orden, der erst im 18. Jahrhundert eine Gründervita vorweisen kann. Die Augustiner in Lima erhielten die Bildervita ihres Ordensgründers aus Cusco, die Basilio Pacheco in den Jahren 1742–1746 malte. Der Gemäldezyklus, der heute im Kreuzgang des Mercedarierklosters hängt, ist jedenfalls ein Spätwerk der gründerväterlichen Bilderviten und entstand in den Jahren von 1783 bis 1792. Insgesamt vier Künstler führten dreißig Gemälde aus und hinterließen in einigen Gemälden ihre Unterschrift: Julián Jayo, José Joaquín Bermejo, Juan de Mata Coronado und Manuel Paz y Montejo. Im Ausgabenbuch des Klosters steht vermerkt, dass 3.710 pesos für 13 Gemälde der Nolascusvita ausgegeben wurden (Kap. V.4.3). Nach dem Historiker Ruben Vargas Ugarte sind die Gemälde der Mercedarier im Jahr 1914 von einem Mönch namens Palomino restauriert worden. Der Großteil der Bildlegenden des Zyklus basiert auf der zweiten Edition von Felipe Colombos Nolascusvita, die im Jahr 1769 veröffentlicht wurde (Kap. II.2.1 und III.3).

Kat. ML 1: Die Geburt des Nolascus

Künstler: José Bermejo/ Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „Nace Nolasco y los resplandores de su rostro. combierten en claro dia la noche/ iluminando toda la pieza. imitando las luces del nacimiento de Jesus su prototypo.// Como embiados del Cielo es venerado por los pastores de JESVS los An/ geles cantan el hymno GLORIA a el segundo redentor Nolasco."

Kapitel: III.3.3

Kat. ML 2: Die Präsentation im Tempel, das Bienenwunder und das Wunder des Gnadenbildes

Künstler: Manuel Paz y Montejo (zuges.: Julián Jayo und Juan de Mata Coronado)

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „1) Cuando Nolasco fue prevenido en el templo se oyeron estas misteriosas palabras/ [...] Santo, aparece la imagen de la Inmaculada Concepcion de Maria/ de Nolasco [...] // 3) Las abejas hicieron su panal en las manos infantiles de Nolasco"

Kapitel: III.3.3, IV.1.3 und IV.4.1

Kat. ML 3: Nolascus und seine Wohltätigkeit als Kind

Künstler: Manuel Paz y Montejo

Signiert im Bild auf der Stufe: „Paz mefecit año 1789“

Jahr: 1789

Bildlegende:

> „1. El Cardenal Pedro Duacense Legado Apostolico y Presidente del Concilio Divionense. viendo al Ni/ no Nolasco, quede rodillas le pedía su bendicion Apostolica, dixo con éspiritu profético. Por este Niño/ viviran muchos y moriran muchisimos. siendo celebre en en España el fruto de sus hechos. // 2. Repetidas veses el Niño Nolasco se desnudava de todos sus vestidos, para darlos de li/ mosna a otros Niños pobres enlas Calles y plazas, de volviendole entiernecido y des/ nudo al Palacio de sus Padres.”

Kapitel: III.3.1 und III.3.3

Kat. ML 4: Nolascus verteidigt die Unbefleckte Empfängnis

Künstler: Manuel Paz y Montejo (zuges.: Julián Jayo)

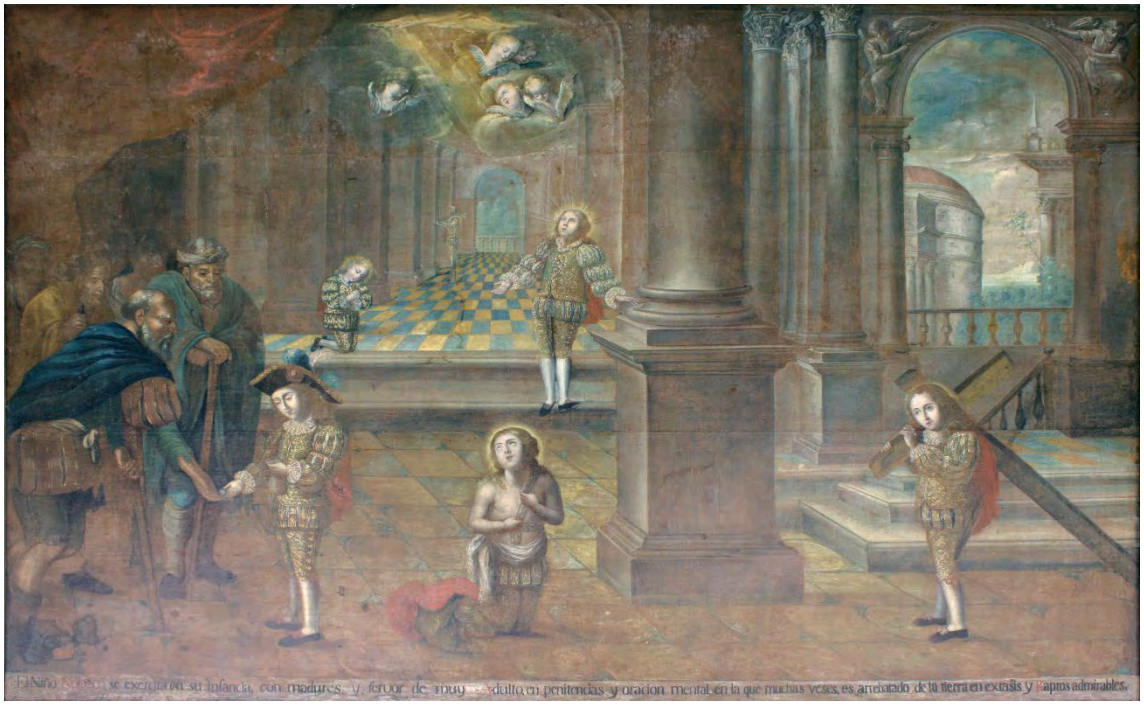
Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „1. El Niño Nolasco convocando a todos los Niños de su edaD, con vna Vandera en que puso la Virrgen de Maria S.S.ma los pone en Militar escuadron para ir á matar los herejes Albigenses enem/ [ig]os de la Virginidad Perpetua de tan Celetial Señora. 2 Mira y admira el Patriarca S.to Domingo de Gusman, aun canonigo entrada en el Niño Nolasco virtud tan adulta."

Kapitel: III.3.3, IV.1.1 und IV.4.1

Kat. ML 5: Nolascus verteilt Almosen und praktiziert spirituelle Übungen



Künstler: Julián Jayo (?)

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „El Niño Nolasco se exercita en su infancia, con madures y fervor de muy Adulto, en penitencias y oracion mental, en la que muchas veses, es arrebarado de la tierra en extasis y Rapros admirables.“

Kapitel: III.3.3

Kat. ML 6: Maria heilt den kranken Nolascus

Künstler: Julián Jayo

Signiert am Ende der Bildlegende: „Julian Jallo me asia este año 1792“

Jahr: 1792

Bildlegende:

> „(1) Nolasco, padece una gravissíma Enfermedad, por la qual le desausiaron los Medicos y Maria Santissima Nrâ. S.ª se le aparece, y lo sana, al toque de sus manos. (2) Nolasco se exercita, despues de su enfermedad, y salud milagrosa, en lalímosna de/ los Pobres. (3) Maria San.ª mandale venir â España, disiendole como â otro Abrahan; sal de tu tierra, busca en España tus Pobres Hermanos, alli seras Padre de muchas Gentes.” „Julian Jallo me asia este año 1792”

Kapitel: II.2.1

Kat. ML 7: Nolascus auf Pilgerfahrt nach Montserrat

Künstler: José Bermejo

Signiert im Bild: „José Bermejo me Fecit“

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „Apease NOLASCO a lafalda de Monserrate Despide a los q obedientes le sirven, p. verificar el glo/ rioso designio de Visitár el Sagrado Santuario de Nuestra Señora. Yntenta el Demonio impedirle el paso con ma/ lignas á pariencias; ya disfrazado como Personage, ya como Peregrino pobre; mas NOLASCO fortaleciendo su Fe/ con los aucilios de esta Soverana Reyna, invoca su nombre, y elde JESUS y desvanèce las depravadas intenciones/ de este común Enemigo; el q̂. viendo álfin malogrado su intento, Rabiosa Saña le á.pedrèa.” // „Continúa NOLASCO subiendo lo aspero de la Montaña, hasta llegàr a ponerse enprecencia de Nutra Señora; delante de/ la qual se postró con Reverente humildad, y derramando copiosoas lagrimas, ladió infinit.ˢ gracias, ofreciendola no cepararse jamás de su /compañia. Pero DIOS que necesitava el braso de su Virtud en otra parte, selo hizo a si entendér. Obedeció sumiso, y de des/pidió de Nuestra Señora, después de nueve días que habia permanecido enpenitente y fervorosa Oracion.”

Kapitel: III.3.3, IV.1.3, IV.4.1, IV.4.2 und V.2.1

Kat. ML 8: Nolascus im Krieg gegen die Albigenser und die Heilung dank des Dominikus

Künstler: José Bermejo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „1° Sale Nolasco, a la Guerra, contra su Tio el Conde de Tolosa, y hereges Albigenses, llevando por Norte en su-/ Estandarte la Imagen de MARIA Santissma, la que con sus Rayos Celestiales Confundio a los/ [...] Herejes. // 2° Despues déla Guerra enferma Nolasco, gravemente hasta ser desauciado de todos los Medicos,/ y el venerable S.to Domingo. Canonigo entonses de Osma, lo sana milagrosamente."

Kapitel: III.3.3

Kat. ML 9: Nolascus wird vom Vater des Raimundo de Blanes geohrfeigt

Künstler: Juan de Mata Coronado

Signiert im Bild: „[…] de Mata Coronado. Pinxav[a] [pinxit?]MDCCLXXXVI“

Jahr: 1786

Bildlegende:

> „1 Guiado Nolasco de su Zelo por la Gloria del Señor; éntra a la Plaza de Barcelona, en un Domingo de Carnestolendas,/ con un Crucifixo en la mano, predicande penitencia. // 2. Solicilando Nolasca la Limosna para la Redempcion de Captibos, es publicamente abofeteado en Barcelona por el Pardre de ≈/ Raymundo de Blánes Nóble Catalán, por haberlo atrahido al Ex.^{cio} d la Redñ. :y en prémio de la injúria le pofetiza/ después será su hijo: el primér Martyr de su Religion.”

Kapitel: III.3.3 und IV.1.2

Kat. ML 10: Nolascus und der Olivenbaum

Künstler: Julian Jayo

Jahr: 1792

Bildlegende:

> „1 Sueño enigmatico, y profetico, en que Dios manifiesta â Nolasco la familia Redentora de que seria Padre. 2 En el Simbolo de una Oliva destrosada de hombres fieros, y coronada_/ De ermosos pimpoyos, figuras lasdos, de sus hijos futuros, unos dicolos, y otros Perfectos [...] 3 Dos Angeles entrage de Peregrinos, piden limosna a Nolasco, y por este medio_/ [...] le libra Dios del Rovo y de la Muerte que le intentan unos Asesinos.”

Kat. ML 11: Nolascus vor der Trinität

Künstler: Manuel Paz y Montejo

Signiert (?) im Bild: „Paz"

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „Maravilloso Rapto, á imitacion de el que tubo Apostol S. Pablo, en que estubo Nolasco veinte y quatro horas en el Cielo, alli el eterno Padre, lo entrago/ á su divino Hijo, deciendole Recive á tu Hermano, y llenalo de las bendiciones de nuestra diestra. El Hijo Soberano le abraso esrechamente y entrego a su Madre -"

Kat. ML 12: Die Erscheinung Marias vor Nolascus, Jaime und Peñafort

Künstler: Julián Jayo

Signiert am Ende der Bildlegende: „Julian Jayo mefê este año d' 1786“

Jahr: 1786

Bildlegende:

> „Año de 1218 dia 1°. de Agosto la Serenissima Emperatriz de los Cielos Maria Santissima Madre de Dios y Sª. Nª. Vino en propia Persona, desde el Alto Solio de su Grandesa, â lâ Ciudad de/ Barcelona, acompañadola muchos Coros de Angeles y los S.tos Apostoles. Sn Pedro. Santiago S.n Severino Abad Sn Cucfate Sn Paciaño. y Sta Eulalia Barceloneza: Virgen y Martir: Patrones titulares/ De Barcelona, â Revelar la fundacion de su Religión Redenlora. S.n Pedro Nolasco â S.n Ravmundo de Peñafort: Canónigo entonces de Portugal y Â Dn Jayme I. Primer Rey de Aragon.”

Kapitel: III.3.3 und IV.1.2

Kat. ML 13: Die Beichte des Nolascus vor Ramon de Peñafort

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „Nolasco se con/ feso con el Canonig[o]/ S^{an} Ramon de Peñafu/ erte y le dá noticia / [...] Aparicion y Or/ len que fundo/ MARIA S.SMA. ”
>
> (2) Nolasco S Ramon de Peñafuerte y el Ynclyto Rey-/ de Aragon D Jayme el primero confieren entresi la Reve-/ lacion de MARIA SS.^{ma} que han merecido la [noch] antece/ dente los tres”

Kat. ML 14: Nolascus und die ersten zwölf des Ordens

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „Dose Caballeros principales de Cataluña, que avian sido/ compañeros des Nolasco en los Exercicios de Caridad, le Rue/ gan humildemente ser hijos suyos enla nueva Religion/ Mariana para lo qual se dispusieron, conlos Sacramentos/ de Confesion y Comunion."

Kat. ML 15: Der Stammbaum der Mercedarier

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „Revela Dios N.S. â Nolasco antes de fundarse la Religion de la Marced, para consuelo de su humilde corazon, el/ copioso fruto que avia de dar en la Yglesia; en Santos heroicos, en Venerables Virtuosos misticos, en Martires_/ Virgines castissimas, en Patriarcas, Arzobispos en Doctores y escritores Sabios, en las mas Faculta”des y sciencias”

Kapitel: III.3.3

Kat. ML 16: Die Allegorie der Gefangenenbefreiung

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „El amoroso Padre de misericordias, q̃. a via rrevelad/ Nolasco el precioso fruto de Varones S.^{tos} y Heroes/ mosos, q̃. produciria su Religioso Orden, enlos futuro/ [...]los, le hase patente tambien, el innumerable numero/ Cautivos, q̃. sacaria delas masmo^{ras} Argelinas, y los ba-/ [ba]ros imponderables, de aquellos infelices;"

Kapitel: III.3.1 und IV.2.3

Kat. ML 17: Die Gründung des Ordens in der Kathedrale von Barcelona

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „Año de 1218, dia 10 de Agosto se executó la Fundaction de el Real y [...] Orden de N. S. de la Merced, Redención de Cautivos, Revelado y mandado antes; la noche del dia primero de el mismo Mes porla Corporal Aparision de su especialissima Fundadora Patrona y Madre MARIA_/ SANTISSIMA N. S. en dicha Fundacion, el YL.^{mo} S.D.D. Rerengarlo [...] celebraba de Pontifical en su Yglecia de Barcelona al tiempo del Ofertorio a compañado del Glorioso S. Ramon de Peñafuerte Canonigo entonces de aquella Cathedral ilustre, Vistió d Habito_/ de Religioso Primero â N.P.S. Pedro Nolasco y este lo visitó y dió despues â todos los Caballeros que le seguian antes; en los Officios de la Redencion y el Yn[...] Rey, y Conquistador invencible S.D. Jayme primero de Aragon Crió â esta Religion Militar desde/ su Cuña, dandole el Escudo Real de sus Armas, que son cinco Barras des Sangre en Campo de Oro a qual añadio, el rL. S. Obispo la Crus blanca que tiene por armas la Santa Yglecia de Barcelona."

Kat. ML 18: Die Konversion des Zeit Abenseit

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „Entre Varias Redenciones que hizo Nolasco tres de secular, antes de que MARIA SS[ma] fundase la Religion y otras Varias despues de fundada, fue muy celebre la que hizo en el Reyno/ De Valencia donde era Rey Moro Zeit Abenseit por que allí, no solo Redimio Cautivos sino tambien convirtio â nuestra S.[ta] Fee, al Rey mismo Zeit Abenseit, predicandole contal_/ fervor contra los feos errores de Maoma, q̂ en su presencia se arrobó por el ayre, despidiendo desu Rostro y Cuerpo hermosos Rayos de Celestiales luces Zeit Abenseit, viendo elportento_/ convirtion ála Fee Christiana, dexando su Reyno: fue baptisado ytubo por nombre Vicencio el Rey D. Jayme le casó de su mano, y muer[ta] su espo[sa], murió Religioso Mercedario profeso"

Kapitel: IV.2.3 und V.2.1

Kat. ML 19: Nolascus schwitzt Blut und hilft der Königin Vilante de Castilla

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „(1) Angustiado el espiritu misericordioso de Nolasco conla Consideracion delos trabajos durissimos que padecen los Cautivos en Argel; dos vez Suda Sangre en la Oraci_/ on; y Christo S. N. acompañado de sus Aposteles S. Pedro y Santiago se le aperece, enjuga el Sudor y le conforta. (2) Tercera vez Suda Sangre Nolasco pidiendo enla Ora/ cion.[...] por esteril [...] nueve"

Kapitel: IV.3.3

Kat. ML 20: Die Kreuztragung und die Vision von der Rettung der Welt

Künstler: Julián Jayo

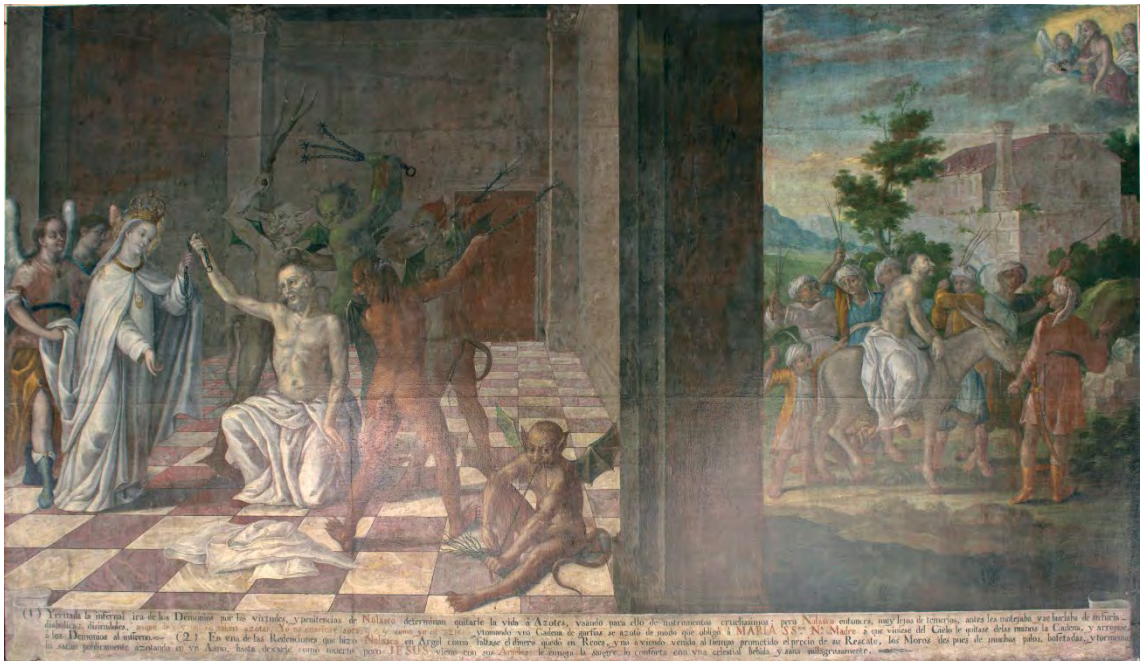
Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „(1) Exercitandose Nolasco en la meditacion de la Pasion de N.S. cargaba en ombros, por las noches vna muy pesada Cruz y advirtiendo vna vez, que la Cruz estaba ligerissima, y quasi libre de todo peso buelve admirado los ojos á las espaldas y halla que Cristo S.N. le sirve de Cirineo, ayudandosela â llevar./ (2) El P. Juan Volando, dia 29. de Enero. El YII.^{mo} S.D.Fr.^{o} Melchor Rodriges d̂ Torres, Obispo Rosense lib. V. Rec. V. el R.P.Fr. Geronimo Sanches del orden Serafico, Elog. De Pedro Nolasco folio 23. Y N. Fr. Damian Esteban Cathedratico en la Vniversidad de Tarragona en su toma/ Titulado Simbolo de la Concepcion Refieren: que orando el Glorioso Patriarcá S.to. Domingo en la Yglesia de S. Predro [...] Roma vió en vn trono de fuego Cristo S.N. indignado contra los delitos del Mundo, a quien iva a destruir con tres lansas ó dardos de pustisimo castigo; Pero MARIA SS^{ma} de tubo/ indionacion de su SS^{mo} Hrno ofreciendo á los tres Patriarcas Domingo, Francisco y Nolasco por sus reparadores y fiadores.”

Kapitel: I., IV.3.1 und IV.3.3

Kat. ML 21: Die Folterung durch die Dämonen und die Folterung in Argel



Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „(1) Yrritada la infernal ira de los Demonios pos las virtudes, y penitencias de Nolasco determinan quitarle la vida à Azotes, vsando para ello de instrumentos cruelissimos: pero Nolasco entonces, muy lejos de temerlos, antes les motejaba y se burlaba de su furia_/ diabólica: disiendoles, ayque de esy que no sabeis azotar, Yo os enseñare aora, que y como yo os azote y tomando vna Cadena de garfios se azotò de modo que obligò à MARIA SS.ma N.a Madre â que viniese del Cielo le quitase delas manos la Cadena, y arrojarse/ à los Demonios al infierno. (2) En vna de las Redenciones que hizo Nolasco en Argel como faltase el dinero quedó en Renes, y no a viendo venido al tiempo prometido el precio de su Rescate, los Moros des pues de muchos palos, bofetadas, y tormentos/ lo sacan públicamente azotando en vn Asno, hasta dexarle como muerto, pero JESUS viene con sus Angeles, le enjuga la sangre lo conforta con vna celestial bebida y sana milagrosamente.”

Kapitel: IV.3.3 und IV.4.2

Kat. ML 22: Das Schiffswunder

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „Aviendo Nolasco hecho vna Copiosa Redencion de Cautivos en Argel en la que fue Dª Teresa de Vidaurre rescatada, los Moros se jusgaron engañados,/ jusgandola Reyna de Aragon, y en castigo despues de varios martirios que dieron al Santo Patriarca lo entregaron á la inconstacia del mar y cierto naufragio/ en vn Barco roto. sin velas ni remos en el qual Nolasco puesto en Cruz, es conducido milagrosamente de Africa, ala Baia, y Puerto de Valencia, donde fue recibido de los Christianos/ con asombro.”

Kapitel: IV.1.1

Kat. ML 23: Nolascus als Botschafter des frz. Königs

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „(1) Siendo Nolasco nombrada Embajador de dos Reyes avn mismo tiempo de D. Jayme Rey de Aragon, y D. Teobaldo Rey de Navarra para S. Luis Rey de Francia. vn pretensor de este honrroso cargo, se enfurecio tanto al calor de su_/ embidia que a compañado de otro Asesino determinó matarle violentamente, Nolasco instruido del Cielo, les sale á recibir á la Puerta del Coro, y dicinedoles á imitación de Christo S. N. Yosoy Pedro Nolasco los derribá entierra y despues los_/ convierte. (2) Caminando Nolasco pª. Francia en cumplimiento del cargo de Embajador, le salen al encuentro Seis hereges Albigenses, con espadas desnudas á matarle; mas el S.to Redenator segundo, á semejansa del Redentor primero de quien era/ copia les dice veisme aquí, matadme ami y dexad libres aestos ecos Cayeron despavoridos entierra. y Nolasco les convierte despues Reconcilia conla Yglecia.”

Kat. ML 24: Nolascus in Ekstase

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „(1) Dos Caballeros Criados de el Rey D. Jayme, vienen a buscar á Nolasco con negocio vrgente de su amo, hallanle arrobado en el ayre, contemplano en el misterio de la SS. Trinidad y nosiendo posible bolverle del extasis los Religiosos sus hijos que ya_/ sabían el modo bolverde â sus sentidos corporales en casos semeJantes, gritan en alta vos, Cautivos Cautivos y Nolasco buelve apresurado a la tiera diciendo: que se ofrece? Portentosa caridad con el proximo, por la que dexa Nolasco los Regalos de_/ Maria, por las solicitudes, y turbaciones de Marta. (2) Era tan facil, el arobarse Nolasco todo el dia, con sola la Vista de alguna Cruz, Crucifixo, ô Pintura de la Passion de N.S. que sushijos andavan con diligencia quitando cruces y Pinturas para que Nolasco no las viese, y arrobado quedase todo el dia inservible en su oficio."

Kapitel: IV.4.1

Kat. ML 25. Die Erscheinung der Jungfrau Maria im Chor

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „(1) Marabillosa Aparicion de MARIA SANTISSIMA Nrã. Srã. en la Coro de Barcelona acompañada de Angeles y de los Santos S. Severino Abad, S. Cucufate, S.ta Eulalia Virgen y mártir, y S.ta Matrona Martir Patrona de dicha Cuidad, â cantar los Maytines el dia dos de_/ Febrero consagrado a la Fiesta de la Purificacion de la misma Purissima Señora: en el qual dia aviendose por permission de Dios dormido el Campanero, yno tocado al coro Nolasco fue ael hallole ocupado con tan celeste comunidad, que suplia por la suya y llamado de la Amorosisima MARIA_/ le abrasó; y reclinado en su Virginal regaso el espacio de tres horas, desde allí cantó solemnente los Maytines, conpañía de tan ylustres Cortezanos. Reza toda la Religion Mercedaria de esta Celeberrima Aparicion de su Fundadora y_/ Madre, el Domingo infraoctavo al dia Veinte y quatro de Septiembre por especial indulto de N. SS.mo P. Benedicto XIIII.”

Kat. ML 26: Die Auffindung der Jungfrau El Puig und die Auffindung der Virgen del Toro

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „(1) Revela Dios Nro Señor. â S. Pedro Nolasco, despues de mucha oracion, confesiones y ayunos de el exercito Catolico, la Ymagen portentosa de la Virgen del Puche oculta dos leguas antes de Valencia en vncerro, donde vajaban los Sabados, siete estrellas de el Cielo: estaba_/ esta Ymagen baxo de vna Campana tan grande, que de olla se formaron depues, dos; cuyo sonido libra de los Rayos; hiecieronla los Angeles de la piedra del Sepulcro de Maria SS.ma que estubo baxo de su Santissima Cabeza lo que certifica el Rotulo que se hallo la/ brado de Relieve en dicha Campana; tiene nuestra Religion en este sitio, el Convento principal de la Santa Provincia de valencia (2) en Mayo sa despues de Conquistada, P el S. D. Jayme primeº se le descubre a Nolasco la admirable Ymagen de Nra. Sra del Toro. llamada assi. por q.e en la Cueva de vn Ce/ rro altissimo [...]uardaban y defendían Toros, de las ynvasiones de los moros pero â Nolasco le festejan convidan â su modo essos brutos Feros paraque saque de la gruta la Ymagen de la Reyna de todas las Criaturas.”

Kapitel: IV.4.1

Kat. ML 27: Nolascus lehnt die ihm angetragenen Würden ab

Künstler: Julián Jayo

Signiert am Ende der Bildlegende: „En Octubre del año de 786_segui la Vida de N.º P.e S.n Pedro Nolasco, lo que se manifiesta desde el primer Arco de la Escalera asta este Lienso. Mayo 23 de 788. Julian Jayo“

Jahr: 1786

Bildlegende:

> „(1) El Papa Gregorio IX, embia orden al YII.mo S.O bispo de Barcelona para en su nombre, y por su mandato, vista de Cardenales â S. Pedro Nolasco, y â S. Ramon Nonato; Nolasco rehusa tomar para si la Purpura, y le manda â S. Ramon la reciva (2) confiere Nolasco el habito de Religiosos hijos suyus â/ Tres Obispos que con especial Privilegio Pontifio, merecieron esta dicha: fueron estos, el YIImo S.D. Jayme de Sarroca; obispo de Huesca; el YII.mo S.D. Bernado Monteagudo Obispo de Saragosa, y el YIImo S.rD. Bernado de Olivela Arzobispo de Tarragona: confiere tanbien el habito de Religosos/ âl Principe de Aragon D.n Fr. Sancho Arsobispo, âl Principe D.F. Alberto de Austria, hijo del Emperador, â cinco Reyes moros, y varios Principes sus hijos que dexaron sus Reynos, por bestir el habito de la Merced, al S.D. Jayme. y De Viufarde su Real esposa,/ les da havito de Terceros. (3) N. Fundador el S.r Rey Jayme, ofrece â Nolasco las mitras de Valencia, de Albaracin, y Segorbe y Nolasco las Rehuso. (4) S. Fernando Rey de Castilla y Leon, piensa en dar â Nolasco la mitra de Sevilla recien Conquistada, y_/ Nolasco conociendo su intencion se despide, huyendo de el riesgo.”
> „En Octubre del año de 786_segui la Vida de N.º P.e S.n Pedro Nolasco, lo que se manifiesta desde el primer Arco de la Escalera asta este Lienso. Mayo 23 de 788. Julian Jayo”

Kapitel: II.2.1 und IV.4.3

Kat. ML 28: Nolascus wird von Engeln getragen

Künstler: Julián Jayo

Signiert am Ende der Bildlegende: „En Octubre del año de 786. Comensé aseguir la Vida de N.º P.e S.a Pedro Nolasco, lo que se manifiesta, desde el primer Arco dela Escalera, asta este Lienzo. Oy 5 de Julio de 788. Julian Jayo"

Jahr: 1786

Bildlegende:

> „(1) Aperece el Apostel S. Pedro â Nolasco en la misma figura, y modo que le martirizó Neron. (2) Estando Nolasco, muy Viejo, y Enfermo, los Angeles llevan brasos al Coro, para consuelo de su Es_/ piritu, y amiracion de sus hijos. (3) El Cardenal S. Ramon Nonnato, se le aparece â Nolasco annunciando su felis, y precioso transito, en la noche del Nacimiento de Christo Señor nuestro. (4) Aparecese MARIA SS.ma Nrâ Madre â Nolasco, a Confirmarle mas, en la noticia de su muerte, que le dio S. Ramon, y darle el parabien de el fin de sus trabajos, en la felicisima que dio â luz en Belen, â JESVS. su_/ Hijo.
> „En Octubre del año de 786. Comensé aseguir la Vida de N.º P.e S.a Pedro Nolasco, lo que se manifiesta, desde el primer Arco dela Escalera, asta este Lienzo. Oy 5 de Julio de 788. Julian Jayo"

Kapitel: III.3.3, IV.1.1 und IV.3.3

Kat. ML 29. Nolascus im Sterben

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1788

Bildlegende:

> „Dichoso y Felis Transito de la Nrô Padre S. Pédro Nolasco â los Setenta y tres años y seis Meses de sus edad, año de mil Docientos Sinquenta y seis. fue la Noche de el Nacimiento de Jesus Primer Redentor al la misma hora de las Doce; en la qual aviendo antes Resado los Maytines de Navidad al entrar en su Pobre Celda./ Jesu Xpto Nuestro Señor Maria SS.ma Nuestra Madre S.n Pedro y Santiago Apostoles y otros Santos con muchos Angeles y Serafines sepuso Nolasco de Rodillas se abraso de vn Crucifico Reso Alternativamente con sus hijos el Psalmo [...] y diciendo envos Clara el octavo Verso [...] Dominus [...] sin poderle conducir espiro."
> „Se hizo esta obra de la vida de/ el Santo Patriarca S.n Pedro Nolasco/ al cuidado, y zelo del Reverendo Pe. / Maestro Frai Gabriel Garcia Ca/ vello y Sañudo: y se acabo Año de/ 1788."

Kapitel: I.4, IV.1.1 und V.3.4

Kat. ML 30. Der Besuch des Bischofs am Grab und die Heilung der Kranken

Künstler: Julián Jayo

Jahr: 1783–1792

Bildlegende:

> „1 ELYII.mo Obispo de Barcelona con todos Sus Canonigos/ Visita el Cuerpo difunto de Nolasco. de Rodillas le besan pies y manos/ [...]isortos de la hermosura de su Rostro de las luces que despdia y Celestial fragrancia/ que exhalava, le dice el Obispo y cada Canonigo el elogio que su devoción le dictava delos/ quales se Compone la Antifona que acostumbra la Comunidad de esta Provincia de Lima/ cantarle â su Gran Padre.
> 2 Los pecadores se convierten, y Todos los enfermos sanan por/ yntercesion de el Santo Patriarca a quien han adorado difunto.
> „Haviendo sido Sepultrado de Noche y ocultamente/ a los tres dias el cuerpo difuntó de Nolasco, por Orden/ de el S.r Rey D.n Jayme à causa de el inumerable concurso/ que mipedia la publica Solemidad de Sus Exsequias, en una/ Roberia del Claustro principal de Barcelona, A los ochenta/ Años despues Siendo Prior de Barcelona Fr. Bononato Prexana/ y No[...] Maestre Genreal Fr. Berenguer Cantul, por Orden/ [...] S.r Rey D.n Pedro Quarto de Aragon que Reunio con Don/ Pedro Ruiz de Asagra Caballero principal fue exhiunado el/ Cuerpo difuntó de Nolasco, de la Bobeda de el Clasutro en q.e yacia/ [...] incorrupta hasta en el habito exhalando suavisima/ [....] que asistieron Sanaron Repentinamente/ [...] Sepultura [...]
> „Se enpenso la pin/ tura de estos [...]/ [...] Año de 1783, y se/ Acabó el Año de 1788, [...]/ [...]y dirigiendola el Religioso/ Zelo de el M. R. P. [...]/ Gabriel Garcia Cabello/ Y Sañudo Rector q.e fue de el/ Colegio de N.R.S. Pedro Nolasco/ Excommendador tres Veses de este/ Convento Grande, Provicial y/ Padre perpetuo de esta Provincia/ Calificador y Consultor de el S.to/ Officio, Examinador Sinodal de/ este Arzobispado Doctor/ Theologo, y primer Cathedratico/ de primer de Sagrada Escriptura/ en la Real Vanversidar de [San]/ Marcos haviendo construido [...]/ [...] Claustro [...]"

Kapitel: III.3.1 und III.3.3

Mercedarier Cusco (MC)

Für die aktuell im Kreuzgang des Mercedarierklosters hängende Bildervita mit 25 Gemälden gibt es in der Forschung zwei Datierungsvorschläge. Im Vertrag aus dem Jahr 1696 vereinbarten die Mercedarier mit vier Malern (Gerónimo de Malaga, Lázaro de la Borda, Pedro Nolasco und Bernardo de Velasco), dass sie 60 Gemälde malen würden, in der gleichen Art und Weise, wie die Gemälde im Kreuzgang hängen und nach den ihnen überreichten Druckgrafiken. Dies würde bedeutet, dass der aktuell im Kreuzgang hängende Zyklus entweder vor dem Jahr 1696 entstanden ist oder es sich vielleicht sogar um die Kopie aus dem Jahr 1696 handelt. Frühere KunsthistorikerInnen fanden außerdem in einigen Gemälden die Künstlersignatur von Ignacio Chacon und das Entstehungsdatum 1763. Entweder der erste frühere Zyklus wurde durch einen zweiten im Jahr 1763 ersetzt, der aktuell im Kreuzgang hängt, oder Ignacio Chacon nahm Restaurierungsmaßnahmen vor. Die verwendeten Druckgrafiken bieten auch keinen Anhaltspunkt zur Datierung, sie waren in den Jahren 1627–1628 publiziert und erneut in den Jahren 1755–1770 editiert worden. Ähnlich verhält es sich mit Text in den Kartuschen: Dieser ist der Nolascusvita von Felipe Colombo entnommen, die er im Jahr 1674 schrieb und von der eine zweite Auflage im Jahr 1769 herausgegeben wurde. Eine endgültige Lösung wird wohl erst eine technische Analyse der Farbpigmente ergeben oder die Durchsicht im Archiv der Mercedarier, zu dem ich leider keinen Zugang erhielt (Kap. II.2.2 und III.3).

Kat. MC 1: Die Genealogie des Nolascus

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „N.P.S. PEDRO NO/ lasco Flor lamas gloriossa entre las Lices/ Francia. Hijo de Guillermo Nolasc O Nolasco Principe/ heredero del Condado de Blas Desendiente por/ Varias lineas delos maiores Principes dela christiani/ dad, consercano diendo alas rreales cassas de España/ Francia, Grandes Duques de Bretaña, y otros Poten/ tados de Europa su Madre Theodora de Medi/ cis hermana dela Viscondesa de Narbona, y serca/ na en parentesco al Conde Don Ramon de Tolossa con/ vnion estrecha ala Real cassa de Aragon, de esta rrais/ fue illustres rramasen España la Esclaresida de los Gus/ manes enque el inclito Patriarcha Santo Domingo fu/ e lalus; En Aragon los Duques de Narbona y Marqu/ sses, dela Proessa, siendo sus progenitores generossos/ Paternos y Maternos lo mas Noble de la tierra pa/ ra que en anbos mundos sobresaliese el buen/ olor de esta nobilissima flor que No/ lasco en lengua Narbonessa Olo/ rosso quiere decir/
>
> Cuya fragrancia fuemas aprecia/ ble por averse consevido enel/ materno yoton álimeosnas y/ Oraciones; pronosticando/ por diuina rrebelacion/ el Apostol Santiago su Tutelar y Patron de/ España a sus Padres/ Su concepssió dichossa.

Kapitel: III.3.2

Kat. MC 2: Die Geburt des Nolascus

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „Nasio El Princi/ pe Nolasco enMas de sàntas Pue/ las lugar del dominio de sus Padres/ Gobernando la Iglesia luçio tersero des/ banesido el sisma que tantos años turbo los/ fieles Domingo primero de Agosto del año de-/ 1182. en que la Iglesia selebra fiesta a las cade/ nas del apostol S. Pedro con debota conmemora/sion delos siete Santos Machabeos: Presajio delas/ que el nuebo Pedro abia de romper en las barbaras/ regiones para dar dulce libertad alos hijos de la Y/ glesia; y del ardiente de nuedo conquelos religio-/ sos que siguen su instituto nuevobs Machabeos de/ la lei de gracia casilos llaama en su bulla el Papa alexa-/ dro abiàn de pelear en defensa dela fè. apenas sa/ lio alus elniño tierno quando el cielo se empeño/ enfaboreserle con prodigios bañaron su tierno Ros/ tro selestriales resplandoñes vna perergrina clari-/ dad destero las tinieblas dela se rada y en tapisada/ quadra donde nasio y enel aire se oieron sonoras y/ alegres musicas Cantando los Angeles alfestejo de/ su nasimiento gloria para el cielo y felisidad parala/ tierra y sinsaber quienlos llamaba alaora en quena/ sio se entraron el lospatios desu palasio todos los/ pobres deaquelle comarca: pronostico sierto que/ aquel niño nasia para padre de pobres y amparo de/ des validos nosiendo menor prodigio que al llevar/ lo ala Yglesia alos dos dias paralabarlo conlas sa/ gradas aguas del Bautismo pasando quienle lleva/ da en brasos por un altar donde se estava selebran/ do el sacrificio de la Misa illustrado el saserdo/ te con profeticalus aldesir orate frates buelto/ al pueblo fijando losojos en el niño dijo en vos/ alta que lo oyeran todos hic puer erit magnus con/ ram Domino este niño sera grande en la presen/ sia de Dios que es lo que la Yglesia canta/ de San Juan bautista; y prosiguen/ do el santo Sacrificio dejo con de/ uida admirasion los sircumstantes”

Kapitel: III.3.2 und IV.1.1

Kat. MC 3: Das Bienenwunder

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „UNA SIESTA DE/ verano, quando el Sol/ sedesataba enfuego teni/ endo el ama que Criaba a/ Nolasco, acostado en la Cuna/ soltandole los brasos para al/ biarle el exseciuo Calor; Entro un/ solisito enxanbre de Auejas en/ la sala ìenamoroso susurro dirigio/ suviaxe al niño S.^{to} y disponiendo/ ensu diestra mano rational col/ mena Fabricõ Enelle vndulse panal/ de Miel sin q^{e} huyese nitemiese, sus a/ guijones el tierno inFante antes, si/ con rrisueñosgorgoeos agradecia/ asumodo el beneficio Concurri[...]/ presta m.^{te} toda lafamilia aber/ dsucesso q.^{e} brebem.^{te} sedivulgo/ portada Francia admirados de/ los prodigios q'obraba Dios/ [...] Nolasco."

Kapitel: III.3.2 und IV.1.2

Kat. MC 4: Nolascus verteilt als Kind Almosen

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „En la temprana/ piedad nacio el Redemp/tor Nolasco paresido al Redé/ ptor christo; pues si llora quan/ do nace, no Vierte lagrimas de/ su desabrigo; sino q.'del llanto co/ rre hilos por tejer telas de Miseri/ cordia, conq.' Vestir al pobre, las/ fajas le son lasosviendo al nesesitado/ los dijes estima, no por la comun/ diversion delos infantes; sino por q.' / son alajas, q'pued^{e} repartir alos Pobres a/ penas le rayaban las luces del primer / lustro desus años, quando, ya en la cha/ ridad, y liberal ma.^{o} èdar lim.^{na} dejaba a/ tras al va.^{n} mas per.^{to} o inf.^{te} cõpasiuo. / o ter.^{ra} libe.^{t} !oniño entend.^{do} va.^{n} tem.^{ra}/ David en esa edad y tec.^{ta} Dis.^{do}/ Beatus vir, que intelligir su/ per egen u et pauperem."

Kapitel: III.3.2 und IV.1.1

Kat. MC 5: Der Kampf gegen die Albigenser

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „Vistiose elniño Nolasc/ co de hermosura y fortalesa am/ bas propiedades Magestuosas por/ q como David canta, el Prinsipe Reden/ tor tiene la corona desu Rey no endispo/ nerse alabatalla hermoso y valiente No/ lasco como hijo de Maria, enelnectar de/ los pechos enves de la leche sabrosa gusto/ belicos alimentos enves de destellos dul/ ses bebio sañas militares, demostrando su/ Gigante espiritu, este balor adefensa dela/ virginal puresa de Maria contra la hère/ gia Albigense por'q antes de saber llamar/ a su Padre y Madre levanto vandera alistan/ do alumnos de Marte alos niños de suedadad q'/ acabasen en undia contodos los hereges/ siendo este mejor despojo que el de Damas/ co y Samaria, otodos muriesen los In/ fantes enuna ora sacrificando sus/ vidas, aonrra de Maria blan que/ ando asilas estolas de su y nosi/ ensia enla sangre del cor."

Kapitel: IV.4.1

Kat. MC 6: Nolascus vor dem König von Aragon

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „HVIENDO DE LA/ herejia delos Albigenses, que/ infisionaron toda laFrancia; de ter-/ mino Nolasco dexar su patria hízo su/ jornada aBarselona donde fue Resebi/ do congrandes de mostrasiones deamor/ de deudos y Caballeros quetubieron noticia/ de su benida fue detodos regalado yagasa/ jado como meresia tan gran Principe. pasa/ dos algunos dias acompañado Nolasco debué/ numero de Caballeros fue abesar lamano/ al Rey, quien reconosiendo el deudo que có/ el tenía, al hincar la rodilla el Santo Se in/ clino el Rei para levantarlo asus brasos ha/ siendole muchas onras Y favoreshisole/ merzed de Ciuda dano de Barselona con/ sediendole las franquesas exemsiones/ y pribilegios que gosa ban los mas/ Calificados Caba lleros de su corte/ acepto el favor Nolasco mostrá/ dose Cortes mente agradesi/ do.”

Kapitel: IV.1.1 und IV.1.3

Kat. MC 7: Nolascus und der Olivenbaum

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „ESTANDO NUES/ stro Nolasco casitoda/ lanoche en Oracion vnjue / ves S.^{to} sequedo dormido sobre/ un escaño dela Iglesia y al amane/ cer del viernes S.^{to} Leparecio sehallaba/ en el espacio se Atrio de un Real, y magnificio/ Palacio, y que enmedio deel estaba una ver/ de y frondosa oliua llebole suhermosura/ los ojos y oyo que unos Benerables Baro/ nes ledecian, que aquel Arbol corria por/ su quenta queno permitiesse lodestrolasen/ conesto sedespidieron quedando endefé/ ssa dela Oliua muy empeñado el Santo qu/ ando unos fieros. Y atrevidos Hombres/ desa piadadamente comensaron adesgajar/ La Oliua intentando arrancarla, ocortarla/ sus raysez: opusose asufieressa y advirtio/ que mientras mas cortaban, mal frondo/ ssa reuerdesia saliendo desus rayses/ muchos hermosos pinpollos, que/ llenaban con losania todo aquel/ del espacioso Atrio”

Kapitel: IV.3.3

Kat. MC 8: Nolascus wird vom Vater des Raimundo de Blanes geohrfeigt

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „SIGUELADO/ trina de S.P.e Nolasco D.n Rai/ mundo de blanes y ilustre Caballe/ ro de Barselona (que despues fue Re/ ligioseo merçenario y el primer martir de/ la Orden) buscabalo Su Padre abiendolo echa/ do menos ensucasa; columbrolo undia cõbesti/ do humilde al lado de Nolasco, rodeado de Pobres/ pidiendo por las calles en vos alta limosna para/ ellos, y redemsion de Cautibos. pusose como un/ tigre rabioso. y lleuado de unfuror diabolico pro/ nunsio sumaldita lengua mill injurias contra el / S.to enbistio con el y diole uns bofetada Õglorioso/ Redemptor S.to verdadero ymitador de nro. Ma/ estro y redemtor Xpto Resebida labofetada pu/ so Nolasco las rodillas entierra y el coraçon enel/ cielo llegaron algunos Caballeros desus compa/ ñeros y otros noble de Barcelona conanimo/ debengar la injuria pero le vantádose nu/ estro S.to del suelo como sinada ubiera/ susedi[...]o perdonando el agrabio los/ rogo cón [amo] nolos maltra/ tasen.”

Kapitel: IV.1.2 und IV.3.3

Kat. MC 9: Die Erscheinung Marias vor Nolascus, Jaime und Peñafort

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „Domingo Primero de/ Agosto del año del Señor de / 1218 dia siempre fausto Para Nolas/ So. Yeste de señalarse con blanca guija en/ tre los grandes, q' celebra la Yglesia Roma/ na. Bajo del cielo Maria SS.ma Madre Yseño/ ra nuestra pisando risos copetes de Qué/ rubes, acompañada de los Apostoles S./ Pedro y S. Tiago, y de los Santos, y Santas/ Tutelares de Barcelona. Siendo el silensio de/ lamedianoche el carro, enque vino desde / su Real solio la omnipotente Palabra, reue/ lando la Madre de Misericorida a S. Pedro No/ lasco, era desu agrado, y acceptissimo alos ojos/ desu soberano Hijo, fundar una Religion con / el auito, q'le daba blanco enseñal desu virgi/ nal puresa, cuio Instituto fuese redimir/ cautivos christianos, q'dando si importase en/ rehenes porellos, y ala misma ora, y con la mes/ ma Magd hisola Reyna delos angeles lamesma re/ uelasion al Rey D. Iayme, y a S. Raymundo de Peña/ fort, entonses au[meno] Religioso Dominicio, con/ fesor si del Rey Santo, y del escojido pa/ ra Patríarcha Nólasco"

Kapitel: III.3 und IV.1.2

Kat. MC 10: Die Gründung des Ordens in der Kathedrale

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

„VIERNES/ 10 de Agosto (en que la Iglesia selebra/ el martirio del Español San Lorenzo/ del año de 1218 dia el mejor que a visto Bar/ celona, en la fundasion mas solemne de ordé/ que a tenido la Chsitiandad, como ala ora delas/ onse entro el Rey Don Iaime enla Iglesia cathedral/ donde la esperaba de Pontifical Don Berenguel Palaci/ olo su opispo) Con manto real Corona de oro enla ca/ besa y un rico Setro enla mano: llebando ala dere/ cha a Nolasco adornado de un ensendido amor/ de Dios su Corazon y de una Santa Conpostura/ Su rostro, y ala Siniestra a San Raymundo de/ Peñafort (Canonigo y Clabero entonses Segui/ an al Rey su Tio Don Sancho, el Ynfante Don Her/ nando. Prinsipes, Arsoobispos, Obispos y demas/ señores: Sentose el Rey en su regio y majés tuoso/ solio y asus lados Nolasco y San Raymundo; los / Cortesanos tomaron Sus asientos, empesose la / Misa pontificial y acabado el Sermon bajo el Rey/ con Nolasco: que postrandose alos pies del Obispo/ despues delas de vidas seremonias) le dio elavito / y al Escapulario cogiendolo porlas estremidades el/ Rey y San Paymundo selo pusieron, armolo Caba/ llero el Rey de la nueba mistica que fundaba poniendo / le alos Pechos el Escudo de sus Armas adornando el / Suyo con otro Semejante fixo en un pequeño Esca/ pulario aque añadio despues manto blanco traien/ do (quanto la regio dignidad permitia) el auito/ de la Merced. Asi se ven hasta oy sus Retratos en / los Salones reales de Balladolid, Madrid, y Segobia/

Ynmediatamente dio el avito San Pedro/ Nolasco aDose Caballeros primeros Sol/ dados dela Candida milicia de Redemto/ res: los demas Principes y Señores Se/ pusieron Escapularios Cortos Con/ sus Escudos como el Rey quien / señalo a Nolasco vn quarto en / su Palacio para el primer Con/ bento de su orden”

Kat. MC 11: Das Schiffswunder

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „CAUTI BARON/ Obp o[s] Balensia Ferrer de San/ Martin los Moros de Argel, sintiolo el/ Rey (porque loamabanmucho) Ordeno aNolas/ co pasase conuna Redemp.^{on} ala Africa, y que/ fuesse elprimero de los rescatados el Obpo, rescato-/ lo Nolasco consiento, y ochenta Cautibos, falto dinero/ para elajuste y q.^{e}dose enrehens N.S.^{to}P.^{e} enviando a/ España por el afr.P.^{o}Amerio sucompañero; enla oca/ cion llego ala Playa sierto Pirata q.^{e} traya un Nauio apre apre/ ssádo enlas Costas de Genoba: y en el Cauptiva a D^{a}./ Thereza Gil deVídaurre, aq.^{e}lla Dama enquien tenia hi/ jos el Rey, conpalabra queladio de Cassamiento, conosio/ la el S.^{to} y hablandola aparte la aconsejo, ocultase sucalidad/ paralafacilidad delrescate, pero el Demonio, por medio de/ un infiel criado descubrio quien era D.^{a} Thereza conq.^{e}/ sedes banesio el consierto, q.^{e} el S.^{to} tenía ajustado porsu/ Livertad. Pero Thessa valiendose dedos Judios y dos/ Moros, aquienes prometio Montes de Oro, sila ayúdabá/ alafuga, metiendo la denoche enun Barco lallebaron a Espa/ ña confelis fortuna; assi como falto, sinmas averiguacion ni e-/ xamen echaron mano del S.^{to} arrastraronlo porlos suelos y con/ bastones ñudosos ledespedasaban lascarnes. Pusieronlo (ra/ biosos) enunbarco rroto, sinvela ni remo para que selo sor/ viesse elmar; pero Nolasco poníendose enmedio del bar/ co levanto los ojos al Cielo; y puestas Fé y esperansa en/ Dios, haciendo desucpa vela y del Baculo Remo;/ mui embreve sehallo enla Playa de Valencia asom/ brando aquantos enella vieron, aquel Argonau/ ta dela Gracia: dexando emuidiosso al Mar/ dehaver perdido tangenerosso Guesped.”

Kapitel: IV.1.1

Kat. MC 12: Die Bestätigung der Ordensregel durch den Papst

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

„CONFIRMO SO/ lemne mente el Pontífise Gre/ gorio IX en Perossa a 17 de Enero/ del año de 1238. Octabo de su Pontifi/ cado el R.[l] y militar Orden de Nŕa S.[a] de la / Merced Redemcíon de Cautibos âpetíçió/ del Rey D. Iaime elqual en Cartas p.[a] su San/ tidad y Colegio Sacro de Cardenales refíere/ la Desçension de M.[a] SS.[ma] alafundaçion de esta/ Ordédeq.[e] el Rey mismo fue testigo: dieron/ las Cartas, y con profunda humildad, y reve/ rençia Bezaron á su Santidad el pie fr. Ar/ naldo Amerio, por los Mílitares, y fr. Ber/ nardo de Cobera por el estado de los Sa/ cerdotes, y absorto el Santo Pontífise dela / Caridad conque se obligavan por voto los / Religiossos Mersenario, á líbrar los Cauti/ bos y quedarse en rehens porsu rescate/ bañados los ojos enlagrimas prorrum/ pio enestas palabras, conadmiracion de/ todo el Conclabe Sacro, quele asistia./ O admirable Religion illustrada contan/ gran fundadora. O fundacion digna de/ propagarse en todo el Orbedela tierre./ Aq.'asistio la Madre del Salvador abrien/ dose àsu fundacion los Cielos. Conq.[e] pala/ bras podre yo Cófirmarla.[2] Calle la légua y muestreme el cielo el modo pues meresio suferborosa Chardida, q.' pa/ra el nascimie.[to] desta Religion en la Yglesia fuese M.[a] SS.[ma] la mésagera"

Kat. MC 13: Nolascus empfängt die Priesterweihe

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

„LOS REYES/ Don Iaime de Aragon y Theo-/ baldo de Nabarra nombran a Nolas/ co. enbajador. a San Luis Rei de Francia/ para promover el consilio q.e sein tentaba se/ lebrar enleon el acompañamiento de nuestro/ S.to enesta jornada fue sucom pañero. Su Recama/ ra unbaculo y Subreueario llego a Paris entrego/ lascartas delos Reyes al Rei S. Luis; y sindilascion a/ justo las materias q.e tocauan asuenbajada. amaua/ San Luis anuestro Santo cordialisimamente cuia co/ rres pondencia era mui antigua como serreco/ nose por muchas cartas y consultas, de S. Luis a/ Nolasco, pídiole encaresidisima mente se Ordena/ se de Sacerdote, aviendo su humildad. Resistidolo / muchas Veses; consultolo enla Oracion con/ Dios quienle manifesto erasu Voluntad; se or/ denase ordenoló el Obpo de Paris en lostres/ días de Psaqua de EspirituSanto, y al vnjir le las/ manos ordenandolo de pres bitero sea robo/ Nolasco, añadiendo sea este prodigio, otroma/ yor, y fue que al pronunciar el Obispo aesi/ pe. Spiritum santum sebio una nuevaluz/ y entre ella bajar unapaloma y sentarse so-/ brelacabesa de Nolasco acabada la funsion le des/ pidio del Rey conmuchas lagrimas de entram/ vos: boluiose a España hasiendo mucho fruto/ entodos los lugares por donde pasaba. en/ Carcasona Resucito unmuerto; llego a Es/ paña y ofreciendole el Rey Don Iaime el / Arçobispado de Valencia nolo acepta como/ niotra Yglesia grande que le ofreçia en su/ Reino el Rey S. Luis y el S.to Rei D. Fernando/ el Arçobispado de Zevilla. y loq.e esde mas pó/ deraçion q.e abiendo el Papa Gregorio IX cri/ adolo Cardenal ainstansias del Rei D. Iai/ me renunçio deapelo reniendose / por el mas indigno emcapas/ de quantos [pilaban] la/ tierra”

Kat. MC 14: Nolascus trägt das Kreuz

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „DESDE QUE TUBO/ Usso de razon nuestro Patri/ archa Nolasco, comenso amortifi/ car los Sentidos; de edad de 18 años bol/ viendo dela Iglesia asu casa hallo asupuerta/ un pobre, que pedia Limosna tan llagado q.e/ corrompidas las llagas ofendian ala vista, y al/ olfato; diole Limosna, y ocasionandole el hedor al/ guna asco; seentro ensu casa, y bolviendo sobresi re/ sistiendo la naturaleza toda dijo, ocarne poco mor/ tificada. Obruto soberuio. pues tu eres mejor q.e aquel/ pobre de Christo? llamô al pobre y metiendole ensu re/ camra se echó asuspies, lebeso las llagas y paresiendo / le resistia la naturaleza elasco las Lamio; triunfádo de / simismo enesta y otraocasion en q.e repitio la misma mor / tificasion. Toda suvida fue una continuada penitéçia sin/ dar a su cuerpo unrato de descanso: davale todoslos di/ as tres Crueles disiplinas como sifuera de bronse discu/ rrio por toda España apie buscádo Limosnas para los Cauti/ bos: sino gruesa y formidable cadena de hierro, sinquitar la/ hasta sepoltura; tendiaporl argotiempo todas las noches/ Los brasos enel aire enforma de Cruz; de esta mortifi/ casion pasava asus Estasiones por los Claustros, llevando/ sobre sus ombros una pesada Cruz; reparo una ves / ensuligeresa, y buelto el rostro vio, que Nu/ estro Redemptor Iesus leayudava a llevar/ la que hazeis señor ledixo: pagar te No-/ lasco respondio Christo, que situ/ me ayudas a llevar lamia, Yogus/ to deayudarte allevar la tuia”

Kapitel: IV.3.3

Kat. MC 15: Nolascus überreicht das Habit an Ritter und Mönche

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

„Vio Nolasco debajo/ del manto blanco de Nra S.ª dela/ Merced recogida lamaior nobleza de Cataluna/ Aragon, Castilla Francia Mallorca y Africa / dio el Avito por sus manos al Ynfante Don/ Sancho, hijo del Rey Don Iaime primero de Ara/ gon sienfo el Ynfante de quinse años, el qual fue des/ pues Arsobpo de Toledo, y el mismo Rey Don Iaime traxo/ gloriosamente el Avito desu Religion visitiendo corto/ Escapulario, con el escudo, y manto Capitular, cuia can/ didez tubo enmas, quela purpura Regia y otros muchos Prin/ çipes, S.es que vistieron por m.o de nro Santo el Avito de Legos/ militares, q' fuera proligidad referirlas. Yloq' esdemas admira-/ sion, que á diligencias de Nolasco y sus hijos, no solo dejaronla/ torpe seeta de Maomo y abrasaron la Religion Christiana; sino,/ que profesaron la ley Evangelica, siendo Religiosos Profesos de_/ la Merced Zenid Abenzeit, Rey de Valencia con otros 18 / Reyes, Principes de Argel, Túnes, Granada cuios/ nombres traen los historidores, assi de afuera como/ de adentro y nose refieren aqui por no caueren/ lo señido del Campo, donde Se escrive esta. Breve Enarracion"
EXALABA LA CHARI/ dad de Nolasco, por todala tierra / tan Suabe olor que atraia en Su segur/ miento lo mas illustre y elebado delos/ Reynos; Profesando su instituto para el / estado Sacerdotal insignes Varones, dio el a_/ uito nuestro Santo P.e a S. Ramon de Monte oliu/ pariente muy sercano delos Duques de Cardona/ que despues fue Cardenal dela Iglesia Romana, á S.P,o/ Pasqual Selebre Theologo Canonigo de Valensia, q.' des/ pues fue Obpo de Iaen y de Grana.ª donde padesio marti-/ rio, á S. P.o Armengol hijo delos Condes de Urgel, q.e murio/ Martir por Christo, áS. Serapio có otro muchissimos de esta / Calidad; que tiñeron con su Sangre las aras del Sacrificio y / por gosar dela Celestial dotrina de Nolasco, renunsiaron/ Sus obispados con Lisencia dela sede Apostolica, y resibi/ eron el Candido avito de la merçed Don Iaime Zarroca/ Obispo de Huesca, Don Bernardo de monteagu/ do Obispo de Saragosa y Don Bernardo de O-/ livela Arçobispo de Tarragona, sugetando-/ se todos tres á los rigores monasticos/ y obserbansias regulares"

Kat. MC 16: Das Martyrium des Nolascus

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

„AVIENDO PAD-/ sido martirio enel Africa/ los Santos S. Ramon de Blanes, S./ Iaime de Soto, y S. Serapio, hijos, y Có-/ pañeros q.' ridos de ñro S.^{to} P.^{e} deseosso/ Nolasco á su imitasion de dar la vida por/ Christo cõ una porsionbien corta de dinero/ se embarcô para el Africa y consaborable Vien/ lo diofondo Enbulia; alsaltar entierra loconosier/ on algunos Moros, q'arrojados de España se [...]/ rian acogido alli; dijeronle al Governador co/ mo aquel Christiano era Espia delos Reyes de/ España dequienes Era mui q'rido; el Gover na^{dor}/ [...] do del Ynforme, mirando un masiléto y/ pobre viejo, sinmas aberguaçion le quito el ór/ ro q'paralá Redempcionllevava mádole dar/ muchos palos, y bofetadad, enserrolo enuna hedi[...]/ da masmorra dondele cubieron dosdias, negandol[...]/ elsustéro, paraq.^{e} peresiese, estava alegre Nolasco / paresiendole buen prinçipio este para el desea/ de martirio [...]aronlo deallimaltratandolo todo/ aporsia y [...]olobos Carniseros hechaban uno/ las ma.^{os} asus benerables barbas, otros escupian [...]/ grave rostro. Estos le davan bofetadas, aq.^{s}llos [...]/ bles Coses, y todos ledesian afrétas, y por remate [...]/ uaron arrastrádo al Campo, repitiédo sobre aquel/ bendito Cuerpo palos y golpes, q.^{e} áno Conservarle [...]/ os le ubieran acabado la vida. A tanto aunarbol lleno de/ heridas y Vañado En su sangre lo dejaron por[...]/ to quando Dios q.^{e} le guardava para maiores [...]/ un[...]os seleaparesido Bañado de resplandores á glo/ ria y mostrádole sus presiosas llagas abierto/ sucostado leborro el sentim.^{to} delos marti/ ios q' el S.^{to} avia padesido, y le alétó disie[...]/ [...]olesal [...] mucho q'padeser, vio almismo/ tiempo los S.^{tos} Angeles q.'le limpiaban/ la sangre yelpolvo y delatúdole losla/ sos le curaron de camino dejádo/ sano su cuerpo; y dispuniédo/ lo N̄ro S.^{o} se embia[...]/ N[...] partia/ [...] de Espa[...]"

Kapitel: IV.3.3

Kat. MC 17: Nolascus schwitzt Blut und hilft der Königin Vilante de Castilla

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „ESTAVA RETIRADA/ en el alcasar de Toledo Congran/ de desconsuelo, llorando amarga/ mente supena D.ª Violante Reynade/ Castilla, porq.' D. Alonso X. Rey sumarido/ larepudiaba por esteril; teniendo Nolas/ co noticia del travajo dela Reyna, dexô el re/ tiro desu Cóvento de Barselona, a arrimado a un/ baculo tomô el Camino de Castilla, llegô â Toledo el va/ ron de Dios, y fue â visitar luego la afligida Reyna, y viend/ do sus ojos hechos fuentes de lagrimas, fijando la cóside/ racion enlafatiga presente, y los clamores desu Oracion/ Enel Cielo con viua feé, y esperançafirme, sus pensos/ los vitalesalientos el color Convertido enamarilles/ demu.te trasladando Ensimismo las adversidades/ ycongojas agenas, comensô ásudar, por todos los poros/ de su flaco, y cansado Cuerpo, nopocas gotas de Sangre/ y Voluiendo del maravillosso rapto mirádo Conse/ reno rostro ála Reyna q. atonita atendia táprodi/ jioso Espectaculo dixo, ô amantissimos S.r mio co/ mo cósolais los afligidos, q.e presto ois los ruegos de/ los q.e en Vuestra misericordia esperan. Reyna podero/ sa alegreze Vuestra Alteza, porqu.e el repudio nopa/ sarâ adelante y Dios os cósederâ para consuelo del/ Rey, y del Reyno nuebe Ynfátes de Castilla. Serenó/ su coraçon violante, reprimio las lagrimas, y con/ siguio coneste varisinio alientos de vida y fue/ ran siertala profesia de ñro S.to P.e y tan efi/ cases sus ruegos, y oraciones con Dios, q.e/ al año se sintio preñada la Reyna/ y hubo despues la Suseçió, q. profetiço/ Nolasco"

Kat. MC 18: Nolascus und die Einnahme von Sevilla

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Im Bild gibt es zwei Inschriften:

> En la Capilla que antígua/ mente era sepulcro, de / los Reyes se halló una lo/ sa pequeña de vara y media de/ lagro, con letras antiguas. que dezía
>
> AQUI YAZE DON FREY RODRYGO DE/ LA CAVALLERYA DELA MERCED.QUE EN/ EL CONQUERYMYENTO DE SEVILLA SVFRIO GR/ AN DESCVYTAS, A LACERYAS, AYA DYOS SVANIMA/ AMEN

Bildlegende:

> „Acompaño N.P.S.P.º/ Nolasco alRey D. Iaime como su/ confesor alserco dezeuilla. alentando/ con espirítu profetíco alS.to Rei D.Fernando/ en este enpeño de clarandole losierto deesta/ Vitoría queleconsta por Reuelasíon divina domi/ naría Sucorona azevilla Murcia y Valencia; acau/ dillandose Los primeros Los militares Cavalleros/ Mercenarios tiniendo los blancos escapularios en/ biua Sangre para tremolar los Como Rojos estan/ dartes enserviçio delas Catholicas Magestades. avno/ ya otros esforsava Lapredicasion ad mirable de No-/ lasco Siendo el clarin sonor desubos todo elbalor q.' a/ nimaba los esfuersos ya Casi muertos ala inposibilidad/ delbaluarte morismo in Contrastable Siendo La Orasion/ ensendida de Nolasco La piesa de batir aunlas almenas/ del sielo. Entrego elmoro las llabes alos Reies hasiendo/ triunburato Nolasco. fue el primer Cuidado del Rei/ Señalar Lugar enque Sefun dase ConVento asu/ Religion agra desíensolde La bitoria Nolasco/ con hazerle desu Consejo Selebro/ en Seuilla Laprimera Misa/ en Murcia y en Balencia"

Kapitel: IV.2.3

Kat. MC 19: Die Auffindung des Marienbildes von El Puig

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „DOSLEGUAS DE_/ Balencia selebanta vn e/ minente collado Cuyafama/ la Antiguedad Celebra libre de té/ pestades y oy la christiandad adora/ como acasa Angelica de M.ª SS.ª aeste/ Citio todos las sabados bajaban ciete es/ trellas indises soberanos de prodigiossos/ misterios S.P. Nolasco debotocortesano/ del Cielo, entendiendo elidioma profetico de/ losluseros, mando cabar elmonte ydebajo/ devnagrande Campana descubrio una Ima/ gen de M.ª con el niño, enlosbrasosq. ’ fue he/ cha por manos Angelicas de la piedra del/ sepulcro donde estubo el Cuerpo dela Madre de/ Dios en Gethesemani eligiendo parasu estruc/ tura el pedaso sobre que estubo rredimada/ aquelle cabesa que coronan dose estrellas y / ol es deboto Santuario de Nuestro con/ bento del Puche durando siempre el mi/ lagro dela Campana pues asusonido las/ nubes negras huien sinq. Caiga rraio q’/ ofenda ni Relanpago que atemori/ se”

Kapitel: IV.4.1

Kat. MC 20: Die Aushandlung von Gefangenen

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „Hizo Nuestro San/ to P.e Nolasco enel discur/ so desuvida porsu Persona[...]/ Redempciones en Tunes Valen/ cia, Bujia Marruecos Argel y Grana/ da las 6 antes de Religiosso [...] védio/ su Patrimonio estados Co[...]rlacama/ en que dormia, las 9 siendo Mto Ge/ neral dela Orden, qué desde el Cielo, ba/ jo a fundar M.a SS.ma entodas fueron mas/ de 5U000 los rescatados, detodas Calida/ des y estados enquatro ocasiones se q.'/ do en rehenes padesiendohor ribles/ Carseles [...]cios en Argel faltan/ do dinero [...] rescate de una don/ cella quer [...] her/ mosura [...]/ Vendio [...] un/ la orando [...]/ la donsella lasu [...]/ estro Señor fu [...]/ ese del [...]/ brandor el Rey [...]/ para el rescate de [...]
>
> Otras muchas Re/ dempciones hizieron por/ su Orden los Mercenarios/ sus hijos en que padesieron ex/ traordinario tormentos siendo/ muchos los que en el martirio di/ eron la Vida por Christo y siendo/ nesesario peleaban los Caualleros/ Legos endefensa de la Feê y Religi/ on contra los moros como enlato/ ma de Seuilla enla de Murçia y Valé/ ncia enque usando en vez de Capilla/ morrion y aserado pero sobre el Es/ capulario blanco empuñando lama[...]/ Cortadora el padafuero grande partepa/ raq.' conestas Victorias Triunfasen los Re/ yes delosinorio acompañando asi mis/ mo algunos Sacerdotes conmuchos/ Militares Legos al S.to Rey S. Luis/ de francia ala jornada de la [...]/ S.ta donde siete de los Mer/ senario padesieron martirio"

Kapitel: III.3.1 und IV.2.3

Kat. MC 21: Die Lactatio des Nolascus

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „ALA ORA QUE…/ Tocavan las Avemarias/ (debocion que planto N./ P.S. Pedro Nolasco Entoda/ España) sehallaua Elglorioso / Patriarcha E naltissima Contem/ plaçion dela puresa de Maria SS.ª / y quando Mas encendido Enella/ Sele apareçio lasoberana Reyna de/ los cíelos Toda bestida de blanco/ consuprecioso Hijo Enlos brasos/ combidando â Nolasco Conuno/ desus regalados pechos aquegusta/ se deaquel nectar diuino; nose atre/ uia Elhumilde Redemptor â rreceuir/ tanto Fauor, a batiendose como in/ digno Enlatierra; asta que elniño/ que tenía Maria SS.ª ensus brasos/ le animo aque subiese atan/ alta dicha poniendose los/ dos Redemptores juntam.te/ â sustentarse de aq.'llas divi/ nas Fuentes de presiosa leche"

Kapitel: II.2.2, IV.3.2, IV.4.1 und V.1.2

Kat. MC 22: Die öffentliche Auspeitschung in Granada

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „LLEGO EL DIA DESEADO/ a N.P.S.P.º Nolasco. Sacaronle aso/ tar publicamente porlas calles/ de Granada. y aldes pojarle desus/ rrelixiossas, ipobres rropas lehalla/ ron los asotes Con que Continuam/ ente sus manos Lastimaban Sumal/ tratado Cuerpo aquenseñia aprecada/ mente Vna gruesa Cadena y aluer talexp[...]/ taculo dava grítos la bil canalla rratifican/ do S[u]pre sumsion en que era espia delos/ Catholicas Reyes, no es la primerabes desian/ que [...]nan por tal delito y lo inferian de/ [...] mal tratado, descargo lafuria todo/ le fuersa en aquel exhausto y benerable / cuerpo bañandolo en Sangre hasta rega[...]/ la por todo la tierra fue este el [...] del ma/ ior p[eña] para Nolasco por que ensu rros/ tro sele noto elrego sijo del alma se [...]/ tando los ojos al cielo enseñas desu agra/ desimiento por que pensava Su alegri/ a eran a que llas lasflores con que/ se abia detexer la Coron deseada/ del martirio"

Kapitel: IV.3.3

Kat. MC 23: Die Vision vom gekreuzigten Petrus und dem himmlischen Jerusalem

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende: Die Texttafeln wurden übermalt oder nicht restauriert!

Kapitel: IV.3.3

Kat. MC 24: Nolascus wird von Engeln in den Chor getragen

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „Vispera de la Purificasion/ de Nuestra S.ª dormido elcampa/ ñero, ahora detocar a Maytines, enelpa/ raiso delconvento de Barcelons, porq.' este/ sueño fuese todo vnextasi demisterios, en/ fermo delagota Nolasco oyo acordes musi/ cas enelcoro, eran Angeles los q. Suplian, yve[s]/ tidos de nuestro avito, llenaban las sillas de los/ religiosos Mersenarios, cuia capilla asi esti/ man esos espiritus Soberanos, siendo sus/ voses de estehonor la fama, que pregonan/ do este prodigio ensus sien lenguas almú/ do; bajaron asimesmo del cielo los espi/ ritus que asisten altrono; y llevaron en/ Palmas alcoro alPatriarcha enfermo; por/ que nipiedra lamaspequeña elpie leofen/ diese, nigota que dase de los dolores de / Nolasco, que no andubiese con ella ama/ nos elçielo, acarisiandole Nuestra Madre/ y Señora ensu regaso aquella noche/ las tres horas, que duraron los Mayti/ nes, que cantaban como vnos Angeles/ los que por dicha nuestra pare çie/ ronfrayles Mercenario, hasiendo ga/ la del blanco escapulario no esta[va]/ sola sino muchas porq.' Saben esos/ cortesanos q' el mejor disfras para/ [u]na noche buena esel auito de [M]/ [quien a Nolasco dijo eran ...]"

Kapitel: IV.1.2

Kat. MC 25. Der Tod des Nolascus

Künstler: Anonym oder Ignacion Chacon

Jahr: vor 1696 oder 1763

Bildlegende:

> „ASERCOSE EL FELIZ/ Termino dela prodijiosa Vida de No/ lasco, glorioso principió alubien mereci/ da Corona; savia el Santo por divina re/ uelaçion, un año antes el dia desumuerte. lle/ go el domingo Vigilia del nascimiento del Señor/ del año de 1250 enque agravandosele la entferme/ dad pidio el Sagrado Viatico, y reseuido conter/ missia deuocion, asistiendo el Santo Obispo de/ Barselona D.Fr.Pedro Cendra que no seapartó de/ su cauesera haste que espiro conel Concurso de lo/ mas illustre de la Ciudad, y de todos sus Religiossos/ aquienes hizo un prudentissimo rasonamiento amo/ nestandoles llevasen en adelante elfervor conq' auim/ comensado, cuy dasen de los pobres, y sobre todo con/ charitatiua solicitud dela liuertad delos Cautibos Chr/ istianos, queles dejava encomendados, como pedaso/ de su Coraçon: concluio la platica (que fue bien larga) / y auiendo reseuido la Extrema vncion que dando/ en profunda contemplacion; vio en esta suspencion entrar/ por su selda, a M.ª SS.ma a S. Pedro Apostol, a Santiago cólos/ demas Patronos de Barcelon; y sequito innumerable de / Espiritus Angelicos; Vuelto de esta viçion entono el S. Palmo/ Confitebor tibi Domine in toto corde meo, y alter nandole/ [...], y suspiros sus hijos, en vos clara dixo el S.º/ [...] Redemptionem missit populous, y sin poderle con-/ [cluir] [rechisando] el rosario sobre el pecho de su Redemptor es piro/ En edad deza años y medio, alamismo hora que el hijo de Dios/ nacio en la tierra sindiose un olor suaviissimo q excalaua su Virginanal Cuerpo, que vañado de La[ures], parecían/ [reflejo] dela gloria que gosaua su alma, sauida su mu/erte el Rey que estava en Saragosa sin poder re/ primir las lagrimas corrio el coraçon destila/ do a los ojos vistiose el luta que 4 años ante a / avio dexado por la muerte desu muger/ Doña Leonor imitandole roelos los / Principes y Cavalleros desu [...]"

Kapitel: II.2.2, IV1.1 und V.3.3