



Poste Italiane SPA Sped. in a.p. DL 353/03, conv. in L. 46/04 art. 1, c.1, DCB Milano

Crocifissi polimaterici
Approcci multidisciplinari
Pomodoro e Cascella a Metanopoli
Affreschi di Domenico Piola a Genova
La bottega dei Vivarini alle Tremiti

Periodico associato al
Centro d'Azione Liturgica (CAL)
e all'Unione Stampa Periodica Italiana (USPI)
ISSN: 0004-3400

Poste Italiane SPA Sped. in a.p.
DL 353/03, conv. in L 46/04 art. 1,
c.1, DCB Milano

Autorizzazione del Tribunale di Milano
n. 1940 del 2/5/1950
Con approvazione ecclesiastica

Abbonamenti e acquisti 2023

Abbonamento annuale sei numeri
(gennaio - dicembre):
IT € 90,00 / extra IT € 130,00 /
sostenitore € 300,00 / benefattore € 110,00

Fascicolo anno in corso:
Italia € 22,00 / extra Italia € 27,00

Fascicolo arretrato:
Italia € 25,00 / extra Italia € 32,00

Annata arretrata:
Italia € 120,00 / extra Italia 155,00

Volume del centenario:
Italia € 50,00 / extra Italia 70,00

Pagamenti:
- c.c.p. n. 15690209 intestato a Rivista Arte Cristiana
- bonifico bancario
IBAN IT81S0306909606100000119877
BIC BCITITMM intestato
a Scuola Beato Angelico

Per attivare l'abbonamento,
per recedere o per informazioni su annate
arretrate (disponibili dal 1913 a oggi)
scrivere a abbonamenti@artecristiana.it

Gli abbonamenti hanno decorrenza da gennaio
e sono continuativi; chi volesse disdire, per favore,
lo comunichi entro dicembre.

I reclami per mancato arrivo del fascicolo
devono essere fatti entro 3 mesi dalla spedizione
del bimestre per l'Italia ed entro 6 mesi per l'estero.

Depositi di Arte Cristiana:
- Firenze, ART e LIBRI. Libreria Internazionale Arte
e Antiquariato, Via dei Fossi, 32R
- Milano, Libreria Centro Ambrosiano, Piazza Fontana, 2
- Roma, Libreria Ancora, Via della Conciliazione, 63

Note per gli autori

Arte Cristiana pubblica articoli proposti dagli autori
o commissionati su invito, che sottopone al vaglio
della Redazione e di Revisori anonimi.

Per essere presi in considerazione, i contributi devono
essere originali, inediti, di alta qualità scientifica e perve-
nire in formato Word secondo le regole redazionali della
rivista riportate sul sito www.scuolabeatoangelico.it.
Arte Cristiana pubblica testi in italiano, inglese, francese,
tedesco e spagnolo, corredati da un riassunto in inglese-
non superiore a 1500 battute. Spetta all'autore fornire
le immagini in formato digitale di alta qualità (minimo
300 dpi), numerate e libere da eventuali diritti di riprodu-
zione. Si chiede gentilmente di riportare le didascalie
e le indicazioni sul copyright in un file separato.

Il materiale va inviato alla Redazione di Arte Cristiana
all'indirizzo di posta elettronica redazione@artecristiana.it. Nella e-mail di accompagnamento vanno segnalati
i recapiti completi dell'autore (indirizzo postale,
numero di telefono e indirizzo di posta elettronica).
Per gli allegati che superino le dimensioni di 2 Mb
si richiede l'invio attraverso servizi di cloud storage.

Sommario

Arte Cristiana

Rivista internazionale di storia
dell'arte e di arti liturgiche
International journal
of art history and liturgical arts

Fascicolo 935
Marzo/Aprile 2023
Volume CXI

Proprietario ed Editore:
Scuola Beato Angelico
Viale San Gimignano 19, 20146 Milano
Telefono 02/48302854-48302857
Fax 02/48301954
redazione@artecristiana.it
abbonamenti@artecristiana.it
fondazionebsa.it

Direttore responsabile
Umberto Bordoni

Vice Direttore
Rita Capurro

Segretaria di Redazione
Anna Querin

Consiglio di Direzione
Barbara Agosti
Giovanni Chianamonte
Maria Antonietta Crippa
Andrea Dall'Asta
Roberto Diodato
Ruggero Eugeni
Saverio Lomartire
Pietro Cesare Marani
Silvano Petrosino
Marco Rossi
Richard Schofield
Francesco Tedeschi
Giorgio Zancibetti
Giuliano Zanchi

Segretaria del Consiglio
Celina Duca (SBA)

Comitato Scientifico
Mariano Apa
Enzo Bianchi
Paolo Biscottini
François Boespflug
Luigi Borriello
Francesco Buranelli
Maria Carolina Campone
Saverio Carillo
Arabella Cifani
Andrea De Marchi
Michele Dolz
Emanuela Fogliadini
Giorgio Fossaluzza
Fausta Franchini Guelfi
Francesco Frangi
Julian Gardner
Francesco Gurrieri
Antonio Paolucci
Gaetano Passarelli
Lydia Salviucci Insolera
Max Seidel
Rosa Maria Subirana Rebull
Angelo Tartuferi
Gennaro Toscano
Crispino Valenziano
Timothy Verdon

© Tutti i diritti riservati

Redazione: Scuola Beato Angelico
Progetto grafico: Pierluigi Cerri
con Marta Moruzzi
Impaginazione: Riccardo Cavallaro
Photo editor: Alessandro Nanni
Stampa: Grafica Briantea

Hanno collaborato a questo numero
Carla Fontana e Kevin McManus

In copertina:
Devozione del Giovedì
e del Venerdì santo,
Mercatello sul Metauro
© Alessandro Nanni

Crocifissi polimaterici. Approcci multidisciplinari

- | | | |
|-----|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 82 | <i>Zuleika Murat</i> | Editoriale |
| 90 | <i>Carla Maria Bino</i> | «Image composta, come si crede,
di umano tegumento» Manufatti
polimaterici del Cristo morto in Italia |
| 106 | <i>Sara Carreño</i> | De imagen a cuerpo santo: el crucifijo
polimaterico de la Catedral de Ourense
(siglo XIV). Historia, usos, recepción |
-

Storia dell'arte

- | | | |
|-----|---------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 118 | <i>Davide Colombo</i> | I fratelli Pomodoro e Cascella nella chiesa
di Santa Barbara a Metanopoli.
Una rilettura moderna del passato |
| 138 | <i>Sara Garaventa</i> | Per il cantiere della chiesa di San Luca
a Genova. Nuovi documenti sul ciclo
di affreschi di Domenico Piola |
| 146 | <i>Federica Giamattei</i> | Il polittico della chiesa di Santa Maria
a Mare delle Isole Tremiti:
un capolavoro di intaglio e di pittura
della bottega dei Vivarini |
-
- 158 Recensioni

De imagen a cuerpo santo: el crucifijo polimatérico de la Catedral de Ourense (siglo XIV).

Historia, usos, recepción¹

This paper studies the medieval sculpture of Christ crucified known as Santo Cristo kept in the cathedral of San Martiño de Ourense in the northwest of the Iberian Peninsula. Firstly the analysis will focus on the impact this image has had over the centuries on the sacred topography and spatial configuration of this cathedral, including changes in the naming of altars, alterations to existing volumes, and even the creation of new spaces for worship and devotion. Secondly, the liturgical and ritual uses this crucifix would have had in the late Middle Ages will be investigated, particularly as a visual centrepiece during liturgies commemorating the Cross and its hypothetical manipulation during the dramatized ceremonies of Holy Week. Furthermore, some considerations are devoted to the possible changes in its liturgical reception in the late 15th and early 16th centuries, when the idea of veiling and unveiling the image became central. Finally, the changing status of this image as one of the cathedral's relics will be examined, a reality that can be traced verbatim to the 16th century.

En la Península Ibérica se conservan cuatro esculturas polimatéricas de origen medieval que representan a Cristo muerto, tres de ellas como Crucificado y una como yacente en el sepulcro. Una se encuentra actualmente en la Catedral de Burgos, a donde fue trasladada desde su localización original en el convento de Agustinos Ermitaños de la ciudad; otra se conserva en el convento de clarisas de Palencia, en conexión con el coro de monjas; una tercera centra hoy un retablo barroco en la iglesia parroquial de Santa María das Areas en Fisterra; y la última es venerada en la Catedral de san Martiño de Ourense. Al estudio de este último ejemplar se dedicará este artículo, trazando un recorrido por su historia, el impacto que su presencia tuvo en la espacialidad del templo ourense y su relación con los ritos celebrados en esta sede. Por supuesto, su innegable conexión con los otros tres ejemplares peninsulares llevará a establecer un estudio comparativo que será fundamental a la hora de perfilar nuestro conocimiento de esta pieza.

El conocido como *Santo Cristo* de la Catedral de Ourense muestra a Cristo muerto y colgado de la cruz por medio de tres clavos (fig. 1). Es una imagen enormemente naturalista y de acentuado dramatismo, que destaca por su originalidad en la producción escultórica de la época. Así, cabe destacar el uso de recursos visuales como la cabeza caída, la boca entreabierta, y el cuerpo sangrante; mientras que a nivel material resalta el empleo de cabellos y uñas postizas (fig. 2)². Estas estrategias figurativas y los materiales empleados resultan fundamentales a la hora de crear una imagen que busca producir un impacto emocional y una gran respuesta devocional en sus espectadores, en línea con la descripción de esta pieza que Baltasar Porreño realizaba en su obra *Nobiliario del Reyno de Galicia* (ca. 1570): «Está tan desfigurado, sangriento, y acardenalado que causa grandísima compasión, ternura y *deboción* a todos quantos lo miran; tiene sembrado por el cuerpo brazos y piernas muchos cardenales, ronchas y berdugones y diversas formas y figuras, y están relevados de la carne quanto el grueso de la mitad del dedo menor de la mano, unos mas, y otros menos, unos rebentados y corriendo sangre por haber asegurado y llegado por allí muchas veces el azote y otros enteros como a punto de reventar, segun estan enconados, azules y morados»³.

Compasión, ternura, devoción. Esta referencia refleja las emociones que la visualización de esta pieza habría despertado en los espectadores del siglo XVI, posiblemente en línea con la experiencia devocional de los siglos precedentes. Otra referencia similar se encuentra en la descripción hecha por el Licenciado Molina en su *Descripcion del Reyno de Galizia* (1550), en la que menciona la «*gran deuocion que juzgo en mirallo ter temeridad*», la «*tan gran deuocion y admiracion que la pone en mirallo*» o como «*pone tan gran temor la vista deste que no se puede sufrir ninguno vn rato a mirallo*»⁴. Nuevamente, la recepción visual de esta pieza conlleva un impacto emocional en el espectador, en este caso aludiendo a la devoción, admiración y temor, hasta el punto de necesitar apartar la vista de la imagen.

Pero la característica más reseñable de esta escultura es el empleo de nuevos materiales que suponen una innovación en la producción escultórica medieval. No se trata de una talla en madera policromada al uso, sino que a un esqueleto de madera se han añadido otros materiales, como cuero, lino y lana, que contri-

1. *Santo Cristo de Ourense*,
Catedral de Ourense

2. *Santo Cristo de Ourense*,
Catedral de Ourense, detalle



buyen a la creación de una imagen que busca reproducir el aspecto de un cuerpo humano a través de sus propiedades táctiles. De hecho, la escultura resulta blanda al tacto, ofreciendo una experiencia sensorial que trasciende la recepción puramente visual a quienes tuviesen el privilegio de entrar en contacto físico con ella. Pero sobre esto volveré más adelante.

Del altar de Santa Cruz a la capilla del Santo Cristo

La presencia de esta imagen en la catedral de Ourense fue determinante a nivel devocional, como refleja el impacto que esta tuvo en la topografía sacra del templo, incluyendo cambios en las denominaciones de altares, alteraciones del espacio existente y la creación de nuevos espacios destinados a su culto y devoción. Actualmente se encuentra en una capilla que fue construida *ex professo* para albergarla y a la que fue desplazada en 1573⁵. Sin embargo, su localización original – tal y como demuestra la documentación catedralicia – fue en el brazo norte del transepto, flanqueando la puerta conocida como «*da Obra*», donde se encontraba dispuesta sobre el altar de Santa Cruz, hoy altar de Santiago y la Virgen del Pilar.

Su localización en el altar de Santa Cruz llevó a que esta escultura fuese vinculada con el obispo auriense Vasco Pérez Mariño (+1343) quien pide en su testamento ser enterrado frente a dicho altar: «*Mandamus sepeliri corpus nostrum in ecclesia Sancti Martini in sepultura quam constui fecimus prope altare Sancte Crucis versus portam de vico Operis*» (1342) (fig. 3)⁶. Partiendo de esta referencia documental – y de la presencia de otro crucifijo similar en Fisterra, posible tierra natal del prelado – fue planteada la hipótesis de que fuese él quien trajo el *Santo Cristo* a la catedral⁷. Sin embargo, el testamento no menciona explícitamente el crucifijo, únicamente el altar, por lo que es imposible confirmar a través de esta fuente que la escultura se encontrase ya entonces en esta localización. En cualquier caso, cabe destacar que la vinculación entre este obispo y el crucifijo no es una creación historiográfica contemporánea, sino que se trata de una tradición rastreada hasta el siglo XVI y que aparece mencionada, por ejemplo, en la obra de Baltasar Porreño (ca. 1570) o de Ambrosio de Morales (1572)⁸.

En mi opinión, la presencia de esta imagen en la catedral auriense durante el siglo XIV es confirmada en un documento datado de 1368. Se trata de una sentencia relativa a la celebración del aniversario de la muerte del obispo Vasco Pérez Mariño, y en ella se menciona el «*altar do Croçifiso*»: «*que disesem de cada anno para senpre huna miissa de requiem cantada na dita igleia de Sam Martinno d'Ourense, no al[ta]r do Croçifiso por sua alma e do bispo dom Vasco e do bispo dom [Aluaro]*»⁹. Esta referencia confirmaría la temprana ubicación de esta escultura en el altar de Santa Cruz de la catedral, causando esta variación en la advocación del altar, que pasa de Santa Cruz a del Crucifijo, reflejando la importancia que tenía ya este objeto durante la segunda mitad del siglo XIV¹⁰.

Las alusiones a su presencia y su localización aumentan a lo largo del siglo XV, con varias referencias que mencionan el altar del Crucifijo o la «*capela do Cruçifixo*». Así, en 1408, Leonor Suárez pide ser enterrada ante el altar del Crucifijo,



donde se encontraría ya la sepultura de su padre, el canónigo de Ourense Meen Suárez Gallinato¹¹. Posteriormente, en dos documentos de 1423 y 1488, nuevamente se refiere a la «*capela do Santo Cruçifixo*», y Xoán Cortes y Gonzalo Oureiro aparecen identificados por sus funciones en relación con ella, como «*teedor da capela do Cruçifixo*» y «*capelán do Santo Cruçifixo syto enna igrlesia d'Ourense*»¹².

La imagen aparece también mencionada en diversos documentos derivados del conflicto nobiliario entre los condes de Benavente y de Lemos (1467-1471), que causaron graves daños a la fachada septentrional de la catedral. Así, por ejemplo, en el alegato público sobre estos enfrentamientos realizado en 1480 por Juan de Loureiro, canónigo y procurador del cabildo, se menciona la localización del *Santo Crucifijo* al tratar de los destrozos: «*derribaron grande parte de ella con la bobeda et miembros de la porta principal de ella que sale contra la Rua de Obra et la casa del Santo Crucifixo*»¹³. Nuevamente, en 1500, Francisco Davila, fraile de San Francisco de Ourense, alude a los «*dapnos y rotura fechos en la dicha Yglesia de la capilla del señor san Juan y puerta de la Rua Dobra con la capilla en que esta el Santo Crucifixo*»¹⁴.

Estas referencias documentales reflejan no solo la localización de la escultura en época medieval, sino también la rapidez con la que se constituyó una capilla en torno a ella en el brazo norte del transepto. Siguiendo a Manuel Sánchez Artega, quien se basa en un documento del siglo XVI, esta se cerraba con una reja y acogía el altar del Crucifijo o del Santo Cristo, con el sepulcro del obispo Vasco Pérez Mariño y otros sepulcros de miembros del cabildo ourense¹⁵. Conocemos también otros datos sobre su apariencia y configuración en el siglo XVI a través de la descripción que hace Ambrosio de Morales, quien vio este crucificado durante su *Viage* en 1572: «*El Santo Crucifijo, que es muy famoso, y de mucha devoción está en el Crucero sobre un Altar, mas ya lo quieren pasar à Capilla rica que para esto se ha labrado. Es como el de Burgos, de goznes, y muestrase con toda la solemnidad que allá se usa. Está cerrado con puertas de buena pintura, y dentro tiene dos velos, y verdaderamente el rostro es devotísimo con semblante de gran severidad, y mesura*»¹⁶.

Siguiendo a Ambrosio de Morales, el crucifijo de Ourense se encontraba oculto en el siglo XVI tras unas puertas pintadas y dos velos. Julio Vázquez Castro ha propuesto que el autor de estas puertas fuese Pedro Alonso de Mayorga, contratado entre 1482 y 1490 como «*pintor e maestro de la obra del Santo Crucifixo*»¹⁷. Asimismo, se han identificado como estas antiguas puertas las dos tablas con la Virgen y san Juan que se encuentran hoy en la parte baja del intradós del arco de la actual capilla del Santo Cristo (fig. 5)¹⁸. De este modo, posiblemente a finales del siglo XV se crearía un retablo-tabernáculo para cerrar la escultura, quedando esta oculta a la vista y siendo revelada únicamente en momentos litúrgicos determinados. De ser así, lo que puede verse hoy – pues las tablas se encuentran adosadas a la pared – sería la parte interior, configurando la imagen del Calvario al abrirse¹⁹.

Volviendo sobre la descripción que hace Morales, este afirma que el cristo ourense se mostraba con la misma solemnidad que el de Burgos. De este último sabemos que en época moderna era exhibido únicamente los viernes, dentro de un ritual en el que se retiraban dos de los tres velos que lo cubrían, quedando siempre cerrado el último de ellos, de gasa transparente, mediando la visualización de la escultura²⁰. De este modo, el acceso visual se encontraba limitado a unas fechas específicas y siempre controlado por el clero. Entendemos que quizá algo similar sucediese en el caso de Ourense una vez montado el retablo-tabernáculo, pero volveremos sobre esto más adelante. Otras fuentes documentales modernas insisten también para el caso de Burgos en la oscuridad de la capilla y la sobrecogedora cantidad de velas y lámparas allí dispuestas, que generaban un ambiente saturado de luces y sombras parpadeantes y que inundaban el aire con el cálido olor de la cera y el aceite²¹.

Para el caso de Ourense, la documentación nos permite saber también que en 1500 existía, por lo menos, una lámpara situada delante del altar del crucifijo, pues Rodrigo Enríquez Osorio, conde de Lemos, hace donación en su testamento para el alumbrado de dicha lámpara²². Posteriormente, el número de lámparas dispuesta ante este crucifijo aumenta a partir de 1500²³. La disposición de lám-



paras en el interior de los templos funcionaba como marcador de espacios y elementos notorios, como podían ser altares, relicarios u objetos destacados como hitos devocionales, como es el caso del *Santo Cristo*²⁴. Pero la presencia de lámparas que acompañan a esta escultura no interesa aquí únicamente como aval de la importancia devocional de esta escultura, sino que resulta de interés también en relación con la recepción de la pieza y su percepción contextual, pues la iluminación natural y artificial del interior del templo ourense, a través de velas y lámparas, ofrecería a los espectadores del pasado una imagen muy diferente del *Santo Cristo*, en la que los olores de la cera y el aceite, las luces y sombras, e incluso la temperatura, serían partes fundamentales de la experiencia religiosa²⁵. En este sentido, la forma en la que la luz incidía en la imagen afectaría a la recepción que se tiene de ella, tal y como refleja la descripción que hace el *Pelegrino Curioso* (ca. 1580), quien vio el *Santo Cristo* poco después de su desplazamiento a su nueva capilla, haciendo una alusión directa a la vinculación entre la iluminación y la recepción de la pieza: «Está la imagen en una capilla *sumptuosa*, que ahora nuevamente le han hecho, aunque hay opiniones que en la que estaba antiguamente parecía más devoto, porque era más oscura la capilla, y caía al entrar por la puerta á mano *yzquierda*, aunque donde ahora está es lugar más decente. Es cierto *pieça* muy devota esta del *Sancto Crucifixo*, el cual nos mostraron con mucha devoción, y aunque no tenga tanta *auctoridad* en el mostrarse como el de Burgos, es una delicada *pieça*; la cual adoramos como era justo, porque esta devoción es nombrada en todo el mundo»²⁶.

Finalmente, la escultura es desplazada a la capilla que le construyen en el siglo XVI, generando un nuevo espacio en la topografía sacra del templo que es destinado únicamente a su culto, llegando a funcionar como un santuario. Un espacio que será nuevamente modificado en el siglo XVII, cuando se produce su ampliación y la reforma barroca que le dio el aspecto que tiene en la actualidad, como de gran relicario arquitectónico (fig. 4)²⁷.



Liturgias y ritos

Durante su ubicación en el altar del transepto la imagen del *Santo Cristo* habría tenido un papel fundamental en relación con una serie de liturgias y ritos celebrados en la catedral de Ourense durante los últimos siglos de la Edad Media.

A la hora de estudiar la liturgia en conexión con este altar, resulta fundamental remitir al testamento de Vasco Pérez Mariño, quien muestra una intensa devoción a la Santa Cruz. Este prelado deja establecidas una serie de celebraciones litúrgicas que debían llevarse a cabo en este altar y su entorno circundante, y que se mantendrán vigentes durante las siguientes centurias. Como ha sido señalado en la primera parte de este artículo, a mediados del siglo XIV la imagen del *Santo Cristo* se encontraría ya dispuesta en esta localización, por lo que entraría en conexión con los ritos allí celebrados.

Varios de los ritos que este obispo deja establecidos en su testamento están en conexión con su muerte o sepultura, como es el caso de dos capellanías perpetuas a cargo de clérigos del coro, que debían celebrar misas de réquiem en el altar de Santa Cruz; la solicitud de que estos capellanes acudan a su sepultura tras las horas canónicas para decir un responsorio; o la celebración anual del aniversario de su muerte, incluyendo una procesión a su sepultura²⁸. Pero este obispo instaura también otras celebraciones, como la fiesta de la Invención de la Cruz, conmemorada el 3 de mayo, durante la que debía realizarse una misa mayor en el altar de Santa Cruz («*et dicatur missa maior illa die in dicto altari Sancte Crucis*»)²⁹. Finalmente, este obispo ordena también que el Cabildo haga conmemoración de la Cruz todos los viernes al terminar vísperas, con una procesión y el canto de responsorios en el altar de Santa Cruz: «*Item mandamus et ordinamus quod fiat processio imperpetuum in exitu vesperarum coram altari predicto Sancte Crucis in omnibus sextis feriis tocius anni*»³⁰. De este modo, todos los viernes quedan asociados al recuerdo de la Crucifixión, extendiendo a estos días la conmemoración del acto redentor asociada a Viernes Santo.

Durante estos ritos, la presencia del crucifijo en el altar sería central, pues actuaría como foco y recordatorio visual de estas conmemoraciones de la Cruz. Posiblemente el papel de la escultura en estas liturgias sufriese una redefinición a finales del siglo XV, o ca. 1500, cuando la escultura habría sido cerrada por las puertas pintadas y los velos, entrando en juego el acto de ocultar-revelar la imagen. A este respecto, cabe remitir nuevamente al caso del *Santo Cristo* de Burgos, pues – como se ha mencionado anteriormente – era mostrado solemnemente los viernes al terminar la misa³¹. Quizá algo similar sucediese en la catedral de Ourense una vez la imagen fue cerrada, siendo mostrada al público precisamente los viernes y en la fiesta de la Invención de la Cruz.



Pero más allá de su papel protagonista en estas celebraciones litúrgicas, posiblemente esta escultura fuese utilizada también en puestas en escena dramáticas de la Pasión, o al menos del Descendimiento. Esta hipótesis se basa en la propia configuración de la pieza, pues cuenta con sistemas de articulación que permiten mover diversas partes de su cuerpo³². A este respecto, ya Ambrosio de Morales remitía a dichos mecanismos, afirmando que los brazos eran articulados por medio de 'goznes', comparando el autor este aspecto con el *Santo Cristo* de Burgos, que también está articulado³³. Para el caso de Ourense, los estudios históricos realizados sobre la pieza han mencionado únicamente la articulación de los brazos, la cadera y los dedos, que reproducen las falanges³⁴. De este modo, sabemos que esta escultura tiene, por lo menos, articulados los brazos, las manos y las piernas. En el futuro, la realización de estudios técnicos a la pieza podría aportarnos nuevos datos y ampliar nuestro conocimiento sobre estos sistemas. Por el momento, recurrir a un estudio comparativo con los ejemplares de Burgos, Palencia y Fisterra puede ayudarnos a hipotetizar que otras partes de la escultura ourense podrían estar articuladas.

Las radiografías realizadas durante las restauraciones de las esculturas de Burgos, Palencia y Fisterra han mostrado que todas ellas cuentan con sistemas de articulación enormemente complejos que permiten el movimiento de cuello, hombros, codos, muñecas, dedos, rodillas y tobillos (fig. 6)³⁵. Además, en los casos de Burgos y Palencia, se ha destacado la presencia de pequeñas cadenas metálicas y anillas de sujeción en la espalda, que habrían servido para colgar y descolgar las esculturas de la cruz³⁶. Finalmente, durante la restauración de estos dos cristos se descubrió en su interior un contenedor para líquidos que se conecta con un tubo a la llaga del costado, un ingenioso recurso que serviría para simular el sangrado durante la Crucifixión³⁷.

En todas estas esculturas las articulaciones se encuentran cubiertas por medio de lino y cuero que son luego policromados, de modo que permanecen ocultas a la vista de los espectadores (fig. 7)³⁸. En Ourense, el estudio realizado por Ferro Couselo y Lorenzo Fernández resulta fundamental para nuestro conocimiento de la materialidad de la pieza, aludiendo ya estos autores al uso de cuero y lino policromado para la piel y de pasta policromada para las heridas³⁹. Esta información sería luego confirmada durante la intervención de conservación que se le realizó a la escultura en 1994, cuando se estaba restaurando su capilla⁴⁰.

Los datos de los que disponemos para las otras esculturas nos permiten pensar que posiblemente en Ourense suceda algo similar, contando con articulaciones en diversas partes del cuerpo. En cuanto a la llaga, no podemos confirmar para el caso de Ourense que exista un contenedor para sangre en su interior, ya que para ello sería necesario realizar radiografías de la pieza, pero cabe destacar que en su estudio Ferro Couselo y Lorenzo Fernández afirmaban que «la llaga del costado es profunda y puede verse en su interior un relleno de una materia fibrosa como cáñamo o esparto»⁴¹.

Además de las articulaciones, otro aspecto característico de la materialidad del *Santo Cristo* de Ourense es el hecho de que cuenta con un relleno que hace que la escultura sea blanda al tacto, una característica que nuevamente comparte con los ejemplares de Burgos, Palencia y Fisterra⁴². Mientras que para los otros casos los estudios realizados durante las restauraciones han confirmado que el material utilizado es lana, carecemos de estos datos en el caso de Ourense. Sin embargo, sabemos que una técnica similar sería empleada en esta pieza, pues existen menciones a que resulta blanda al ser tocada⁴³. Cabe destacar, a este respecto, la alusión a la recepción táctil que hace Baltasar Porreño en el siglo XVI, afirmando: «Está tan tratable, blando y *suabe* como si fuera cuerpo humano y vivo, porque tocandole con el dedo en muchas partes se hundé la parte tocada, y quitando el dedo se vuelve a su primer ser y proporción»⁴⁴.

Todas estas características parecen demostrar que esta escultura habría sido concebida para ser manipulada, posiblemente durante las escenificaciones realizadas en Viernes Santo, que ofrecerían una recepción multisensorial de la pieza. Por desgracia, no contamos con fuentes textuales que confirmen esta hipótesis



para el caso ourensano, pero la materialidad de la propia pieza parece confirmar que podría haber sido utilizada de este modo⁴⁵. Debe tenerse presente que esta carencia en las fuentes documentales teatrales no es una excepción del territorio gallego, sino que se trata de una ausencia compartida por todos los reinos cristianos medievales, especialmente destacable en la Corona de Castilla. Por supuesto, queda abierta la posibilidad de que sean localizados nuevos textos que permitan aumentar nuestro conocimiento de la realidad teatral de la Galicia medieval, pues la ausencia no equivale necesariamente a la inexistencia.

Este posible uso en escenificaciones de Semana Santa coincidiría con el de otros crucifijos medievales, ya que se trata de una práctica común registrada en toda Europa desde la primera mitad del siglo XIV, cuando comenzaron a producirse esculturas de Cristo con brazos móviles. Quizá en el caso de Ourense, que cuenta con articulaciones más allá de los hombros, la escultura pudiese haber sido empleada no solo en el Descendimiento, sino también en otras escenas como la Piedad y el Entierro, sin descartar también la posible escenificación de la Crucifixión y el *Planctus*. Se conservan en la Península Ibérica y en otros territorios transpirenaicos diversas fuentes que reflejan el uso de imágenes del Crucificado para este tipo de puestas en escena, como es el caso de la catedral de Palma de Mallorca (siglo XV), donde el Viernes Santo un crucificado era dispuesto *in medio ecclesiae* y utilizado para representar la Crucifixión, el Descendimiento y la Piedad⁴⁶. Otros casos similares son registrados en Barking (ca. 1363-1367), Asís (1327, 1381), Perugia (1339, 1374, 1448), Foligno (1419-1513), Roma (1486), Ratisbona (ca 1489) o Florencia (1491)⁴⁷.

De imagen a reliquia

La gran devoción y culto que recibió esta imagen tuvo como resultado que comenzase a ser percibida como una más de las reliquias de la catedral, junto a las de San Martín y Santa Eufemia, los dos atractivos devocionales originales de esta sede, cuyos visitantes gozaban desde el siglo XII de unos privilegios similares a los concedidos a los peregrinos que iban a Santiago⁴⁸. Esta consideración queda reflejada, por ejemplo, en el ya mencionado *Viage* de Ambrosio de Morales, quien en el siglo XVI recorre por orden de Felipe II los territorios de Galicia, Asturias y León recogiendo un listado de las reliquias conservadas en cada sede. Así, en su descripción de las reliquias de Ourense este autor incluye la es-

cultura del «Santo Crucifijo»⁴⁹. Esta identificación de la escultura como una de las reliquias de la catedral puede verse también a finales del siglo XV, en el ya mencionado alegato realizado por Juan de Loureiro en 1480, cuando este canónigo menciona al «*Santo Crucifixo*» en su enumeración de las reliquias de la catedral: «*de los Cuerpos Santos de la gloriosa señora Santa Eufemia virgen et señor Sant Fagundo et San Premitibo cuios cuerpos estan dentro de la dicha iglesia et del Santo Crucifixo et otras muchas reliquias de santso que en ella estan*»⁵⁰. Posteriormente, Flórez, en su descripción de la pieza, recoge una tradición que afirma que «al entrar los Moros en Galicia salió el Obispo de Orense con sus Clerigos à la Iglesia del Castro, llevando consigo las Reliquias que pudieron, especialmente la del Santísimo Christo»⁵¹. De este modo, esta pieza habría pasado de ser una imagen del crucificado, a ser considerada una reliquia en sí misma, digna de ser enumerada entre las demás reliquias de la catedral⁵².

El atractivo de esta imagen queda patente también en la recepción de peregrinos, convirtiéndose en uno de los hitos devocionales del camino de Santiago, pues Orense era parte del camino francés a la ciudad apostólica. Esta afluencia de peregrinos que visitaban la escultura aparece reflejada en varias fuentes. Por ejemplo, el Licenciado Molina afirma en el siglo XVI que al crucifijo de Orense «es visitado de todos o *dela* mayor parte *delos* romeros *q* vienen al apostol»⁵³. También en el siglo XVI, Baltasar Porreño remite a esta enorme devoción, afirmando que se había convertido en «una de las estaciones que los Peregrinos que van a Santiago de Galicia hacen»⁵⁴. Posteriormente, Enrique Flórez se hace eco de estas peregrinaciones, afirmando que a esta imagen «concorre [...] la devoción no solo de Galicia, y *Reynos* confinantes, sino innumerables peregrinos de todas las Naciones, los cuales antes, ó después de visitar al Apostol, concurren à venerar esta soberana Imagen»⁵⁵.

A respecto de la consideración que adquiere esta imagen, debe señalarse que en el siglo XVI se encuentran también los primeros textos en los que aparece referida como milagrosa, asociándosele además unos orígenes legendarios, tanto en lo relativo a su llegada a Galicia como a su autoría. La leyenda sostiene que la imagen habría llegado a este extremo occidental de la península a través del mar, flotando en una caja. Esta historia aparece referida por primera vez en la obra de Porreño, quien afirma que la escultura es «obra de Nicodemus; y se dice aportó aqui en una *caxa* que venía por *la mar*»⁵⁶. Es decir, que la imagen era vinculada a una llegada milagrosa a Galicia, pero también quedaba su autoría asociada a uno de los protagonistas del Descendimiento de Cristo (*Jn.* 19, 39)⁵⁷. El *Pelegrino Curioso* (ca. 1580) recoge esta tradición al hablar de la villa de Orense, afirmando: «aquella santísima *pieça* del Crucifijo de Orense, rara en la cristiandad, á la que algunos dan el segundo lugar entre las figuras de Cristo, y tienen por opinión que es obra del devoto caballero Nicodemus. [...] los milagros que nuestro Señor Dios en esta figura de su hijo crucificado ha hecho son muy muchos, y de mucho tiempo acá, y cada día se ven»⁵⁸. En términos similares recoge estas tradiciones el Licenciado Molina también en el siglo XVI: «es uno *delos* que nicodemus hizo: el uno *es este* y el otro es el de Burgos: y el otro es el de Osma»⁵⁹.

Este tipo de orígenes, que fueron asociados a numerosas esculturas del Crucificado⁶⁰, partían de la historia del Cristo de Beirut, cuya referencia más antigua ha sido rastreada hasta el siglo VIII, difundida en Occidente a través de la traducción que Anastasio el Bibliotecario hizo de las actas del II Concilio de Nicea a finales del siglo IX. Será a partir de entonces cuando comienzan a recogerse diversas variantes de esta leyenda, en las que se modifican aspectos de la supuesta historia original, incluyéndose entonces la atribución de la imagen a Nicodemo⁶¹. La leyenda será recogida posteriormente por numerosos autores, difundiéndose por todo el continente a partir del siglo XII, aumentando las referencias a esta historia durante los siglos XIV y XV. Resulta fundamental, por ejemplo, su introducción en la *Leyenda Dorada*, texto que inspiraría luego los sermones de los predicadores y factor determinante en la amplia difusión de la historia.

En el caso de Galicia, tenemos constancia de que se conocía la historia del Cristo de Beirut con anterioridad al siglo XVI, pues la *Passio Imaginis* – es decir, la historia de una escultura de Cristo a la que se le infligen afrentas – era celebrada en la Catedral de Lugo a finales de la Edad Media, tal y como aparece recoge-

do en el calendario litúrgico de un Misal conservado en el archivo de esta sede⁶².

El problema que se presenta a este respecto es el de poder concluir si el origen de estas consideraciones sería medieval o si se trataría de una construcción del siglo XVI⁶³. Sabemos que estas leyendas fueron recursos habituales en las construcciones de orígenes míticos durante la Edad Media, rastreables en todo el Occidente medieval, y ya en el siglo XV habían sido asociadas al homólogo *Santo Cristo* de Burgos⁶⁴. Sin embargo, la documentación de la que disponemos no permite afirmar de forma concluyente que estas tradiciones existiesen ya durante los siglos medievales para el caso de Ourense. En cualquier caso, estos textos suponen la constancia documental de que esta escultura era considerada milagrosa ya a mediados del siglo XVI y que por entonces había alcanzado un estatus similar al de una reliquia, pues dicha imagen era considerada un retrato ‘auténtico’ de Cristo vinculado a los tiempos apostólicos.

Conclusiones

A lo largo de este artículo se han estudiado diversos aspectos de la historia del *Santo Cristo* de Ourense, todos ellos factores que reflejan la excepcionalidad de esta pieza y su importancia en la vida devocional de la sede ourensana. Desde su llegada a la catedral en el siglo XIV esta escultura habría causado un gran impacto que queda reflejado en el proceso de *promulgatio*⁶⁵ de la imagen llevado a cabo en las centurias posteriores. Sus localizaciones, sus usos y su estatus fueron evolucionando, mostrando como esta imagen llega a ser considerada una de las reliquias conservadas en el templo. Su presencia provocó desde el cambio en el nombre del altar donde se dispuso hasta la construcción de un nuevo espacio en el siglo XVI con finalidad de albergarla. Un proceso de promoción espacial que encuentra su paralelo en las alusiones hechas a esta pieza en fuentes textuales, donde en el siglo XVI la imagen comienza a ser referida como reliquia y se dejan por escrito una serie de leyendas relativas a los orígenes de esta escultura que la dotan de un aura milagrosa. En lo relativo a sus usos litúrgicos y rituales, se ha resaltado su papel como foco visual durante las liturgias de conmemoración de la Cruz, y su hipotético manejo durante las ceremonias teatralizadas de Semana Santa, destacando el cambio que se dio en su recepción entre finales del siglo XV y principios del XVI. Sería en este momento cuando la idea de velar y develar la imagen pasó a ocupar un lugar central, nuevamente reflejando la importancia devocional que la imagen había adquirido ya a finales de la Edad Media.

- 1 La presente publicación forma parte de un proyecto que ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (ERC) en el marco del Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea (Acuerdo de subvención n° 950248). El proyecto, titulado *The Sensuous Appeal of the Holy. Sensory Agency of Sacred Art and Somatised Spiritual Experiences in Medieval Europe (12th-15th century)-SenSArt* (PI: Prof. Zuleika Murat), se está llevando a cabo en el Departamento de Patrimonio Cultural de la Universidad de Padua (2021-2026).
- 2 Se utiliza cabello natural y hasta para las uñas, una característica que comparte con los ejemplares de Burgos, Palencia y Fisteria.
- 3 Baltasar PORREÑO, *Nobiliario del Reyno de Galicia*, eds. Dolores BARRAL RIVADULLA-Oscar ARES BOTANA, A Coruña 1997 [ca. 1570], p. 146.
- 4 Juan de MOLINA, *Descripcion del Reyno de Galizia y de las cosas notables del*, Mondoñedo 1550, fol. 17v.
- 5 Véase: Xesús FERRO COUSELO-Xaquín LORENZO FERNÁNDEZ, “La capilla y santuario del Santísimo Cristo de la Catedral de Ourense”, en *Boletín Ourense*, Anexo 12, 1988; Dolores VILA JATO (ed.), *A capela do Santo Cristo de Ourense, Catedral de Ourense*, Santiago de Compostela 1996; Francisco Javier LIMIA GARDÓN, “La capilla del Santo Cris-

to”, en José Manuel GARCÍA IGLESIAS (ed.), *La catedral de Ourense*, A Coruña 1993, pp. 323-371.

- 6 Archivo da Catedral de Ourense, *Escrituras*, I, 12, transcr. en Manuel CASTRO-Manuel MARTÍNEZ SUEIRO (eds.), *Colección de Documentos del Archivo de la Catedral de Ourense*, I, Ourense 1923, pp. 288-295.
- 7 Ferro Couselo-Lorenzo Fernández, *La capilla*, p. 11; Carmen MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, en Francisco RODRÍGUEZ IGLESIAS (dir.), *Galicia Arte*, XI, A Coruña 1993, p. 396; Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, “O Santo Cristo de Ourense. A historia, o culto e a dádiva”, en Vila Jato, *A Capela do Santo Cristo*, pp. 13-14; *Idem*, *El Santo Cristo de Ourense y su capilla*, Ourense 2011, p. 7.
- 8 Porreño, *Nobiliario*, p. 146; Ambrosio de MORALES, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Philipe II a los Reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las reliquias de Santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las Catedrales y Monasterios*, ed. Enrique FLÓREZ, Madrid 1765 [1572], p. 150.
- 9 Archivo da Catedral de Ourense, *Cregos de coro*, n° 142, transcr. en Castro-Martínez Sueiro, *Colección de Documentos*, pp. 885-886.
- 10 A principios del siglo XVI, este altar aparece ya denominado como del ‘Santo Cristo’, como consta en el lis-

- tado de altares realizado por Antonio Ramírez de Haro, en el acta de su visita a la catedral (1539). Manuel SÁNCHEZ ARTEAGA, *Apuntes histórico-artísticos de la catedral de Orense*, Ourense 1916, p. 108.
- 11 Emilio DURO PEÑA, *Catálogo de los documentos privados en pergamino del Archivo de la Catedral de Orense (888-1554)*, Ourense 1973, doc. 1058, p. 262; Julio VÁZQUEZ CASTRO, “Las obras góticas en la Catedral de Orense (1471-1498)”, en *Porta da aira*, 6, 1994-1995, p. 66.
 - 12 Archivo da Catedral de Ourense, *Fragmentos de notarios*, transcr. en Anselmo LÓPEZ CARREIRA (ed.), *Fragmentos de Notarios (Ourense, séculos XIV-XVI)*, Santiago de Compostela 2007, pp. 403-406.
 - 13 Archivo da Catedral de Ourense, *Libro VIII de Escrituras*, fols. 194-195, transcr. en Castro-Martínez Sueiro, *Colección de Documentos*, pp. 195-196.
 - 14 Transcr. en Vázquez Castro, *Las obras góticas*, p. 40.
 - 15 Sánchez Arteaga, *Apuntes histórico-artísticos*, p. 148; Vázquez Castro, *Las obras góticas*, pp. 65-66.
 - 16 Morales, *Viage*, p. 150.
 - 17 Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, Caballeros de Santiago, Expediente 3367, n. 30, fols. 35-35v, transcr. en Vázquez Castro, *Las obras góticas*, pp. 31, 59.
 - 18 Juan M. MONTEROSO MONTERO, “La pintura de los siglos XVII y XVIII”, en García Iglesias, *La catedral de Ourense*, pp. 436-437; Vázquez Castro, *Las obras góticas*, p. 31.
 - 19 Otros autores consideran que estas tablas serían parte de la capilla quinientista del Cristo, previa a su remodelación barroca. González García, *El Santo Cristo*, p. 47. Por su parte, Limia Gardón las identifica simplemente como «antiguas puertas que cerraban el altar del Santo Cristo», sin especificar a cual se refiere. Además, este autor afirma que posiblemente se tratasen de piezas de la escuela valenciana del siglo XVI. Limia Gardón, *La capilla*, pp. 358, 363.
 - 20 Las fuentes aluden también al tañido de las campanas que acompañaba el ritual de mostrar el Cristo y mencionan que la gente debía estar arrodillada. Raymond FOULCHÉ-DELBOSC, *Madame D'Aulnoy: Travels into Spain*, London 1930, pp. 76-77; Xavier de BONNAULT D'HOUEÏT (ed.), *Pèlerinage d'un paysan picard à Saint-Jacques de Compostelle, au commencement du XVIIIe siècle*, Montdidier 1890, pp. 56-58.
 - 21 Foulché-Delbosc, *Madame D'Aulnoy*, p. 76; Enrique FLÓREZ, *España Sagrada. Theatro geographico-historico de la iglesia de España*, XXVIII, Madrid 1772, pp. 496-497.
 - 22 Vázquez Castro, *Las obras góticas*, p. 40.
 - 23 Sabemos también que en 1503 existían en la antigua capilla del Santo Cristo: «duas cruces hua de azabache dourada e outra de cristal guarncyida de prata dourada». Limia Gardón, *La capilla*, p. 364. La de azabache se sigue conservando hoy en el Museo de la Catedral, véase: Sara CARREÑO, “Cruz procesional”, en *Tesoros Hispánicos de la Liturgia Medieval (catálogo de la exposición virtual)*, Madrid 2019: <<https://www.ucm.es/tesoros/cruz-procesional-ourense>> (última visita 22/02/2023). Durante la primera mitad del siglo XVI recibe otras donaciones que enriquecerían su capilla, como «un cuerno grande de marfil muy bien labrado» en 1529 o un corazón de plata para disponer a sus pies en 1539. Limia Gardón, *La capilla*, pp. 364-365.
 - 24 En la catedral de Ourense tenemos constancia documental también de donaciones para la iluminación de otro crucificado medieval, el conocido como *Cristo de los Desamparados* (ca. 1200), hoy en la capilla de Asunción, pero que originalmente habría estado situado en el altar mayor, dedicado a San Martín. Esta escultura recibe mandas testamentarias para su iluminación («*Lampadi que est ante crucifixum ecclesie beati Martini*») en 1226 por parte del canónigo Alonso Pérez, en 1293 por parte del chantre Pedro Ordóñez, y en 1292 por parte de Xoán Fernández, ciudadano de Ourense, quien afirma en su testamento que su mujer había puesto una lámpara ante este crucifijo. Marta DÍAZ TÍE, “La escultura medieval”, en García Iglesias, *La catedral de Ourense*, p. 142; M^a Beatriz VAQUERO DÍAZ-Francisco J. PÉREZ RODRÍGUEZ (eds.), *Colección documental del archivo de la Catedral de Ourense*, II, León 2010, pp. 519-520, 529-533.
 - 25 Sobre la importancia de la luz en la recepción del arte medieval, véase: Ute LEONARDS et al., “Medieval Artists: Masters in Directing the Observers’ Gaze”, en *Current Biology*, 17.1, 2007; Bissera V. PENTCHEVA, “Glittering eyes: Animation in the Byzantine Eikon and the Western Imago”, en *Codex Aquilarensis*, 32, 2016, pp. 209-236.
 - 26 Bartolomé VILLALBA Y ESTAÑÁ-Pascual de GAYANGOS (eds.), *El Pelegrino curioso y grandezas de España*, I, Madrid 1886, p. 421.
 - 27 Cabe destacar que la configuración barroca de este espacio – especialmente su estructuración a través de un baldaquino sostenido por ángeles – conecta con la apariencia del altar mayor de Santiago, en línea con las múltiples evocaciones compostelanas presentes en la sede auriense. José Manuel GARCÍA IGLESIAS, “La catedral de Ourense”, en *Idem, La Catedral de Ourense*, p. 13.
 - 28 Archivo da Catedral de Ourense, *Escrituras*, I, 12, transcr. en Castro-Martínez Sueiro, *Colección de Documentos*, pp. 288-295.
 - 29 *Ibidem*.
 - 30 *Ibidem*.
 - 31 María José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69, 2003, p. 214.
 - 32 Los crucificados articulados fueron un fenómeno paneuropeo, conservándose numerosos ejemplares con articulaciones en diversas partes del cuerpo, incluyendo en algunos casos los ojos, la boca o la lengua. Véase: Gesine TAUBERT-Johannes TAUBERT, “Mittelalterliche Kruzifixe mit Schwenkbaren Armen: Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie”, en *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 23, 1969, pp. 79-121; Kamil KOPANIA, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Warsaw 2010; Carla BINO, “Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV-XV secolo). Linee di ricerca”, en *Drammaturgia*, 13(3), 2016, pp. 277-311.
 - 33 Morales, *Viage*, p. 150.
 - 34 Ferro Couselo-Lorenzo Fernández, *La capilla*, p. 17.
 - 35 Luis CRISTÓBAL ANTÓN, “Conservación y restauración de escultura en madera: tratamiento de la imaginería de la Capilla del Condestable y de la figura del Santísimo Cristo de Burgos”, en José Manuel IGLESIAS GIL, *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 2, Actas de los VII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio-agosto 1997)*, Santander 1998, p. 203; Ángeles FERNÁNDEZ SANTIAGO, “Intervención de conservación y restauración”, en *Camino de Santiago. Revista peregrina*, 13, 2010, p. 28. Mis agradecimientos a Ángeles Fernández Santiago por facilitarme las fotografías realizadas durante la restauración de la pieza.
 - 36 Manuel de CASTRO, *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enriquez, Almirantes de Castilla*, Palencia 1982, p. 57; Cristóbal Antón, *Conservación y restauración*, p. 203.
 - 37 *Ibidem*, p. 203.
 - 38 La restauración en el caso de Burgos ha mostrado que estos materiales son fijados a la madera con cola y tachuelas. Además, se utilizaban yeso, cola y trozos

- de gamuza para formar las heridas y la sangre a lo largo del cuerpo. *Ibidem*, p. 203.
- 39 Ferro Couselo-Lorenzo Fernández, *La capilla*, p. 16.
- 40 Carlos J. ALONSO ARRIBAS-Francisca RUIZ RIVAS, “Restauración da Capela do Santo Cristo de Ourense”, en Vila Jato, *A Capela do Santo Cristo*, p. 114.
- 41 Ferro Couselo-Lorenzo Fernández, *La capilla*, p. 17.
- 42 Estudiaré la recepción táctil de estas esculturas en un artículo en proceso de preparación con el título provisional: “Soft As If It Was a Human Body”. *The Haptic Experience of Poly-Material Sculpture in the Late-Medieval Iberian Peninsula*.
- 43 Ferro Couselo-Lorenzo Fernández, *La capilla*, p. 17.
- 44 Porreño, *Nobiliario*, p. 146. Aludía a esta característica sensorial de la escultura en: Sara CARREÑO, *La imagen escultórica del Crucificado en la Galicia del siglo XIV. Tipos, usos y significados*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2019, pp. 141-142.
- 45 Las primeras fuentes textuales conocidas que hablan de escenificaciones de la Pasión en el territorio gallego datan del siglo XVI. Se trata de las menciones en las Constituciones Sinodales de Mondoñedo (1541) y en las actas de la visita arzobispal de Alonso de Velasco a la villa de Muxía (1547). En ambos textos, las menciones a estas escenificaciones de Semana Santa se hacen desde la prohibición, como por ejemplo en Mondoñedo: «por la presente ordenamos y mandamos [...] que ninguno sea osado de hazer las tales representaciones ni remembranzas en la iglesia ni fuera de la iglesia», o en el caso de Muxía: «que de aquí en adelante ningún clérigo, ni lego, ni otra persona agan las dichas representaciones en ninguna manera». El hecho de que se legisle contra estas ‘representaciones’ parece indicar que se trataría de una tradición celebrada con anterioridad y ya establecida, llevando a plantear la posibilidad de la existencia de representaciones de la Pasión en Galicia por lo menos a finales de la Edad Media. Julio I. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, “Drama e iconografía na Idade Media: aspectos teóricos e algúns casos galegos”, en *Anuario galego de estudos teatrais*, 2, 2002, p. 34.
- 46 Richard DONOVAN, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto 1958; Gabriel LLOMPART MORAGUES, “El Devallament de Mallorca, una paralitúrgia medieval”, en *Miscel.lània Litúrgica Catalana*, I, Barcelona 1978, pp. 109-133; Francesc MASSIP, “El descendimiento de la cruz: la vitalidad de una tradición”, en *Hispanorama*, 65, 1993, pp. 26-41.
- 47 Karl YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, Oxford 1933, pp. 157-161; Peter MEREDITH-John E. TAILBY, *The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation*, Michigan 1983, p. 226; Claudio BERNARDI, “Theatrum Pietatis: Images, Devotion, and Lay Drama”, en *Mediaevalia*, 27, 2006, pp. 7-22; Bino, *Le statue*; Geraldine A. JOHNSON, “Embodying Devotion: Multisensory Encounters with Donatello’s Crucifix in S. Croce”, en *Renaissance Quarterly*, 73, 2020, pp. 1179-1234.
- 48 Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, “Las reliquias de la catedral de Ourense. Apuntes para su historia”, en *Memoria Ecclesiae*, 36, 2012, pp. 293-294.
- 49 Morales, *Viage*, p. 150.
- 50 Vázquez Castro, *Las obras góticas*, p. 39.
- 51 Enrique FLÓREZ, *España Sagrada. Teatro geográfico-histórico de la iglesia de España*, XVII, Madrid 1763, pp. 120-121.
- 52 Una realidad similar está registrada para esculturas polimatéricas análogas conservadas en Italia, donde, siguiendo a Carla Bino, alcanzaron también la consideración de reliquias y se convirtieron en meta de peregrinación de fieles que las consideraban milagrosas. Bino, *Le statue*, p. 297.
- 53 Molina, *Descripción*, fol. 28.
- 54 Porreño, *Nobiliario*, p. 146.
- 55 Flórez, *España Sagrada*, XVII, pp. 120-121.
- 56 Porreño, *Nobiliario*, p. 146.
- 57 Para Nicodemo escultor véase: Corine SCHLEIF, “Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider”, *The Art Bulletin*, 75:4, 1993, pp. 599-626; Felipe PEREDA, *Crimen e ilusión. En arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid 2017, pp. 327-342.
- 58 Villalba y Estaña-Gayangos (eds.), *El Peregrino*, p. 421.
- 59 Molina, *Descripcion*, fol. 17v.
- 60 Numerosos crucificados, tanto en la Península Ibérica como en el exterior, fueron vinculados a las mismas construcciones legendarias, destacando el caso del *Santo Cristo* de Burgos, el *Volto Santo* de San Martino de Lucca (Italia) o el *Bom Jesus* de Matosinhos (Portugal). Michele BACCI, “Ad ipsius Christi effigiem: il Volto Santo come ritratto autentico del Salvatore”, en Mansueto BIANCHI-Roberto CIPRIANI-Marzia ZINGONI (eds.), *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, Tradizioni, Immagini*, Lucca 2003, pp. 115-130; Martínez Martínez, *El Santo Cristo de Burgos*, p. 210; Carla VARELA FERNANDES, “Pathos – The Bodies of Christ on the Cross. Rhetoric of suffering in wooden sculpture found in Portugal, twelfth-fourteenth centuries. A few examples”, en *RIHA Journal*, 0078, 2013, s/n.
- 61 Jean-Marie SANSTERRE, “L’image blessée, l’image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VIe-XIIe siècle)”, en *Bulletin de l’institut historique belge de Rome*, 69, 1999, pp. 116-125.
- 62 Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Espiritualidad mendicante y arte gótico”, en *Semata*, 7-8, 1996, p. 347.
- 63 A una pregunta semejante se enfrentaba Raquel Alonso Álvarez para el caso de un crucifijo ebúrneo conservado en Oviedo, asociado también a Nicodemo y del que tampoco habría constancia documental sobre dicha autoría hasta el siglo XVI. Para esta autora estos orígenes míticos del crucifijo ovetense serían posiblemente una construcción del siglo XVI, encuadrable en el contexto post-tridentino. Raquel ALONSO ÁLVAREZ, “De cruore Domini: La reliquia de la Santa Sangre en la Catedral de Oviedo y el Milagro del Cristo de Beirut”, en Francisco J. HERNÁNDEZ-Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS-Emma FALQUE REY (eds.), *Medieval Studies in honour of Peter Linehan*, Florencia 2018, pp. 49-66.
- 64 Antonio María FABLÉ (ed.), *Viajes por España de Jorge de Eginghen, del Baron Leon de Rosmüthal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*, Madrid 1879, pp. 58-59.
- 65 David FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989, ed. esp. con el título *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid 1992, p. 188.

Referencias fotográficas:

Fig. 1-4, 7 archivo de la autora; fig. 5 fotografía de Wikimedia Commons (licencia Creative Commons): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tablas_de_la_Virgen_y_San_Juan.png; fig. 6 © Ángeles Fernández Santiago.