

# LA MUERTE DE CRISTO EN LA GALICIA MEDIEVAL:

## UN RECORRIDO POR LOS MEDIOS Y FORMAS DE LAS IMÁGENES ESCULTÓRICAS DEL CRUCIFICADO

SARA CARREÑO\*

**Resumen:** *En este artículo se realiza un recorrido por las diferentes piezas medievales conservadas en Galicia en las que se plasma de algún modo la imagen de Cristo crucificado. Ante la enorme heterogeneidad de piezas localizadas, este estudio realiza un inventario exclusivamente de obras producidas en piedra y madera, aportando una clasificación tipológica de estas y una breve interpretación de sus funciones. Así, la principal finalidad de este trabajo es ofrecer una aproximación al panorama gallego que pueda servir de recurso para los estudios académicos interesados en realizar un análisis comparativo en el que incluir la realidad gallega.*

**Palabras clave:** *Galicia medieval; Escultura medieval; Imagen religiosa; Cristo crucificado.*

**Abstract:** *This paper draws an itinerary through the different medieval pieces preserved in Galicia in which the image of the crucified Christ is depicted. Given the enormous heterogeneity of the pieces, this study is devoted to making an inventory exclusively of works produced in stone and wood. It provides a typological classification of these artworks and a brief interpretation of their functions. Thus, the main purpose of this paper is to offer an approach to the Galician panorama that can serve as a resource for academic studies interested in conducting a comparative analysis in which to include the Galician reality.*

**Keywords:** *Medieval Galicia; Medieval sculpture; Religious image; Crucified Christ.*

La imagen de Cristo crucificado, síntesis visual del dogma central del cristianismo y de la esperanza de los fieles en la salvación eterna, fue —como no podía ser de otra manera— uno de los tipos iconográficos más representados durante los siglos medievales<sup>1</sup>. Galicia, como parte de los reinos cristianos, no resulta una excepción a este respecto. Así, se conservan en este territorio numerosas piezas en las que se figura esta imagen, la mayor parte de ellas datadas entre los siglos XIV y XV.

Esta imagen aparece en las piezas gallegas de diferentes modos. Puede encontrarse de forma independiente, mostrando únicamente a Cristo en la cruz; formando parte de otras escenas más desarrolladas como el Calvario o la Crucifixión; o integrando otros tipos iconográficos, como es el caso del Trono de Gracia o Trinidad vertical. Además, esta imagen aparece figurada en diversos medios, constituyendo una realidad enormemente heterogénea. En el caso de este

---

\* Università degli Studi di Padova. Email: sara.carreno@unipd.it.

<sup>1</sup> Para una aproximación a la evolución de este tipo iconográfico: THOBY, 1959; SCHILLER, 1972 [1966]: 88-149. Para un estudio de la escultura del Crucificado en Galicia: MANSO PORTO, 1993a; CARREÑO LÓPEZ, 2019.

artículo, este se centra en plantear un recorrido por la producción en piedra y madera, con la finalidad de realizar un inventario que aporte una clasificación tipológica y una brece interpretación de las posibles funciones de las piezas<sup>2</sup>.

## 1. LAS IMÁGENES LÍGNEAS

En el caso de las piezas talladas en madera, en Galicia únicamente se han localizado tallas en bulto redondo, generalmente de grandes dimensiones, aproximadamente de tamaño natural. No se conserva en Galicia ninguna pieza escultórica en madera con la imagen del Crucificado que pudiese ser encuadrada en una tipología diferente, como podrían ser los retablos tallados.

Se conservan tallas del Crucificado desde la segunda mitad del siglo XII, percibiéndose claramente un incremento en la producción de esta tipología en el siglo XIV<sup>3</sup>. Los ejemplares más antiguos son los crucificados de Vilanova dos Infantes (Celanova), San Salvador dos Penedos (Allariz), Santa Eufemia de Ambía (Baños de Molgas) y el Cristo de los Desamparados de la Catedral de Ourense. Ligeramente posterior es el Calvario de San Antolín de Toques, primer conjunto en el que Cristo aparece acompañado por María y Juan (Fig. 1). Todas estas tallas responden formalmente a las soluciones habituales de las piezas románicas: Cristo vivo, sereno, hierático, con corona de rey, vistiendo largo *perizonium* hasta las rodillas y fijado a la cruz con cuatro clavos<sup>4</sup>.

Las piezas producidas en el siglo XIII siguen manteniendo parte de estas características, mientras comienzan a adoptar elementos asociados a los tipos góticos, como la inclinación de la cabeza o la figuración de Cristo muerto. Cabe destacar que en Galicia la variación en el número de clavos —de cuatro a tres— no se generaliza definitivamente hasta el siglo XIV. Los primeros ejemplares gallegos que incluyen soluciones visuales góticas —datados del siglo XIII— son el crucificado de San Paio de Antealtares (Museo de Arte Sacra, Santiago de Compostela); el Cristo de Mougás (Museo Diocesano de Tui); el Cristo de Fornelos de Montes (Museo Diocesano de Tui); y el calvario de San Fiz de Cangas (Museo de Arte Sacro de las Clarisas de Monforte), ya de ca. 1300.

<sup>2</sup> La aproximación a piezas producidas en otros materiales excedería la intención de este trabajo. De todos modos, cabe señalar que la imagen del Crucificado puede encontrarse en otro tipo de medios en el caso gallego, destacando especialmente el caso de la orfebrería. *Vide* REY SUÁREZ, 2014.

<sup>3</sup> En conexión con los cambios en la espiritualidad del momento y el aumento de las devociones cristológicas. MÅLE, 1952 [1945]; CONSTABLE, 1995; DERBES, 1996; KALINA, 2003.

<sup>4</sup> En el caso de Galicia, las cruces de orfebrería más tempranas que se han conservado datan de los siglos X-XI: la Cruz de Ordoño II (Santiago de Compostela) y la de San Sebastián de Serramo (Vimianzo). A estas debe sumarse la desaparecida cruz de Alfonso III (Santiago de Compostela), de la que se conserva una copia de 1917 realizada por el platero compostelano Ricardo Martínez Costoya. MORALEJO ÁLVAREZ, 2004 [1980]: 168; ABELLEIRA MÉNDEZ, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, IGLESIAS GONZÁLEZ, 2004; REY SUÁREZ, 2014: 367-370, 651-652.



**Fig. 1.** Calvario de San Antolín de Toques, princ. siglo XIII  
Fuente: Marta Cendón Fernández (Universidade de Santiago de Compostela)

Es definitivamente en el siglo XIV cuando se generalizan las imágenes de Cristo sufriente, muerto y clavado a la cruz con tres clavos<sup>5</sup>. Se conservan de esta centuria los crucificados de San Pedro Fiz de Hospital de O Incio (Fig. 2), San Xoán de Portomarín, Santa María do Camiño (Muros)<sup>6</sup>, San Francisco de Viveiro, Santa María das Areas (Fisterra), Santa María de Gracia (Monterrei), Santo Domingo de Tui (Museo Diocesano de Tui), de la Catedral de Santiago de Compostela, de la Catedral de Ourense y el Cristo de Allariz (Museo Arqueológico de Ourense).

Finalmente, las imágenes encuadrables en el siglo XV muestran una serie de variaciones, como el acortamiento del *perizonium*, la tendencia a la estilización, la disposición de los pies en rotación interna —abandonando la rotación externa característica del siglo XIV— y, por consiguiente, la disposición de las piernas paralelas, creando de este modo una postura más serena. A estas modificaciones se suma que las características dolorosas que podían verse en las piezas del siglo XIV —de manera ya atenuada en el caso gallego— continuarán mitigándose en las piezas del siglo XV.

<sup>5</sup> La mayor parte de las piezas gallegas no muestra un gran dramatismo.

<sup>6</sup> Habría existido en Galicia otro ejemplar similar: el crucificado conocido como «Cristo de los Remedios», hoy en la capilla mayor del monasterio de La Rábida, en Palos de la Frontera (siglo XIV). Originalmente perteneció a la colegiata de Santa María do Campo (A Coruña), siendo trasladado en 1945 a la localidad onubense. CARRASCO TERRIZA, 2000: 451-452; GONZÁLEZ GÓMEZ, ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, 2010: 171-175.

Se conservan del siglo XV los crucificados de Santa Clara de Santiago de Compostela<sup>7</sup>, San Salvador de Bergondo, Santa María do Azougue (Betanzos), Santa María de Corvelle (Sarria), San Juan de Ribadavia, Santa María de Mixós (Monterrei), Santa María de Vilabade, de la capilla de Vilachá (Castrocán), de la capilla de Nosa Señora do Portal de Santo Domingo de Ribadavia, de la capilla absidial de Santo Domingo de Tui y el Cristo de las Batallas de Verín.

Tras este breve recorrido por las piezas líneas conservadas en Galicia puede comprobarse que los crucificados de gran tamaño fueron especialmente numerosos<sup>8</sup>. Estas piezas serían fundamentalmente destinadas al espacio del altar, generalmente en el presbiterio de la iglesia, aunque podrían encontrarse también en altares secundarios<sup>9</sup>. Entre los usos que tendrían las esculturas dispuestas en el entorno del altar se ha aludido a su función como elementos transmisores de la presencia de aquellas personalidades sagradas a las que representan; como contenedoras de reliquias; como elementos de referencia visual tanto para los clérigos como para los fieles que asisten a los ritos; o como elementos focales a los que dirigir la meditación, gestos y plegarias<sup>10</sup>.

Aunque todas estas funciones serían aplicables al caso del crucificado, debe partirse de la premisa de que la presencia de esta imagen en el entorno del altar tiene una naturaleza diferente a la de otras imágenes religiosas. En primer lugar, esta imagen conecta directamente con los ritos que tienen lugar en ese entorno, pues en el altar se conmemoraba el sacrificio de Cristo. De hecho, la presencia de la cruz en el altar era requerida, tal y como ponen de manifiesto los tratados litúrgicos medievales<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Actualmente en la sala capitular, sobre la puerta de acceso al coro alto.

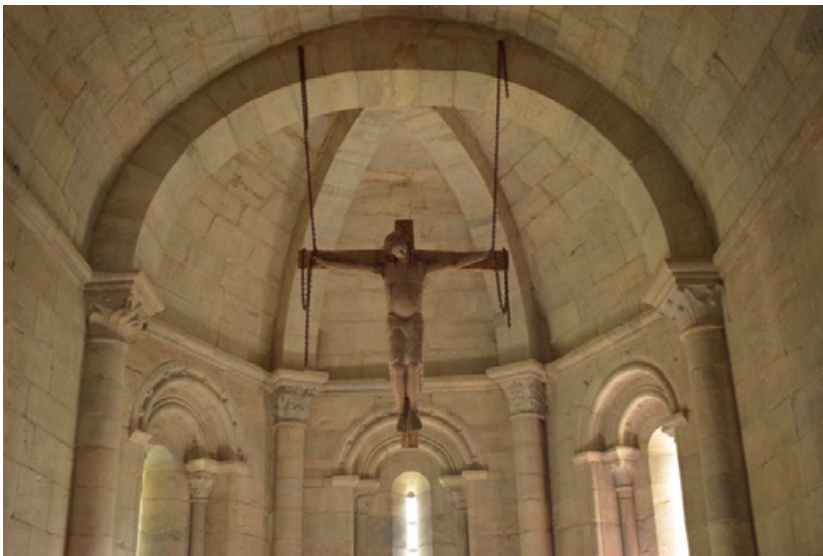
<sup>8</sup> Únicamente una pieza muestra unas dimensiones considerablemente inferiores, el Cristo de Allariz (Museo Arqueológico de Ourense), de 64,7 cm de alto. Ha sido datada en la primera mitad del siglo XIV, aunque sus características formales continúan tendencias habituales de piezas anteriores, por ejemplo, combinando la corona real con el uso de los tres clavos. Las dimensiones de esta pieza facilitarían su transporte y manipulación, por lo que quizá pueda ser asociada a usos individuales. MONTERO FEIJOO, 2008.

<sup>9</sup> Estas imágenes podían encontrarse también en los cierres del coro, de modo que podrían ser vistas desde el espacio del trascoro, encontrándose ejemplos en diversos territorios. JUNG, 2013. En el caso gallego, se encontraba coronando el cierre del coro el crucificado de Sancti Spiritus de la Catedral de Santiago de Compostela (mediados del siglo XIV). CENDÓN FERNÁNDEZ, FRAGA SAMPEDRO, RÍOS RODRÍGUEZ, 2015. Tras varias reubicaciones, se encuentra hoy en día en el cierre del Pórtico de la Gloria.

<sup>10</sup> KROESEN, SCHMIDT, eds., 2010; BASCHET, 2011.

<sup>11</sup> Si recurrimos a uno de los tratados más importantes y difundidos de estos siglos, el *Rationale Divinorum Officiorum* (ca. 1286) de Guillermo Durando, obispo de Mende (†1296), resalta que en los altares debe estar siempre colocada la cruz (*Rationale*, 1.3.27/31). THIBODEAU, trad., 2007: 39-42. Esta disposición puede verse en numerosas miniaturas y pinturas en las que diversas tipologías de cruces o crucificados aparecen sobre el altar. Este tipo de «imagen dentro de la imagen» puede verse, por ejemplo, en las pinturas murales de la basílica de San Francisco de Asís. En estas, en el episodio de la oración de San Francisco en San Damiano este aparece orando ante una *croce dipinta* situada sobre el altar de la capilla; mientras que en la escena de la Visión de los Tronos puede verse una cruz de orfebrería. Otros ejemplos, por citar casos más próximos a Galicia, serían el tímpano de la iglesia de San Justo de Segovia donde se figura una cruz de orfebrería sobre un altar, o las *Cantigas de Santa María*, en las que pueden encontrarse numerosos ejemplos de este tipo de figuración. Para la idea de *images-within-images*, vide BOKODY, 2015.

Las cruces situadas en los altares fueron en un primer momento lisas, pero pronto empezaron a incluir el cuerpo de Cristo. Gardner hace referencia a como en las regulaciones sobre el uso de imágenes en los templos quedaba establecido en el siglo XIII que todas las iglesias debían contar con una imagen del Crucificado en el altar durante la celebración de la misa<sup>12</sup>. Este tipo de regulación se encuentra también en las disposiciones capitulares de los mendicantes, de modo que en el presbiterio —habitualmente situado de forma elevada— se disponía una imagen monumental del Crucificado, como puede verse en San Francisco de Spoleto o en Santa Croce de Florencia<sup>13</sup>. Así, desde las primeras cruces lisas y las cruces de orfebrería se fue evolucionando hasta generalizarse en los siglos bajomedievales las imágenes escultóricas de Cristo crucificado<sup>14</sup>.



**Fig. 2.** Crucificado de San Pedro Fiz de O Hospital (O Incio), ca. 1300<sup>15</sup>

La ubicación de las imágenes del Crucificado en el entorno del presbiterio las ponía en directa relación con la eucaristía. A partir del IV Concilio de Letrán

<sup>12</sup> GARDNER, 1994.

<sup>13</sup> En el caso gallego, una parte importante de las tallas conservadas pueden ser vinculadas con las órdenes mendicantes. Habrían existido más piezas que podemos conocer a través de las referencias documentales, como es el caso de los dos crucificados que habrían existido en Santo Domingo de Pontevedra o Santo Domingo de Viveiro. MANSO PORTO, 1993b: 519-520, 566, 748-749, 758.

<sup>14</sup> En cuanto a sus localizaciones, solían encontrarse al fondo de la capilla mayor o, en ocasiones, sobre el altar. En el caso gallego, puede verse hoy en día colgando del arco del ábside el crucificado de San Pedro Fiz de O Hospital de O Incio. Además, en la iglesia de San Francisco de Betanzos se conservan las ménsulas que soportarían el travesaño sobre el que se habrían dispuesto imágenes, entre ellas presumiblemente el Crucificado. FRAGA SAMPEDRO, 1999: 426-427.

<sup>15</sup> Las figuras 2, 3, 4, 5 y 6 son de Sara Carreño (Università degli Studi di Padova).

(1215) se establece definitivamente el dogma de la transustanciación, de modo que durante la celebración de este sacramento el cuerpo de Cristo se hacía presente dentro de la iglesia<sup>16</sup>. Así, se establecería una conexión entre el simulacro del cuerpo de Cristo —la escultura— y el cuerpo de Cristo hecho presente en el pan. Esta conexión que podía establecerse entre ambos «cuerpos» aumentaba a través de la correlación visual que se establecería durante la elevación de la oblea, la *ostentatio eucharistiae*. Durante el desarrollo litúrgico se decían las palabras de Cristo en la última cena, «*Hoc est corpus meum*», tras las cuales el sacerdote procedía a elevar la oblea, marcando la consagración y haciendo presente el cuerpo de Cristo. En este sentido, resulta fundamental el papel de la eucaristía en el desarrollo, significado y recepción de las imágenes dispuestas en el altar, ya sean imágenes de culto o devocionales de este tipo, o las que pueden encontrarse en los retablos<sup>17</sup>.

Estas imágenes del Crucificado servirían como soporte visual y devocional, pues permitían que Cristo fuese visualizado por los fieles. En este sentido, estas imágenes, además de tener un papel dentro de la liturgia y los ritos, también tendrían una función vinculada a los espectadores y su sentimiento religioso, dirigiéndose a ellas oraciones y peticiones. De este modo, estos crucificados, generalmente dispuestos en el altar, tenían en primer lugar una función vinculada a la liturgia y el culto, pero funcionarían también como imágenes devocionales con las que los fieles interactuaban a otros niveles<sup>18</sup>. En este sentido, las funciones y recepciones de las imágenes del Crucificado serían diversas y difícilmente reducidas a usos estancos y aislados<sup>19</sup>.

Sin embargo, a pesar de que el uso más habitual para estas tallas fuese su presentación en el entorno de los altares, durante los siglos bajomedievales adquirieron nuevas funciones. Cabe destacar, en primer lugar, su participación en proce-

<sup>16</sup> El IV Concilio de Letrán tiene una importancia fundamental, a partir de este se fijan los sacramentos y la doctrina de la Iglesia para los siglos siguientes, se potencian las relaciones más íntimas con lo sagrado, la importancia de la meditación y el uso de las imágenes. RUBIN, 1991.

<sup>17</sup> En Galicia apenas se conservan retablos en los que aparezca el Crucificado, una carencia que resulta llamativa. Se conservan únicamente piezas pétreas del siglo XV: el retablo pétreo de la capilla de los Condes de Santa María de Gracia (Monterrei) y los retablos de alabastro de Valcarría y Mondoñedo, piezas importadas de Inglaterra que llegaron a Galicia en el siglo XV. Además, se conserva una escultura exenta de alabastro de la Santísima Trinidad en la iglesia parroquial de San Cibrán de Vilanova de Arousa (med. siglo XV). FERNÁNDEZ SOMOZA, 2000; FRANCO MATA, 2004.

<sup>18</sup> La Historia del Arte tendió a establecer una división entre las imágenes litúrgicas y las imágenes devocionales. De este modo, la imagen litúrgica se vinculaba a la recepción pública dentro de un contexto institucionalizado, mientras que la imagen devocional sería aquella destinada a la devoción privada o individual. Sin embargo, diversos autores han optado por presentar la imagen medieval de un modo menos rígido, entendiendo que podría responder a múltiples funciones y podría ser experimentada de diferentes modos por sus espectadores, entremezclando los tipos de recepción que fueran considerados opuestos entre lo público y lo privado, lo litúrgico y lo devocional. WILLIAMSON, 2003.

<sup>19</sup> Debe ser valorada la existencia de un tipo de devoción colectiva o de una devoción individual experimentada en un ámbito colectivo. El término «devoción colectiva» fue acuñado por Schmidt con la finalidad de romper con la dicotomía establecida entre la idea de devoción (personal) y culto (colectivo), remitiendo así a las prácticas devocionales compartidas, que tendrían lugar de forma comunitaria. SCHMIDT, 2005.



siones, de modo que estas abandonaban su localización estática, siendo desplazadas al exterior de los templos<sup>20</sup>. Un ejemplo de este uso puede verse en los relieves del Sepulcro del «obispo desconocido» de la Catedral de Ourense (ca. 1320), donde un crucificado es figurado como parte de la liturgia de funerales<sup>21</sup>. Esta presencia de imágenes más allá de los límites de la iglesia permitió un nuevo acceso a ellas por parte de los espectadores y, por tanto, una nueva recepción.

Todavía más interesante resulta la introducción de esculturas del Crucificado en las escenificaciones del Descendimiento que tenían lugar durante Semana Santa<sup>22</sup>. Los orígenes del rito de la *Depositio Crucis* pueden rastrearse hasta el siglo X, siendo las referencias más tempranas la *Vita de St. Udalricus*, un acuerdo monástico inglés y la *Regularis Concordia*, en la que se recoge la ceremonia completa<sup>23</sup>. En estas puestas en escena se utilizaban cruces de orfebrería, pequeños crucifijos o, incluso, obleas, representando simbólicamente el descendimiento y entierro del cuerpo de Cristo. Aunque las raíces de estas escenificaciones pueden ser rastreadas hasta el siglo X, su momento de esplendor se enmarca entre los siglos XIII y XVI<sup>24</sup>. Es precisamente en este marco cronológico en el que se generaliza el uso de imágenes escultóricas del Crucificado para este fin, encuadrándose en el siglo XIV el momento de auge de los crucificados articulados<sup>25</sup>.

En el caso de Galicia, no se conservan textos con anterioridad al siglo XVI que remitan a estas escenificaciones, sin embargo, la existencia de crucificados articulados supone una prueba de su realización. Se conservan en este territorio cuatro crucificados medievales en los que existe algún grado de articulación<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> En procesiones de diverso tipo eran utilizadas cruces de orfebrería que ocupaban la cabeza de la comitiva. Esta posición de las cruces venía indicada en las rúbricas litúrgicas, que establecían los elementos que debían encabezar las procesiones. Estas cruces metálicas contaban ya con una configuración que les permitía ser utilizadas como procesionales al insertárseles un asta, así como ser luego dispuestas en la iglesia *sine hasta* como cruces de altar. En los siglos bajomedievales comenzaron a utilizarse crucificados monumentales que sustituían a las cruces de orfebrería utilizadas hasta entonces de manera prácticamente exclusiva en las procesiones. BLAAUW, 2001.

<sup>21</sup> La cruz era un elemento fundamental dentro de la liturgia de funerales, pues su presencia era requerida en todas sus fases. Esta importancia puede verse reflejada visualmente en numerosos monumentos funerarios medievales de la Península Ibérica en los que la cruz o el crucifijo forman parte de las escenografías funerarias plasmadas en sus programas. PÉREZ MONZÓN, 2008, 2011; DIAS, 2014.

<sup>22</sup> CARRERO SANTAMARÍA, 2010.

<sup>23</sup> KOPANIA, 2010: 120-162.

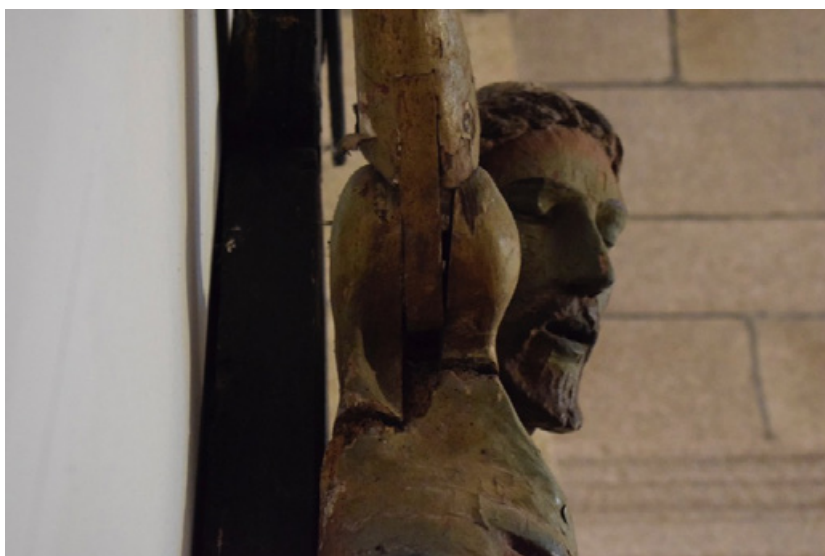
<sup>24</sup> En el caso de la Península Ibérica, es en el área catalana donde se encuentran las referencias más tempranas a dramatizaciones de la Pasión, siendo la más antigua de ca. 1300. En cuanto al Descendimiento, el más antiguo conservado es un fragmento de la Catedral de Barcelona (1/1 siglo XIV). FRANK, 1955: 249-256; MASSIP, 1987. Pero los numerosos textos conservados en el área catalana no cuentan con paralelos en la zona del noroeste peninsular, donde destaca la escasez de fuentes documentales. GARCÍA DE LA CONCHA, 1977.

<sup>25</sup> Los ejemplares más antiguos han sido datados del siglo XII. En el caso de la Península Ibérica se conservan el Cristo del Museu Grão Vasco de Viseu (Portugal) y el conocido como «Cristo de los Gascones» de San Justo de Segovia (España). ROSAS, 2009; CARRERO SANTAMARÍA, 2010; FERNANDES, 2013.

<sup>26</sup> González Montañés remite en su estudio a seis piezas, pues incluiría el crucificado de San Pedro Fiz do Hospital de O Incio y otro de San Miguel de Pexegueiro (Tui), una pieza neomedieval que para este autor indicaría la existencia de una escultura anterior. En el caso de O Incio, la visita a la pieza no permitió comprobar la existencia de articulaciones, por lo que no ha sido incluido en esta lista. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 2002.

Tres de ellas datan del siglo XIV: el Santo Cristo de la iglesia parroquial de Santa María das Areas (Fisterra), el Santo Cristo de la Catedral de Ourense y el crucificado del convento de Santo Domingo de Tui (Museo Diocesano). La cuarta pieza, ya del siglo XV, es el crucificado de la iglesia parroquial de Vilabade (Castroverde), posiblemente de hacia finales de dicha centuria.

Las articulaciones más habituales se encuentran en los hombros, permitiendo el movimiento de los brazos. Este es el caso de los crucificados de Tui y Vilabade (Fig. 3). Sin embargo, algunas esculturas contaron con sistemas de articulación enormemente complejos que permitían el movimiento de numerosas partes del cuerpo. Las fuentes posteriores al siglo XVI y los informes de restauración han permitido ampliar nuestro conocimiento sobre la configuración interna de estas piezas. Así, en el caso de los Santos Cristo de Ourense y Fisterra, estos cuentan con articulaciones en las piernas, la cadera, el cuello, los brazos y las manos<sup>27</sup>. Estos sistemas permitían que estas piezas realizasen diversos movimientos, estableciéndose un nuevo contacto con los fieles. Así, cabe destacar el impacto que estas imágenes tendrían en los espectadores y en la imaginación colectiva de la comunidad<sup>28</sup>.



**Fig. 3.** Crucificado de Santo Domingo de Tui, 2/2 siglo XIV (Museo Diocesano Tui)

<sup>27</sup> FERNÁNDEZ SANTIAGO, 2010.

<sup>28</sup> Para una aproximación a la teoría de la respuesta, *vide* FREEDBERG, 1992 [1989].



## 2. LA PRODUCCIÓN EN PIEDRA

En cuanto a la producción pétreo, esta muestra una mayor diversidad de tipologías, aunque el número de piezas conservadas no resulta mucho mayor que el de las tallas anteriores. La primera pieza conservada que puede ser datada con seguridad es el relieve de San Pedro Fiz de O Hospital de O Incio, del siglo XI, posiblemente con una función asociada al altar<sup>29</sup>. A este relieve pueden sumarse otras piezas de cronología incierta y que se encuentran totalmente descontextualizadas. Este es el caso del relieve de Fazouro (Foz), considerado del siglo X, o el conocido como «Santo Arandel» de Beca (Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela), datado en el siglo XI<sup>30</sup>. Apenas se conservan otros ejemplares anteriores a 1300, a excepción del relieve del ábside de Santo Estebo de Ribas de Sil (exterior), labrado ca. 1180; o el crucifijo gótico de la portada occidental de la Catedral de Tui (ca. 1225)<sup>31</sup>, donde aparece como atributo de uno de los personajes (Fig. 4)<sup>32</sup>.

En el caso de la escultura inserta en la arquitectura, los ejemplos conservados son muy escasos. Además de la estatua-columna de Tui, se conserva un capitel en San Francisco de Betanzos (ca. 1380) donde se figura la escena del Calvario como parte de la narración de los eventos evangélicos. Se conservan también una cruz antefija coronando la capilla de los Deza en San Pedro de Ansemil (Silleda)<sup>33</sup> y un relieve con Cristo crucificado entre los dos ladrones en la iglesia de San Salvador de Castro de Ouro (Alfoz)<sup>34</sup>.

Estas esculturas insertas en la arquitectura deben ser entendidas como parte de los programas figurativos de los edificios. Por ejemplo, en el caso de Tui, el Crucificado forma parte del programa visual de la portada como atributo de uno de los personajes, aportando también una muestra visual de la interacción con las imágenes; mientras que, en Betanzos, forma parte de un ciclo que remite a la historia de la Redención, en línea con la función del espacio como lugar de enteramiento de Fernán Pérez de Andrade o *Boo* (†1397).

Es, precisamente, en la producción funeraria en la que se encuentran más ejemplares, pues fue habitual incluir la imagen del Crucificado en los programas de los sepulcros<sup>35</sup>. En Galicia se conservan cinco sepulcros medievales con esta

<sup>29</sup> Fue erróneamente considerada del siglo IV, sin embargo, habría sido producida en el siglo XI. CARREÑO, CASTIÑEIRAS LÓPEZ, 2021.

<sup>30</sup> CHAMOSO LAMAS, 1967; GALBÁN FREILE, 1997-1998.

<sup>31</sup> Además, se trata del primer crucificado con tres clavos de Galicia, y siguiendo a Moralejo Álvarez de toda la Península. MORALEJO ÁLVAREZ, 2004 [1975]: 72.

<sup>32</sup> Se han propuesto diversas identificaciones para este personaje: el profeta Jeremías, el profeta Isaías o el anciano Simeón. MORALEJO ÁLVAREZ, 1975: 161-164; CENDÓN FERNÁNDEZ, 1995: 56-57.

<sup>33</sup> Esta capilla había sido fundada por Diego Gómez de Deza (†1341). CHAO CASTRO, 2000.

<sup>34</sup> De cronología desconocida, pero se trata de una pieza reutilizada en una iglesia del siglo XV.

<sup>35</sup> Esta imagen podía encontrarse en los espacios funerarios de otros modos, sin necesidad de incluirla en los sepulcros. Así, la imagen del Crucificado estaba presente en estos ámbitos a través de otros medios, como tallas en madera, piezas de orfebrería o retablos de diversos materiales. De hecho, existen múltiples referencias docu-



**Fig. 4.** Portada occidental (ca. 1225), Catedral de Santa María de Tui (Pontevedra)

imagen. Tres de ellos del siglo XIV: el sepulcro del «obispo desconocido» de la Catedral de Ourense, el de Juana de Castro en la Catedral de Compostela y el de Fernán Cao de Cordido en Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela); mientras que dos son del siglo XV: el sepulcro de un religioso en el claustro de la Catedral de Santiago de Compostela (Museo Catedralicio) y el sepulcro de un Soutomaior en Santo Domingo de Pontevedra (Museo de Pontevedra)<sup>36</sup>.

Estos enterramientos reflejan las esperanzas cristianas del difunto, funcionando a modo de «actos sociales» por medio de los que transmitir la fe y la identidad. En este sentido, estos sepulcros combinan en sus programas tanto los vínculos al linaje como las devociones cristianas del individuo<sup>37</sup>. La imagen del Crucificado remitía a la Redención, una expresión de la esperanza en la resurrección y la percepción anticipatoria de la salvación tras la muerte, siendo por tanto una muestra de las preocupaciones escatológicas de los difuntos.

---

mentales en los testamentos de la época pidiendo expresamente ser inhumado frente al Crucificado. Para el caso gallego, puede remitirse como ejemplo al testamento del arzobispo compostelano Rodrigo de Moscoso (1382) quien pide: «et corpus meum mando sepulture in Ecclesia Compostellana in sepultura posita ante Crucifixum». LÓPEZ FERREIRO, 1903: 155.

<sup>36</sup> La localización de la pieza conllevaría un acceso diferente a la misma. Por ejemplo, tres de ellas se encontraban originalmente en claustros, de modo que existiría una limitación de los espectadores que tendrían acceso a estas. En las mandas testamentarias se solicitaban habitualmente oraciones ante los enterramientos. Buen ejemplo es el testamento del obispo ourensano Vasco Pérez Mariño (1342), en el que pide oraciones ante su sepulcro. CASTRO, MARTÍNEZ SUEIRO, *trans.*, 1923: 288-295.

<sup>37</sup> Panofsky remitía a un carácter retrospectivo (vinculado a los elementos biográficos) y un carácter prospectivo (vinculado a la vida tras la muerte del difunto). Esta dualidad es retomada por Marcoux, quien diferencia entre la celebración de la memoria de grupo y la muestra de gestos de intercesión en beneficio del propio individuo. PANOFSKY, 1964; MARCOUX, 2016.

Aunque en el territorio gallego se conserven únicamente cinco sepulcros medievales en los que aparece esta imagen, existen fragmentos de piezas cuyo origen es desconocido, pero que han sido, o pueden ser vinculados, con una función funeraria. Así, a estos sepulcros se suma en primer lugar el relieve de un arcosolio hoy descontextualizado, pero que habría formado parte de un monumento funerario de San Francisco de Pontevedra (Museo de Pontevedra, 1320-1339)<sup>38</sup>. Este es el caso también del relieve dispuesto hoy en el atrio del convento de Santa Bárbara en A Coruña (siglo XV), en el que se despliega un programa que remite al juicio individual del alma tras la muerte, encontrando al Crucificado como parte de la *Paternitas*<sup>39</sup>. Por último, se conserva un relieve embutido en el muro sur de la Capilla de los Condes de la iglesia de Santa María de Gracia de Monterrei (1/1 siglo XV), que podría haber pertenecido originalmente a un sepulcro (Fig. 5)<sup>40</sup>. Además de estas piezas, se conserva otro relieve en Santa Cristina de Fecha (ca. 1322-1323), para el que Manso Porto ha propuesto un origen funerario, como tímpano de una capilla.



**Fig. 5.** Capilla de los Condes, siglo XV, Santa María de Gracia (Monterrei)

Finalmente, se conservan en Galicia un total de catorce cruces de piedra exentas realizadas durante la Edad Media<sup>41</sup>. De ellas, cinco pueden ser datadas en

<sup>38</sup> FRAGA SAMPEDRO, 2003.

<sup>39</sup> Se desconoce el origen de este relieve, pero habría sido dispuesto en la fachada de este convento en el siglo XVII. BARRAL RIVADULLA, 1996.

<sup>40</sup> FERNÁNDEZ SOMOZA, 2000: 54-57; SENRA GABRIEL Y GALÁN, 2001: 40-42.

<sup>41</sup> A estas habría que añadir otra cruz exenta, conocida como *cruceiro dos Francos* o *cruceiro de Calo* (Rúa dos Francos, Teo), cuya datación resulta complicada.

el siglo XIV, las de Melide, Torre de Lama, Fervenzas, Neda y Vimianzo; y un total de ocho pertenecen al siglo XV, los *cruceiros* de Home Santo en Compostela, del Cementerio de Santa María a Nova (Noia), de la Praza do Tapal de Noia (originalmente en Ponte Nafonso) (Fig. 6), de Santa María das Areas (Fisterra), de la Santísima Trinidad de Baiona, de San Bartolomeu de Pontevedra, de la Colegiata de Santa María do Campo (A Coruña) y la Cruz da Tafona<sup>42</sup>. Además, se conserva un fuste en el Museo Arqueológico Provincial de Ourense, el Humilladoiro de San Francisco, que habría pertenecido a un *cruceiro* medieval y que dataría de mediados del siglo XIV<sup>43</sup>.

El nacimiento de estas cruces fue asociado a diversos estímulos constructivos, como el auge de las peregrinaciones a Compostela, la demarcación territorial o el desarrollo de las órdenes mendicantes y sus predicaciones<sup>44</sup>. Estas cruces fueron levantadas en diversos territorios del occidente europeo con múltiples funciones y localizaciones. Se encontraban en caminos, encrucijadas, rutas de peregrinación o romería, en el entorno de los núcleos poblacionales, en cementerios, o en las inmediaciones de los edificios religiosos<sup>45</sup>.



Fig. 6. *Cruceiro*, siglo XV, Praza do Tapal (Noia)

<sup>42</sup> Esta pieza se diferencia de las otras del siglo XV, que presentan en general unas características similares. Resulta excepcional que se incluya en su programa la escena del Desmayo de la Virgen. VALLE PÉREZ, 2012: 404.

<sup>43</sup> FRAGA SAMPEDRO, 2002: 231-258; NÚÑEZ SÁNCHEZ, 2004.

<sup>44</sup> VALLE PÉREZ, 1974.

<sup>45</sup> Resulta complicado poder reconstruir las localizaciones y funciones de estas cruces, pues muchas de ellas fueron desplazadas de sus entornos originales. Vide TIMMERMANN, 2017.

Para el caso de estas cruces de piedra figuradas, puede afirmarse que tendrían una función vinculada con la muerte. Sus programas visuales entroncan con el temor a la muerte, la posibilidad de condena y la esperanza en la salvación. La construcción de estas esculturas comenzó a llevarse a cabo a partir del siglo XIV, un contexto en el que se percibe un temor generalizado a la idea de «mala muerte». Por esta razón, gran parte de estas cruces eran situadas en zonas que conllevaban peligros, como los caminos, las encrucijadas o las salidas de las villas<sup>46</sup>. Los *cruceiros* nacen en este contexto, en el que el final de la vida puede suponer una condena temporal en el Purgatorio, aumentando así la ansiedad ante la idea de la muerte repentina.

## CONCLUSIONES

Como ha podido comprobarse a través de este estudio, se conserva en Galicia un alto número de piezas escultóricas en las que aparece representada de algún modo la imagen de Cristo crucificado. A través del itinerario presentado en este artículo —en el que se ha realizado una clasificación tipológica de las esculturas en piedra y madera—, se ha comprobado la variedad de medios en los que se incluye esta imagen, encontrándose en el caso gallego fundamentalmente en monumentos funerarios, tallas en madera, retablos pétreos, tímpanos, otra escultura monumental y cruces de piedra exentas. Sin embargo, a pesar de la cantidad de piezas localizadas, debe tenerse presente que estas suponen una muestra parcial de la realidad visual medieval, pues muchos otros ejemplares se han perdido, han sido destruidos o no han sido todavía localizados. De este modo, la presencia de esta imagen en Galicia a lo largo de los siglos medievales habría sido todavía más alta. En este sentido, cabe destacar la ausencia de retablos en madera o dípticos de marfil, piezas en las que habría sido habitual la representación de escenas de la vida de Cristo, con un especial protagonismo de la Crucifixión<sup>47</sup>.

El recorrido presentado lleva a constatar que en el caso gallego es en el siglo XIV cuando tiene lugar (1) un incremento cuantitativo en la producción escultórica y (2) una multiplicación de las tipologías y medios empleados. Consecuentemente, en el siglo XIV se diversifican también las funciones asociadas a estas esculturas, que hasta entonces se reducían en Galicia fundamentalmente a tallas en madera y algún relieve cuya función se desconoce, pero que posiblemente perteneciesen al mobiliario litúrgico o fuesen parte del programa monumental de

<sup>46</sup> Mocholí Martínez refería a esta idea para el caso de las cruces de término valencianas. MOCHOLÍ MARTÍNEZ, 2008: 1109-1114.

<sup>47</sup> Resulta especialmente llamativa la ausencia de estas piezas ebúrneas, que fueron enormemente habituales a finales de la Edad Media. Vide WILLIAMSON, DAVIES, 2014. Vide también la web del proyecto del Courtauld Institute of Art: *Gothic Ivories* <<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/>>.



un edificio. Esta diversificación en el ámbito visual responde a un cambio en la sociedad y la espiritualidad del momento. Así, los siglos bajomedievales se caracterizan, entre otros aspectos, por (1) un giro cristológico que presta mayor atención a la humanidad de Cristo y sus sufrimientos, mostrándolo más accesible a los fieles; (2) una nueva espiritualidad y tendencias devocionales, caracterizada por una piedad más individualizada; (3) la recuperación de las obras de Aristóteles y, con ellas, la revalorización del mundo material y la percepción sensorial; y (4) una apertura de la promoción artística a nuevos sectores de la sociedad, de modo que el comisionado deja de ser un privilegio de la monarquía o la jerarquía eclesiástica, aumentando los encargos por parte de laicos.

A lo largo de este artículo ha podido confirmarse que la producción escultórica gallega se amolda a las dinámicas y tendencias comunes que rigen los reinos cristianos del Occidente durante los siglos medievales. Por tanto, el análisis aquí presentado resultará de gran utilidad a la hora de realizar estudios comparativos en los que quiera incluirse una aproximación al panorama gallego, que, aunque considerado por la historiografía como un territorio periférico, participa de las corrientes internacionales.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELLEIRA MÉNDEZ, Sagrario; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel; IGLESIAS GONZÁLEZ, José (2004). *Réplica da cruz de Alfonso III*. In SINGUL LORENZO, Francisco, coord. *Lucas de Peregrinación*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 122-131.
- BARRAL RIVADULLA, Dolores (1996). *La imagen del Más Allá en el cambio del gótico al renacimiento: el relieve de la Plaza de Santa Bárbara de A Coruña*. In RODRÍGUEZ CASAL, Antón, coord. *Humanitas. Estudios en homenaxe ó Prof. Dr. Carlos Alonso del Real*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 863-876.
- BASCHET, Jérôme (2011). *L'image et son lieu. Quelques remarques générales*. In VOYER, Cécile; SPARHUBERT, Éric, coords. *L'imaginaire médiéval: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*. Turnhout: Brepols, pp. 179-204.
- BLAAUW, Sible de (2001). *Following the Crosses: The Processional Cross and the Typology of Processions in Medieval Rome*. In POST, Paul et al., eds. *Christian Feast and Festival. The Dynamics of Western Liturgy and Culture*. Lovaina: Peeters Publishers, pp. 319-344.
- BOKODY, Péter (2015). *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350): Reality and Reflexivity*. Farnham, Burlington: Ashgate.
- CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús (2000). *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva*. Huelva: Diputación Provincial.
- CARREÑO LÓPEZ, Sara (2019). *La imagen escultórica del Crucificado en la Galicia del siglo XIV. Usos, tipos y significados*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tesis doctoral.
- CARREÑO, Sara; CASTIÑEIRAS LÓPEZ, Javier (2021). *El relieve del Crucificado de Hospital de O Incio (Lugo): una revisión cronológica*. «Románico». 33, 8-15.



- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2010). *Crucificados, imagería y liturgia pascual: la interacción entre el rito y su expresión material*. In CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, coord. *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 75-92.
- CASTRO, Manuel; MARTÍNEZ SUEIRO, Manuel, trans. (1923). *Colección de Documentos del Archivo de la Catedral de Orense*. Ourense: Comisión de Monumentos de Ourense. 2 vols.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (1995). *La catedral de Tuy en época medieval*. Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta; FRAGA SAMPEDRO, Dolores; RÍOS RODRÍGUEZ, María Luz (2015). *La capilla catedralicia de Sancti Spiritus en Compostela: Fundación, promotor y devociones*. In LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía; PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, coords. *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M<sup>a</sup> Martínez Frías*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 146-168.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel (1967). *Sobre una antigua representación del Crucificado: el relieve de Beca de Bastavales*. «Cuadernos de Estudios Gallegos». XII:67, 241-245.
- CHAO CASTRO, David (2000). *La Capilla de Santa Ana de Ansemil: Una primera aproximación*. «Anuario de Estudios e Investigación de Deza». 2, 213-230.
- CONSTABLE, Giles (1995). *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought. The Interpretation of Mary and Martha, the Ideal of the Imitation of Christ, the Orders of Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DERBES, Anne (1996). *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DIAS, Marta Miriam Ramos (2014). *A arte funerária medieval em Portugal: Uma relação com a liturgia dos defuntos*. Porto: Universidade do Porto. Tesis doctoral.
- FERNANDES, Carla Varela (2013). *PATHOS — The Bodies of Christ on the Cross. Rhetoric of Suffering in Wooden Sculpture Found in Portugal, Twelfth — Fourteenth Centuries. A Few Examples*. «RIHA Journal», 0078, s/n
- FERNÁNDEZ SANTIAGO, Ángeles (2010). *Intervención de conservación y restauración*. «Camino de Santiago. Revista peregrina». 13, 28-30.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (2000). *El retablo pétreo de la pasión de Santa María de Monterrei*. Ourense: Grupo Francisco de Moure.
- FRAGA SAMPEDRO, María Dolores (1999). *El arte gótico mindoniense (ss. XIII-XV): Mendicantes, parroquiales y capillas*. «Estudios Mindonienses».15, 411-457.
- FRAGA SAMPEDRO, María Dolores (2002). *El Padrão do Salado en el contexto gótico galaico-portugués*. In BARRAL RIVADULLA, Dolores; LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, coord. *Estudios sobre patrimonio artístico*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 231-258.
- FRAGA SAMPEDRO, María Dolores (2003). *Un calvario peculiar: el franciscano orante al pie de la cruz*. «Quintana». 2, 161-172.
- FRANCO MATA, Ángela (2004). *Escultura gótica inglesa en Galicia*. In SINGUL LORENZO, Francisco; SUÁREZ OTERO, José, coord. *Até o confín do mundo: Diálogos entre Santiago e o mar*. Vigo: Museo do Mar, pp. 163-173.
- FRANK, István (1955). *Fragment de la Passion catalan conservé a la Cathedrale de Barcelone*. In *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Grieria*. Barcelona: CSIC, vol. I, pp. 249-256.
- FREEDBERG, David (1992 [1989]). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- GALBÁN FREILE, Fernando (1997-1998). *Un posible relieve prerrománico en el Valle del Ouro*. «Boletín do Museo Provincial de Lugo». VIII:1, 37-43.

- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1977). *Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media*. In LACARRA, José María, coord. *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel*. Zaragoza: Anubar, vol. I, pp. 153-175.
- GARDNER, Julian (1994). *Altars, Alterpieces, and Art History: Legislation and Usage*. In BORSOOK, Eve; SUPERBI GIOFFREDI, Fiorella, coords. *Italian Alterpieces, 1250-1550. Function and Design*. Oxford: Clarendon Press, pp. 5-19.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús (2010). *La escultura cristífera medieval en Huelva y su provincia*. «Temas de estética y arte». 24, 171-175.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I. (2002). *Drama e iconografía na Idade Media: Aspectos teóricos e algúns casos galegos*. «Anuario Galego de Estudos Teatrais». 2, 9-44.
- JUNG, Jaqueline (2013). *The Gothic Screen: Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KALINA, Pavel (2003). *Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origins of the 'crucifixi dolorosi'. «Atribus et Historiae»*. XXIV:47, 81-101.
- KOPANIA, Kamil (2010). *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of Latin Middle Ages*. Varsovia: Neriton.
- KROESEN, Justin; SCHMIDT, Victor, eds. (2010). *The Altar and its Environment, 1150-1400*. Turnhout: Brepols.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio (1903). *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, VI. Santiago de Compostela: Imp. del Seminario Conciliar Central.
- MÂLE, Emile (1952 [1945]). *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MANSO PORTO, Carmen (1993a). *Relieves y retablos. Imaginería*. In RODRÍGUEZ IGLESIAS, Francisco, dir. *Galicia. Arte, XI: Arte Medieval (II)*. A Coruña: Hércules, pp. 414-455.
- MANSO PORTO, Carmen (1993b). *Arte gótico en Galicia, II*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- MARCOUX, Robert (2016). *Memory, Presence and the Medieval Tomb*. In ADAMS, Ann; BARKER, Jessica, coord. *Revisiting the Monument. Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*. Londres: The Courtyard Institute of Art, pp. 49-67.
- MASSIP, Francesc (1987) *Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana*. «D'Art». 13, 253-268.
- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira (2008). *Cruces, caminos y muerte*. In GARCÍA MAHIQUES, Rafael; ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc, coord. *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*. Gandía: Biblioteca Valenciana, vol. II, pp. 1097-1116.
- MONTERO FEIJOO, Óscar (2008). *Cristo gótico de Allariz*. «Museo Arqueológico Provincial de Ourense. Peza do mes», s/n
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1975). *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tesis doctoral.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (2004 [1980]). *Ars Sacra et sculpture romane monumentale: Le trésor et le chantier de Compostelle*. In FRANCO MATA, Ángela, dir. y coord. *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, vol. I, pp. 161-188.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (2004 [1975]). *Escultura gótica en Galicia, 1200-1350*. In FRANCO MATA, Ángela, dir. y coord. *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, vol. I, pp. 71-82.
- NÚÑEZ SÁNCHEZ, María del Pilar (2004). *Fuste de San Francisco*. «Museo Arqueológico Provincial de Ourense. Peza do mes», s/n.

- PANOFSKY, Erwin (1964). *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. Londres: Thames and Hudson.
- PÉREZ MONZÓN, Olga (2008). *La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media*. «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte». 20, 19-30.
- PÉREZ MONZÓN, Olga (2011). *Escenografías funerarias en la Baja Edad Media*. «Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real». 27, 213-244.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso (2009). *Cristo*. In EUSÉBIO, María de Fátima, coord. *Arte, Poder e Religião nos Tempos Medievais. A identidade de Portugal em Construção*. Viseu: Câmara Municipal, pp. 189-199.
- REY SUÁREZ, Paula (2014). *Artes del metal y ministerium ecclesiae en la Edad Media. Diócesis del norte de Galicia*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tesis doctoral.
- RUBIN, Miri (1991). *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHILLER, Gertrud (1972 [1966]). *Iconography of Christian Art*. Londres: Lund Humphries, vol. II.
- SCHMIDT, Victor M. (2005). *Painted Piety: Panel Painting for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400*. Florencia: Centro Di.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (2001). *Monterrei: Historia, arte, colección visitable*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.
- THIBODEAU, Timothy M., trad. (2007). *The Rationale Divinorum Officiorum of William Durand of Mende. A New Translation of the Prologue and Book One*. Nueva York: Columbia University Press.
- THOBY, Paul (1959). *Le crucifix des origins au Concile de Trente: Étude iconographique*. Nantes: Bellanger. 2 vols.
- TIMMERMAN, Achim (2017). *Memory and Redemption. Public Monuments and the Making of Late Medieval Landscape*. Turnhout: Brepols.
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos (1974). *Cruceiros*. In OTERO PEDRAYO, Ramón, coord. *Gran Enciclopedia Gallega*. Santiago de Compostela: Cañada Editor, vol. VIII, pp. 49-59.
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos (2012). *Importación de obras, asimilación e popularización de novas linguaxes (IV)*. In *Gallaecia Petrea*. Santiago de Compostela: Fundación Cidade da Cultura de Galicia, pp. 404-405.
- WILLIAMSON, Beth A. (2003). *Liturgical Image or Devotional Image? The London Madonna of the Firescreen*. In HOURIHANE, Colum, coord. *Objects, Images and the Word: Art in Service of the Liturgy*. Princeton: Princeton University Press, pp. 298-318.
- WILLIAMSON, Paul; DAVIES, Glyn (2014). *Medieval Ivory Carvings, 1200-1550*. Londres: V&A, 2 vols.