

IMPORTAZIONE DI RELIQUIE E OPERE D'ARTE A COMPOSTELLA E IN GALICIA DURANTE IL MEDIO EVO E IL RINASCIMENTO

1. Le reliquie, tesori di spiritualità nel Cammino di Santiago

Il pellegrinaggio a Santiago è sempre stato associato al sentimento cristiano di devozione per le reliquie dei corpi dei santi o degli oggetti che sono stati in contatto con loro. Verso la fine del IX secolo si cominciano a collocare sistematicamente, reliquie di santi negli altari delle chiese: altare e sepolcro formano un insieme unico. Nel X secolo, quando il culto ai santi acquisisce un'importanza sempre maggiore, i santuari che custodiscono con orgoglio i loro corpi, interi o in parte, diventano luoghi di grande afflusso di fedeli.¹ Questo concetto tipico della mentalità medievale, strettamente collegato alla spiritualità e al pellegrinaggio, giustifica pienamente il successo del culto giacobeo e la gran affluenza di pellegrini sul Cammino di Santiago. Si tratta di un'espressione tipica della religiosità popolare del Medio Evo e del pellegrinaggio votivo alla ricerca di un'esperienza taumatùrgica². A metà del Duecento, san Tommaso d'Aquino (1225 – 1274) spiegava i tre motivi per cui si devono venerare le reliquie: primo, perchè sono ricordi fisici dei santi e possiedono uno stretto vincolo con loro; secondo, perchè lo Spirito Santo influì sullo spirito e sul corpo di ciascuno di questi esseri, per cui i corpi santi o i loro resti, benedetti da Dio, conservano una relazione con l'anima del santo; terzo, perchè Dio, attraverso i miracoli compiuti nei luoghi dove sono sepolti, manifesta la Sua volontà affinché questi corpi siano venerati; quindi il potere delle reliquie consiste nel fungere da intermediarie fra Dio e gli uomini³.

Dal IX secolo, la presenza delle reliquie giacobee nel *locus sancti Iacobi* potenzia gli effetti del suo potere d'intercessione a favore di pellegrini e devoti. Il patronato di San Giacomo⁴ si concretizzò, nell'ambito spirituale, nella capacità mediatrice dell'Apostolo, nel suo ruolo di protettore, intercessore e avvocato difensore dei suoi fedeli nel Giudizio Finale⁵. L'incontro fra l'Apostolo e i suoi pellegrini avviene a Compostella, ma anche lungo le rotte di pellegrinaggio. San Giacomo accorre ad aiutare i suoi fedeli sia in terra che in mare, vadano a Compostella o in Terra Santa. Sul Cammino di Santiago intervengono anche altri santi, come manifestazione delle reliquie custodite in chiese, cattedrali e abbazie; ricordiamo che il Libro II del "Codice Calistino" è dedicato a ventidue famosi miracoli dell'Apostolo; il Libro V dello stesso Codice intitola uno dei suoi capitoli "Dei corpi santi che riposano lungo il Cammino di Santiago e che i pellegrini devono visitare"⁶.

¹ R. GONZÁLEZ COUGIL, "As reliquias no culto da Igrexa", *En Olor de Santidade. Relicarios de Galicia*, catalogo della mostra, Santiago, 2004, p. 42.

² F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Santiago: trayectoria de un mito*, Barcelona, 2004, pp. 102-103; R. GONZÁLEZ COUGIL, "As reliquias...", op. cit., 2004, p. 44.

³ J. SUMPTION, *The Age of Pilgrimage. The medieval journey to God*, London, 1975 & New Jersey, 2003, pp. 23-24.

⁴ F. LÓPEZ ALSINA, "Cabeza de oro refulgente de España: los orígenes del patrocinio jacobeo sobre el reino astur", in J. I. RUIZ DE LA PEÑA SOLAR (coord.), *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo, 1993, pp. 35 e seg.

⁵ D. PÉRICARD-MÉA, *Compostela e il culto di san Giacomo nel Medioevo*, Bologna, 2004, pp. 61-62.

⁶ *Liber Sancti Jacobi*, "Codex Calixtinus", Libro II e Libro V, capitolo 8, traduzione di A. Moralejo, C. Torres e J. Feo; edizione riveduta da J.J. Moralejo e M^a.J. García Blanco, Santiago, 2004, pp. 327-384 e 559-584.

Gli itinerari giacobei sono spazi privilegiati, attraverso i quali i pellegrini si trovavano in costante contatto col mistero del miracolo, in un ambiente trascendentale determinato dalla grande quantità di templi e reliquie che formavano parte della geografia sacra delle vie di pellegrinaggio in Occidente. Questo tesoro spirituale crebbe nel XII e nei secoli successivi, incrementando lo strabiliante potere del Cammino di Santiago con i corpi di santo Domingo della Calzada (+1109), san Juan de Ortega (1080 – 1163), san Veremundo di Irache (1092 o 1099) e san Lesmes (1097), a Burgos⁷. La venerazione di questi corpi santi e il ricordo del loro operato, sempre connesso all'ospitalità nella via giacobeana, rafforzò il carattere sacro e la forte propulsione del Cammino di Santiago.

Dal Trecento in avanti il Cammino Francese in Galizia farà assegnamento su nuovi incentivi sotto forma di reliquie, stavolta di carattere eucaristico, (come il calice di sant'Evurcio, conservato nella chiesa della Santa Croce di Orleans). Il Cammino funzionava come cassa di risonanza degli eventi che accadevano lungo il percorso, per cui in Europa si diffuse rapidamente la notizia che nella chiesa del Cebreiro, nell'entrata della Galizia, c'era un calice sacro – da alcuni considerato come il Gral – che era stato oggetto di un miracolo eucaristico: durante una messa celebrata in quel solitario paesino di montagna, il pane si era trasformato in carne di Cristo, e il vino nel sangue del Salvatore⁸. Le reliquie del prodigio si conservano in due ampole di cristallo di rocca regalo dei re Cattolici, Isabella di Castiglia e Fernando d'Aragona, dopo il loro pellegrinaggio a Santiago nel 1486. Sono conservate nell'abside della chiesa, nella cappella a destra, insieme al calice romanico e alla patena⁹, due oggetti in argento, della seconda metà del XII secolo, muti testimoni del miracolo.

2. L'immagine simbolica della basilica giacobeana. Gli altari di Gelmirez.

Considerando la lettura iconografica della planimetria delle tre cappelle centrali, secondo l'interpretazione di S. Moralejo¹⁰, l'architettura dell'abside della cattedrale di Santiago presenta una simbologia molto precisa, in cui si rievoca la Trasfigurazione del Signore, il momento in cui si manifesta in tutta la sua divina maestà ai tre apostoli preferiti, Pietro, Giacomo e Giovanni. La cappella del Salvatore è ubicata nel mezzo, fra quelle di San Pietro e San Giovanni, e la cappella maggiore del tempio – l'altare di San Giacomo – si trova nello stesso asse di quella del Salvatore. Rimarrebbe da chiarire se, come sembra suggerire la disposizione triforcata della pianta della cappella del Salvatore, al suo interno, ci troveremmo davanti all'evocazione dell'apparizione di Gesù tra Mosè e Elia sul monte Tabor, forse rappresentati nell'ormai perduta decorazione pittorica della cappella¹¹.

⁷ I.G. BANGO TORVISO, *El Camino de Santiago*, Madrid, 1994, pp. 96-103.

⁸ L. VÁZQUEZ DE PARGA, J.Mª LACARRA e J. URÍA, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, t. II, Madrid, 1948 (riedizione facsimile: Pamplona, 1993), pp. 316-318; J. DELGADO GÓMEZ, *El Camino Francés en su tramo lucense*, A Coruña, 1993, p. 30

⁹ M. LARRIBA LEIRA, "Cáliz y patena. Santuario do Cebreiro", *Galicia no Tempo*, catalogo della mostra, Santiago, 1990, pp. 217-218.

¹⁰ S. MORALEJO, "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela", ne *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea* (Perugia, 23-25/IX/1983), Perugia, 1985, pp. 41-45.

¹¹ S. MORALEJO, "La imagen arquitectónica...", op. cit., 1985, p. 43.

Questa parte dell'abside fu costruita da Bernardo il Vecchio e dalla sua scuola; diversi problemi, dovuti a serie questioni politiche, fra l'allora vescovo compostellano Diego Pelàez e il re castigliano-leonese, causarono la destituzione e l'arresto del prelado nel 1088¹². La crisi poté essere parzialmente risolta con l'arrivo a Santiago di un uomo di fiducia di Alfonso VI: l'abate Pedro de Cardeña, nuovo vescovo della diocesi, che rimarrà a Compostella fino al 1090. In questo periodo la diocesi di Santiago sopportò anni di amministrazioni effimere, finché il vescovo Dalmacio (1094 – 95) rimise ordine nella sede apostolica, che passerà definitivamente da Iria a Compostella, con la bolla *Veterum Synodaliūm*, concessa dal papa Urbano II il 5 dicembre 1095¹³.

Alla fine dell'XI secolo i lavori della cattedrale continuavano, però con un ritmo molto lento, tanto che la consacrazione degli altari delle tre cappelle centrali dovette posporre fino al 1105, sotto il vescovato di Gelmirez. Nel 1102 ha luogo il trasferimento a Compostella di una quantità di reliquie da Braga¹⁴. Nella cittadina portoghese Gelmirez raccoglie una collezione di resti sacri da varie chiese che stavano sotto la giurisdizione di Santiago, e decide trasferirli agli altari dell'abside della sua cattedrale. Così, le cappelle che circondano il sacrario principale aumentano il loro potere taumaturgico con queste reliquie che, a partire da questo momento, circondano la reliquia principale – il corpo di San Giacomo – posta sotto l'altar maggiore. Nel sacello del Salvador, Gelmirez mise le reliquie di San Fructuoso di Braga, nella cappella di San Giovanni custodì quelle di San Cucufate e, in quella di San Pietro dispose i resti di San Silvestro. Non avendo altri altari da consacrare nella nuova basilica giacobea, Gelmirez portò le reliquie di Santa Susanna nella cappella del Santo Sepolcro, situata fuori delle mura della città, nel cosiddetto Otero dos Potros (attualmente *carballeira de Santa Susana*).

3. Gerusalemme in Galizia: la testa di San Giacomo il Minore e altre reliquie dalla Terra Santa.

All'inizio del XII secolo, il Reliquiario compostellano ricevette la donazione della testa di San Giacomo il Minore, primo vescovo di Gerusalemme. La reliquia giunse in Occidente grazie al vescovo di Braga Mauricio Burdino, che la prelevò dalla sua tomba nel 1104-08, durante il suo pellegrinaggio in Terra Santa. Urraca, regina di Castiglia e León, si impadronì della reliquia e la donò alla chiesa di Santiago verso il 1116-1117¹⁵. Da allora godette di una particolare venerazione nella città, tanto che si decise dedicare a San Giacomo Alfeo la cappella formata nel piano inferiore del Portico della Gloria. Nel 1322, grazie al patrocinio dell'arcivescovo Berenguel de Landoira (1318-1330), venne custodita in un pregiato busto-reliquiario d'argento dorado, con smalti e pietre preziose.

Nell'Anno Santo 1434¹⁶ questo busto-reliquiario viene arricchito con un oggetto d'oreficeria civile francese. Tra il 10 luglio e il 9 agosto del 1434, il cavaliere Suero de

¹² V. NODAR FERNÁNDEZ, *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago, 2004, pp. 42-44.

¹³ F. LÓPEZ ALSINA, "Urbano II y el traslado de la sede episcopal de Iria a Compostela", in *El Papado, la Iglesia Leonesa, y la Basílica de Santiago a finales del siglo XI*, Santiago, 1999, pp. 107-127.

¹⁴ *Historia Compostelana*, Libro I, cap. XV, edizione di E. Falque Rey, Madrid, 1994, pp. 94-99.

¹⁵ *Historia Compostelana*, Libro I, cap. CXII, edizione di E. Falque Rey, Madrid, 1994, pp. 265-269.

¹⁶ F. LÓPEZ ALSINA, "Años Santos Romanos y Años Santos Compostelanos", in P. Caucchi von Saucken (ed.), *Santiago, Roma, Jerusalén. Actas del III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago, 1999, pp. 213-242.

Quiñones decide di dimostrare il suo coraggio e quello di tutti coloro che volevano attraversare il ponte Órbigo: durante questo mese, il cavaliere sostenne il *Paso Honroso*, spezzando centosessantasei lance negli scontri sostenuti contro quelli che tentavano di attraversare il fiume, alcuni dei quali con l'intenzione di pellegrinare a Compostella. Essendo rimasto ferito in uno dei tornei, Suero de Quiñones decide di recarsi in pellegrinaggio a Santiago, non appena recuperata la salute. Giunto al sepolcro dell'Apostolo regala alla cattedrale il braccialetto d'argento dorato e perle –oggetto sbalzato a Parigi verso la fine del XIV secolo – che da allora decora il busto reliquiario di San Giacomo Alfeo¹⁷.

Durante il Medio Evo giunsero in Galizia altre reliquie procedenti dai Luoghi Santi. Nella chiesa di Santa Maria de Cambre (A Coruña) è conservata un'Idria di Gerusalemme, chiamata "Idria delle nozze di Cana"¹⁸. L'oggetto conferma la fluidità del traffico marittimo tra la Galizia e il Mediterraneo in epoca medievale. È evidente la caratteristica di reliquiario di questo pezzo esotico, dato che, per vari secoli, si pensò che si trattasse di uno dei sette recipienti delle nozze di Cana, dove Gesù Cristo aveva compiuto il miracolo di trasformare l'acqua in vino. L'"Idria di Cana" è sobriamente decorata con due fasce: quella inferiore presenta un fusto vegetale con acanti e quella superiore dei plastici fioroni. È possibile che l'artista conoscesse le creazioni del Laboratorio del Tempio, che si trattasse di un manufatto primitivo o forse, una reinterpretazione tarda dei lavori prodotti dai maestri provenzali ed italiani che, tra il 1165 e il 1187, lavorarono per i templari di Gerusalemme. È possibile che l'oggetto sia stato portato in Galizia dal cavaliere Pedro Eanes, un templare il cui nome si trova in uno dei pilastri della navata dell'abside della chiesa di Cambre (PETRUS EAN DEI MILES).

Un'altra creazione importante è il *Lignum Crucis* del monastero di San Lorenzo di Carboeiro (Silleda, Pontevedra), oggetto d'oreficeria realizzato da una bottega di Gerusalemme verso il 1150-60. Si tratta di un reliquiario della *Vera Croce* a forma di croce patriarcale con doppio braccio, mandato da Gerusalemme¹⁹. Attualmente è conservato nel Tesoro della Cattedrale di Santiago. A metà del XII secolo, e dopo la seconda Crociata (1147-49), nella Città Santa si cominciano a produrre *stauroteche*, reliquiari del *Lignum Crucis* a forma di croce patriarcale. Gran parte di questa collezione fu inviata in Occidente. La stretta relazione che, nel XII secolo, esisteva fra Santiago e Gerusalemme, evidenziata dal "Codice Calistino" e dalla "Historia Compostelana" fa sì che non sorprenda l'arrivo di una di queste croci in Galizia, in questo caso giunta per formar parte del Tesoro del monastero benedettino di San Lorenzo di Carboeiro. Nella parte anteriore si vede la reliquia della Croce di Cristo, attraverso aperture a forma di croce greca, circondate da fioroni, quadrifogli e dai simboli degli Evangelisti. Nell'estremo inferiore permangono i resti di una

¹⁷ A. BARRAL IGLESIAS, "O Museo e o Tesouro", in J.M. García Iglesias (ed.), *A Catedral de Santiago de Compostela*, Laracha (A Coruña), 1993, pp. 518-519; S. MORALEJO, "Busto-relicario de Santiago el Menor", in *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, catalogo della mostra, Santiago, 1993, pp. 345-346.

¹⁸ M. VILA DA VILA, "La llamada Hidria de Caná de Santa María de Cambre: un testimonio del Románico de Tierra Santa en Galicia", *Brigantium*, vol. 4, A Coruña, 1983, pp. 157-182; V. NODAR FERNÁNDEZ, "Hidria de Jerusalén", *Hasta el Confín del Mundo: Diálogos entre Santiago y el Mar*, catalogo della mostra, Vigo, 2004, p. 138.

¹⁹ S. de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, vol. 2, Madrid, 2001, p. 585; F. CARDINI, "Jerusalén", in P. Caucci von Saucken (dir.), *Roma, Santiago, Jerusalén. El mundo de las peregrinaciones*, Barcelona e Madrid, 1999, pp. 331-332.

rappresentazione schematica del Santo Sepolcro²⁰, il luogo dove si conservava la *Vera Croce*. Dietro viene rappresentato l'Agnello Mistico in un clipeo e il resto della superficie è decorato con elementi d'ispirazione bizantina, fasce con ornamenti floreali. Il reliquiario poteva essere utilizzato, grazie al suo sostegno, come croce d'altare o con fini processionali.

4. Parigi, Compostella e il dente dell'Apostolo.

Oltre ai numerosi smalti di Limoges che, come nel resto della Spagna cristiana, vengono importati in Galizia durante il XII e XIII secolo, si ricevono a Santiago de Compostela due statuette d'argento, provenienti da Parigi, donate all'Apostolo, e dove lo si rappresenta come pellegrino. La più famosa è, senza dubbio, la statuetta-reliquiario regalata dal borghese Geoffroy Coquatrix, parente del re Filippo IV il Bello (1285-1314)²¹.

Il gotico internazionale del XIV secolo accentuò il virtuosismo tecnico di scultori e orafi, raggiungendo un raffinato naturalismo nella realizzazione delle immagini devozionali. In questo contesto, le rappresentazioni erudite dell'apostolo realizzate in Francia e in Italia durante il Trecento evidenziano gli elementi distintivi propri dello stile, favorendo l'idealizzazione del volto di San Giacomo e un maggiore naturalismo nel trattamento di barba, chioma, abiti e posture. Questa ricerca di realismo introdusse nuovi modelli nell'abbigliamento di San Giacomo, attualizzandone le vestimenta per renderle più prossime al popolo dei pellegrini. All'inizio del XIV secolo questa tendenza si diffonde nell'ambiente artistico di Parigi²², generando un cambio di abbigliamento nell'iconografia giacobeo. Nelle nuove immagini dell'apostolo vennero sostituite la tunica e il mantello con la giubba e il farsetto, indumenti più semplici e adatti alla moda borghese del momento²³.

Una volta stabilito e precisato, il nuovo modello iconografico si diffonde, durante il Tre e Quattrocento, sia tra le creazioni erudite che tra quelle popolari. Ciò si nota in pezzi emblematici, come nella citata statuetta-reliquiario di Coquatrix, fusa verso il 1321 da uno dei migliori orafi della capitale francese. L'immagine conservava, nel suo reliquiario, il dente dell'apostolo che si trovava nell'ospitale di Saint-Jacques-aux-

²⁰ J. FILGUEIRA VALVERDE, *El Tesoro de la Catedral Compostelana*, Santiago, 1959, p. 44; S. ALCOLEA, *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, *Ars Hispaniae*, XX, Madrid, 1975, p. 123; A. BARRAL IGLESIAS, "O Museo e o Tesouro", in *A Catedral de Santiago de Compostela*, op. cit., 1993, p. 513; Idem, "Las donaciones regias (ss. IX-XIX)", in F. Singul (dir.), *La Meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos*, Santiago, 1995, p. 127; S. MORALEJO, "Lignum Crucis de Carboeiro", in *Santiago, Camino de Europa*, op. cit., 1993, pp. 351-352; F. SINGUL, "Lignum Crucis. Monasterio de San Lorenzo de Carboeiro, Silleda (Pontevedra)", *Hasta el Confín del Mundo*, op. cit., 2004, p. 139.

²¹ D. MILHAU, "Estatuilla-relicario de Santiago Peregrino donada por Geoffroy Cacatrix", *Santiago, Camino de Europa...* op. cit., 1993, pp. 347-348; H. JACOMET, "Estatua relicario de Santiago Peregrino", *Lucas de Peregrinación*, catalogo della mostra, Santiago, 2003, pp. 59-61.

²² H. JACOMET, "Sello de la Confradía de Santiago de París", in *Santiago, Camino de Europa...*, op. cit., 1993, pp. 314-315; Idem, "Saint Jacques: une image à la française? L'iconographie suscitée par la création de l'hôpital Saint-Jacques-aux Pèlerins et ses prolongements (ss. XIV-XV)", in A. Rucquoi, *Saint Jacques et la France*, Paris, 2003, pp. 94 y ss.

²³ . JACOMET, "Une majesté romane de saint Jacques dans la vallée du Loir", *Revue d'Auvergne: Pèlerinage et Art Roman. Villes et campagnes à l'époque romane*, t. 109, n° 1-2, Clermont-Ferrand, 1995, pp. 41-43 y 46-49.

Pèlerins di Parigi, dove, sicuramente, c'era anche un osso del braccio di San Giacomo, donato nel 1326 a quest'ospedale per pellegrini dal re di Francia Carlo IV²⁴.

5. Devozione e commercio: immagini sacre europee nei templi galiziani del basso Medioevo.

L'ubicazione della Galizia in uno dei *finisterre* europei favorì, fin dall'antichità preromana, i contatti col mare. Durante il Medioevo si intensificarono i rapporti con l'Europa atlantica – Germania, Fiandre, Francia -, le Isole Britanniche e i paesi del Mediterraneo. Come conseguenza dei commerci e dei pellegrinaggi marittimi giungono in Galizia pezzi magnifici, ceramiche e opere d'arte procedenti da Siviglia, Valenza, Italia, Portogallo ed Inghilterra.

Fra il XII e il XV secolo si sviluppa l'arrivo di pellegrini scandinavi, fiamminghi e britannici. I mezzi più comuni per giungere in Galizia furono la flotta anseatica e le navi inglesi, noleggiate apposta per trasportare pellegrini²⁵. Questa attività era iniziata nel XII secolo, con eminenti esempi come san Tommaso Becket (1118-70), vescovo di Canterbury e grande dignitario d'Inghilterra, che realizzò il suo viaggio devozionale nel 1167²⁶. Nel 1147 e nel 1189 giunsero alla costa galiziana due gruppi di crociati provenienti dalle Fiandre e dall'Inghilterra²⁷. Nel 1217 arrivano via mare nuovi crociati che, prima di continuare verso Terra Santa, fecero scalo in Galizia per visitare Santiago. Questa rotta fra Inghilterra e A Coruña continuerà nell'ultimo terzo del XIV secolo, dopo la crisi della peste nera (1348), e durante il XV, a causa dell'insicurezza creata nel Continente dalla guerra dei Cent'anni (1337-1453). Nonostante il conflitto, l'incremento del commercio internazionale conseguì che città come Londra, Bristol o Southampton continuassero ad essere luoghi di passaggio o di partenza verso Santiago.

²⁴ D. PÉRICARD-MÉA, *Compostela e il culto...*, op. cit., 2004, p. 116.

²⁵ Ch. KRÖTZL, "Del mar Báltico a Santiago de Compostela. Peregrinajes e influencias culturales", in P. Caucci von Saucken (ed.), *Santiago. La Europa del peregrinaje*, Milano e Barcelona, 1993, pp. 386-390; V. ALMAZÁN, *Dinamarca Jacobea*, Santiago, 1995, pp. 33-34; Idem, "Las vías marítimas de peregrinación a Santiago de Compostela de los países escandinavos", *Actas del I Congreso de Estudios Jacobeos (Santiago, 4-6/XI/1993)*, Santiago, 1995, pp. 23-25; Idem, "Santa Brígida de Suecia peregrina a Santiago, Roma y Jerusalén", in P. Caucci von Saucken (ed.), *Santiago, Roma, Jerusalén...*, op. cit., 1999, pp. 13-27; E. NJERVE, "Los peregrinos noruegos también se dirigieron a Santiago", *Peregrino*, 48 (1996), pp. 25-27; R. PLÖTZ, "Las Edades del Camino. Santiago y Europa", *Peregrino*, 102 (2005), p. 20.

²⁶ D. LOMAX, "Los peregrinos ingleses a Santiago", in P. Caucci von Saucken (ed.), *Santiago. La Europa del peregrinaje*, op. cit., 1993, pp. 373-383; B. TATE, "Las peregrinaciones marítimas medievales desde las Islas Británicas a Compostela", *Santiago Camino de Europa*, op. cit., 1993, pp. 161-179; E. FERREIRA PRIEGUE, "La ruta ineludible: las peregrinaciones colectivas desde las Islas Británicas en los siglos XIV y XV", *Actas del I Congreso de Estudios Jacobeos...*, op. cit., 1995, pp. 280-289; J. SUÁREZ OTERO, "Arqueología y Peregrinación: la moneda en la peregrinación marítima a Santiago", *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Jacobeos. Rutas atlánticas de peregrinación a Santiago de Compostela (Ferrol, septiembre 1996)*, II, Santiago, 1998, pp. 197-218; W.R. CHILDS, "Inglaterra. Peregrinos a Santiago", *Santiago, La Esperanza...* op. cit., 1999, pp. 237-242; Idem, "Il pellegrinaggio inglese a Santiago", in J.M. García Iglesias (ed), *Sentimenti di Cammino*, Santiago, 2003, pp. 59-65; F. SINGUL, "Peregrinos ingleses a Santiago. La ruta marítima", *Hasta el Confín del Mundo*, op. cit., 2004, pp. 143-147.

²⁷ F. ALONSO ROMERO, "Las embarcaciones de la segunda Cruzada y su ruta atlántica desde Dartmouth hasta Galicia en 1147", *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Jacobeos...*, op. cit., I, 1998, pp. 35-78; K. HERBERS, "Cruzada y peregrinación. Viajes marítimos, guerra santa y devoción", *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Jacobeos...*, op. cit., II, 1998, pp. 32-34.

Il flusso dei pellegrini era controllato dalla Corona inglese, in modo che, nel basso Medioevo, l'Amministrazione concedeva permessi di viaggio a coloro che compievano il regolamento vigente: tra il 1337 e il 1453 salparono numerose navi con pellegrini da Londra, Bristol, Southampton o Plymouth, con destinazione al porto de A Coruña²⁸. In quest'epoca le imbarcazioni inglesi non erano più navi mercantili di linea regolare, ma si trattava di viaggi organizzati da una parrocchia o da una località. L'attività commerciale si perfezionò tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo in alcuni porti, come Plymouth, dove c'erano armatori che acquisivano licenze dalla Corona per traghettare un certo numero di pellegrini, fra trenta e ottanta, anche se alcuni ne caricavano più di cento. Oltre ai passeggeri, queste navi inglesi trasportavano in Galizia carichi di merci²⁹ che, in alcune occasioni, comprendevano opere d'arte.

a. Alabastri gotici di Nottingham e Londra in Galizia.

L'esistenza in Galizia di un gruppo importante di piccole icone e immagini inglesi di alabastro, del XV secolo, suggerisce un'importazione relazionata con questo traffico di pellegrini. Sono tre le Madonne gotiche d'alabastro di provenienza britannica che si conservano in Galizia: la Madonna con Bambino del convento di Valdeflores (Viveiro, Lugo), un'altra molto simile nella chiesa parrocchiale di Boqueixón³⁰, vicino Santiago, e un'immagine della Madonna del Latte, nella chiesa di Hospital de A Ermida (Quiroga, Lugo). Tutte e tre sono dell'inizio del XV secolo; l'immagine di Quiroga potrebbe anticiparsi alla fine del XIV, secondo la professoressa Sánchez Ameijeiras, che la comparò stilisticamente con la Madonna con Bambino della collezione Burrell, nei musei e gallerie d'Arte di Glasgow³¹. La Madonna di Valdeflores – conosciuta popolarmente come Santa Maria da Xunqueira – è un alabastro inglese di piccole dimensioni, del finale del XIV, che mostra l'influenza francese del gotico del XIII secolo, anche se il naturalismo originale delle figure francesi perde vivacità negli alabastri di Nottingham, più rigidi dei tipi continentali del secolo precedente³².

È possibile che alcuni pellegrini abbiano potuto coprire le spese vendendo queste immagini devozionali o i rilievi che compongono le piccole pale di Nottingham³³. Ci sono anche alcuni casi di pie offerte, come la pala d'alabastro donata alla cattedrale di Santiago dal pellegrino John Goodyear, rettore della chiesa di Chale, nell'isola di

²⁸ C.M. STORRS, *Jacobean pilgrims from England to St. James of Compostela. From the early twelfth to the late fifteenth century*, Santiago, 1994.

²⁹ E. FERREIRA PRIEGUE, *Galicia en el comercio marítimo medieval*, A Coruña, 1988, pp. 547-569.

³⁰ Le due figure, sia quella di Boqueixón che Nuestra Señora de Valdeflores, sono state datate verso il 1400 da C. MANSO PORTO, *Arte Gótica en Galicia. Los Dominicos*, II, A Coruña, 1993, p. 619; si veda anche C. MANSO PORTO e R. YZQUIERDO PERRÍN, "Arte Medieval (II)", *Galicia. Arte*, XI, A Coruña, 1995, pp. 442-443.

³¹ Questa immagine della collezione Burrell è stata pubblicata da N. RAMSAY, "Virgin and Child", *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England (1200-1400)*, London, 1987, p. 513; R. SÁNCHEZ AMEIJERAS associa questa immagine alla Madonna di Quiroga, "A importación de obras de arte na Galicia tardomedieval", *Galicia Terra Única. Galicia románica e gótica*, Santiago, 1997, p. 314, nota 18.

³² R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Devociones e imáxenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo", *Estudios Mindonienses*, 15 (1999), pp. 380-381.

³³ In ogni caso dovevano farlo con un certo rischio personale, visto che le immagini dovevano viaggiare di contrabbando, come zavorra o come parte del bagaglio dei pellegrini o dell'equipaggio, al margine del commercio istituzionale; l'inesistenza di documentazione sembra confermare questo traffico fuorilegge di opere d'arte, secondo R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "A importación de obras de arte na Galicia tardomedieval", op. cit., 1997, p. 312.

Wight, che apparteneva alla diocesi di Winchester³⁴. Questa pala, donata il 25 maggio del 1456, sviluppa in modo sintetico e pedagogico la vita di San Giacomo il Maggiore: 1. La chiamata di Cristo a San Giacomo e a suo fratello san Giovanni; 2. La missione di San Giacomo per evangelizzare i confini occidentali del mondo; 3. La predicazione di San Giacomo in Spagna; 4. La passione di San Giacomo come martire di Cristo; 5. La *Traslatio* in barca dei suoi resti dalla Palestina alla Galizia. La scena del martirio con la spada (Atti 12, 1) presenta l’Apostolo già decapitato, con la testa separata dal tronco e situata ai suoi piedi, come si poteva già vedere in un capitello romanico del chiostro della cattedrale di Tudela³⁵. Gli alabastri medievali inglesi sono numerosi, ma non abbiamo documentazione di altri con iconografia giacobeica. Sembra pertanto, che quello della cattedrale di Santiago corrisponda a un incarico specifico fatto al donante. John Goodyear avrebbe deciso di pellegrinare a Compostella nell’anno santo del 1456, offrendo come regalo questo pezzo di singolare valore simbolico, affinché fosse esposto sull’altar maggiore della cattedrale o in un altro posto visibile dai canonici³⁶.

Le pale d’altare inglesi di alabastro policromo vennero esportate in Spagna fra il XIV e il XVI secolo, seguendo una produzione che si evolse fra il 1340 e il 1540. Le botteghe di Londra, Nottingham e York, soprattutto quelle di Nottingham, raggiunsero uno sviluppo notevole in questo periodo, e il XV secolo fu l’epoca di maggiore domanda³⁷, per cui si giunse ad una industrializzazione che permetteva che ciascuna effigie potesse adattarsi all’iconografia della pala richiesta da ogni cliente. Le formelle conservate in Galizia rispondono a un modello di pala d’altare molto comune, composto da un unico corpo suddiviso in varie scene. Questi capitoli che raccontavano una storia – la Vita di Maria, la Vita di San Giacomo il Maggiore, la Passione del Signore, ecc. – erano uniti da una struttura di legno con decorazione vegetale e architetture gotiche. La maggior parte degli alabastri inglesi della Galizia appartiene alla terza epoca di lavorazione, il periodo più produttivo (1420-1450); la minor parte corrisponde al quarto periodo (1450-1540).

Risale alla seconda metà del XV secolo la Santissima Trinità della chiesa di Vilanova de Arousa (Pontevedra), figura che si trova in questa parrocchia dal 1543³⁸. La scultura rappresenta Dio Padre, coronato e assiso in Trono, con le braccia distese e le mani aperte – la destra nell’atto di benedire -. Nel suo grembo accoglie il Figlio sulla Croce, nella cui parte superiore si trovava la Colomba - oggi scomparsa - che

³⁴ ³⁴ W.L. HILDBURGH, “A Datable English Alabaster Altarpiece at Santiago de Compostela”, *Antiquaries Journal*, 6, (1926), pp. 304-307; J. HERNÁNDEZ PERERA, “Alabastros ingleses en España”, *Goya*, 22 (1958), p. 222; S. ALCOLEA, “Relieves ingleses de alabastro en España. Ensayo de catalogación”, *Archivo Español de Arte*, 173-176 (1971), p. 144 ; F.W. CHEETHAM, *English Medieval Alabaster. With a Catalogue of Collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984, pp. 22-23, 43-44, 47, 51, 59, 103 y 335; A. BARRAL IGLESIAS, “Retablito inglés de John Goodyear”, *Galicia no Tempo*, op. cit., 1990, pp. 209-210; S. MORALEJO, “Retablo de la vida de Santiago ofrecido por John Goodyear”, *Santiago, Camino de Europa*, op. cit., 1993, pp. 506-507; A. FRANCO, “Escultura gótica inglesa en Galicia”, *Hasta el Confín del Mundo*, op. cit., 2004, pp. 170-171.

³⁵ L. VÁZQUEZ DE PARGA, J.M^a LACARRA e J. URÍA, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1949 y Pamplona, 1992, t. III, Lám. XXXV.

³⁶ Archivo della Cattedrale di Santiago, Tumbo F, fol. 2v.; documento pubblicato da A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S. A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. VII, Santiago, 1905, apéndice XXIX: “Recibo del retablo de Santiago que trajo el cura inglés Juan Gudgar”.

³⁷ F.W. CHEETHAM, *English medieval alabaster*, op. cit., 1984, p. 16.

³⁸ J.C. VALLE PÉREZ, “Un alabastro inglés en Vilanova de Arousa”, *El Museo de Pontevedra*, XLIV, (1990), pp. 377-387; Idem, “Santísima Trinidad”, *Hasta el Confín del Mundo*, op. cit., 2004, p. 201.

simbolizza lo Spirito Santo. A differenza della pala Goodyear, questo Trono di Grazia costituisce uno dei temi più popolari e diffusi degli alabastrini gotici inglesi.

Nel monastero compostellano di San Martín Pinario si trova un'altra figura di alabastrino inglese, datata tra il 1420 e il 1460. L'effigie rappresenta, in un'unica scena e con gran parsimonia di mezzi, gli episodi della Nascita, l'Adorazione dei Pastori e l'Epifania³⁹. Senza dubbio formava parte di una pala d'altare di un unico corpo sulla Vita della Madonna. Cronologicamente, appartiene al cosiddetto terzo periodo, l'epoca di maggior produzione di alabastrini inglesi.

Più o meno della stessa epoca è il gruppo delle quattro figure di alabastrino che appartenevano al primitivo altare maggiore della cattedrale di Mondoñedo⁴⁰. Questo altare venne consacrato dal vescovo Fadrique de Guzmán il 22 agosto 1462, per cui l'insieme dev'essere stato cesellato tempo addietro, possibilmente a Londra⁴¹ verso il 1460. Anche qui l'iconografia è mariana. Era dedicato alla Vita della Madonna e presieduto dalla Trinità. Delle nove figure originali se ne conservano solo quattro. L'iconografia, da sinistra a destra, è la seguente: (in neretto le immagini conservate):

- **Annunciazione a Sant'Anna della concezione della Madonna / San Gioacchino con il gregge / abbraccio davanti alla Porta Aurea**
- Nascita della Madonna (scomparso)
- **Presentazione di Maria Vergine nel Tempio**
- Sant'Anna che insegna alla Madonna a leggere alla presenza di San Gioacchino (scomparso)
- **Trinità**
- Sposalizio della Vergine (scomparso)
- Annunciazione (perso)
- Nascita / Epifania (perso)
- **Presentazione di Gesù nel Tempio**

Si tratta di una pala d'altare di un solo corpo, di tipo devozionale-liturgico, molto frequente nel basso Medioevo. Il suo programma iconografico si articolava in undici scene suddivise in otto immagini che ruotavano attorno al nono riquadro, dedicato alla Trinità. Le prime tre scene fanno riferimento alla genealogia della Vergine; i protagonisti sono i genitori di Maria, Sant'Anna e San Gioacchino; l'annuncio a Sant'Anna del suo prodigioso stato di gravidanza è emblema della miracolosa concezione di Maria, dopo l'Annunciazione; nel frattempo San Gioacchino pascola il suo gregge, ascoltando la musica di un flautista o zampognaro. Nella metà destra del bassorilievo è rappresentato l'episodio degli sposi dinanzi alla Porta Aurea, riferimento simbolico alle porte del Paradiso. Poi vi erano diverse raffigurazioni dell'infanzia di Maria, di cui si conserva quella della Presentazione della Vergine nel Tempio; qui si può apprezzare il ricevimento che il sommo sacerdote Zaccaria riserva a Maria, alla presenza di Sant'Anna, San Gioacchino e tre donzelle in atteggiamento di preghiera,

³⁹ R. YZQUIERDO PEIRÓ, "Epifanía", *Santiago. San Martín Pinario*, catalogo della mostra, Santiago, 1999, pp. 337-338; D. CHAO CASTRO, "Adoración", *Hasta el Confín del Mundo*, op. cit., 2004, pp. 198-200.

⁴⁰ A. FRANCO, "Escultura gótica inglesa de Mondoñedo en el marco europeo", *Compostellanum. En camino hacia la gloria (Miscelánea en honor de Mons. Eugenio Romero Pose)*, Santiago, 1999, pp. 933-943.

⁴¹ A. FRANCO, "Escultura gótica inglesa de Mondoñedo...", op. cit., 1999, p. 943.

mentre la Vergine, di tre anni (anche se viene rappresentata come un'adulta di piccole dimensioni e coronata), sale le scale davanti all'altare.

Nell'asse dell'ancóna vi era la Trinità, rappresentata come Trono di Grazia: Dio Padre sedente (la parte superiore è scomparsa) che sostiene in grembo Cristo Crocefisso, morto, dalle cui ferite sgorga il sangue che viene raccolto in due calici dagli angeli. La colomba che simbolizza lo Spirito Santo, anche questa scomparsa, si sarebbe trovata sulla parte superiore della Croce. Le immagini seguenti continuano il ciclo della Vita di Maria, con le scene dell'Annunciazione e la Nascita di Gesù, e si conserva solo la metà destra della Presentazione di Gesù nel Tempio: Simeone sostiene il Bambino davanti all'altare, preparandolo per la Purificazione; dietro si trovano San Giuseppe e la Madonna e in secondo piano diversi personaggi con fiaccole.

Un altro gruppo di alabastri inglesi del museo di Mondoñedo forma la pala di San Esteban de Valcarria (Viveiro), di cui restano cinque delle sei figure originali⁴². Fu prodotto in una bottega di Nottingham tra il 1420 e il 1450. L'iconografia è la seguente (in neretto le immagini conservate):

- **Preghiera nell'Orto / Cattura**
- Insulti dei giudici (scomparso)
- **Cristo portando la croce**
- **Crocefissione**
- **Deposizione**
- **Santa Sepoltura**

Quella di Valcarria è una pala devozionale dedicata alla Passione del Signore. Sarebbe stata esposta al culto dei fedeli, anche se si utilizzava soprattutto per le preghiere dell'ufficio della Settimana Santa. Questo insieme fu realizzato nell'epoca più feconda delle botteghe di Nottingham, mentre la piccola pala dell'altar maggiore di Mondoñedo (1460) appartiene all'inizio dell'ultima tappa.

b. Scultura gotica inglese in legno policromo

Verso il 1540-50 cessano definitivamente i pellegrinaggi marittimi inglesi a Santiago. A modo di curiosa – e significativa – conclusione, c'è da segnalare che durante la seconda metà del XVI secolo, un piccolo gruppo di sculture religiose britanniche si salvò dai roghi della Riforma. Questa minuscola ma preziosa "collezione" venne trasportata ai porti della Galizia da alcuni cattolici, con l'idea che continuasse il culto a queste immagini⁴³. John Dutton, un inglese ricco e cattolico che decise di abbandonare il suo paese per stabilirsi a Viveiro (Lugo), fece dono di diverse immagini britanniche, possibilmente di Londra, al convento di San Francesco di Viveiro⁴⁴, scomparso dopo l'esclusione.

Nel 1550 viene trasferito dall'Inghilterra a Galizia un gruppo di sculture gotiche inglesi che è messo in vendita nel porto di Ferrol (A Coruña). Le compra il sacerdote

⁴² A. FRANCO, "Escultura gótica inglesa de Mondoñedo...", op. cit., 1999, pp. 944-946.

⁴³ S. RINGBOM, "Devotional images and imaginative devotions: Notes on the place of art in medieval private piety", *Gazette des Beaux-Arts* (1969), pp. 159-170; J. HAMBURGUER, "The visual and the visionary: the image in late medieval monastic devotions", *Bulletin Monumental* (1990), pp. 161-182.

⁴⁴ Non si sa nulla delle opere d'arte, però la donazione sembra provata per mezzo della documentazione della casa Dutton, presente nella casa di Posada, a Mondoñedo, secondo E. FLÓREZ, *España Sagrada*, t. XVIII, pp. 239-281; E. LENCE SANTAR Y GUITIÁN, "Nuestra Señora la Grande o la Inglesa de la Catedral de Mondoñedo", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVIII (1951), p. 75.

Alonso Ares de Mourelle, parroco di Santa Maria di Neda, che ne regala una alla cattedrale di Mondoñedo nel giugno del 1555⁴⁵. L'immagine è una Madonna con Bambino conosciuta come Nostra Signora la Grande, o la "Vergine Inglese", creazione della fine del XV secolo o inizio del XVI, che rappresenta la Vergine Maria come interceditrice. Ares de Mourelle l'aveva comprata per donarla al monastero di San Martin di Xubia (Narón); dopo cinque anni di permanenza in questo centro, essendo pochi i fedeli che frequentavano la chiesa monastica, la Vergine Inglese viene trasferita nel 1555 nella cattedrale di Mondoñedo⁴⁶. Dal punto di vista iconografico si tratta di una Madonna sedente, sontuosamente vestita, con i capelli sciolti in lunghe ciocche, secondo lo stile artistico dei Paesi Bassi all'inizio del XVI secolo⁴⁷. Sulla gamba destra regge il Bambin Gesù che, sorridendo, mostra alla Madre un uccellino che tiene tra le mani. Non sorprende che, pur essendo una produzione inglese, presenti tante fattezze stilistiche tipiche delle Fiandre, dato che nell'ultimo terzo del XV secolo e nella prima metà del XVI i maestri fiamminghi influenzarono buona parte della produzione artistica realizzata in Inghilterra.

L'impronta fiamminga si apprezza in maniera più evidente nell'immagine di Sant'Anna che insegna a leggere a Maria, creazione tardogotica conservata in una delle pale d'altare della navata dell'abside della cattedrale di Mondoñedo⁴⁸. Benchè non possa negarsi la sua possibile origine inglese, presenta tratti stilistici sufficienti – la piegatura delle vesti, i volti paffuti con bocche piccole – per integrarla nella tradizione fiamminga⁴⁹.

In questo viavai di pezzi d'importazione, tutti gli indizi suggeriscono che una di queste immagini venne ricevuta nella chiesa dove Alonso Ares de Mourelle era parroco. Si tratta del "Cristo della Catena", immagine di grandi dimensioni (200 x 190 cm.), della prima metà del XIV secolo, conservata nella grande ancòna della chiesa di Santa Maria di Neda (A Coruña)⁵⁰. Per lo studio di queste immagini risulta difficile ogni confronto con esempi britannici, data la violenza iconoclastica patita in Inghilterra

⁴⁵ E. LENCE SANTAR Y GUITIÁN, "Nuestra Señora la Grande o la Inglesa...", op. cit., 1951, pp. 65-82, particolarmente 66-71; E. CAL PARDO, *Mondoñedo. Catedral, Ciudad, Obispado en el siglo XVI*, Lugo, 1992, pp. 794-795, documenti n° 3.666 e 3.667.

⁴⁶ E. LENCE SANTAR Y GUITIÁN, "Nuestra Señora la Grande o la Inglesa...", op. cit., 1951, pp. 66-67; R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "A importación de obras de arte na Galicia tardomedieval", op. cit., 1997, pp. 310-314; Idem, "Devociones e imáxenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo", op. cit., 1999, pp. 382-386; A. FRANCO, "Escultura gótica inglesa de Mondoñedo...", op. cit., 1999, pp. 928-931; Idem, "Escultura gótica inglesa en Galicia", *Hasta el Confín del Mundo*, op. cit., 2004, pp. 163-172.

⁴⁷ R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Devociones e imáxenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo", op. cit., 1999, p. 384.

⁴⁸ Di questa immagine si disse che apparteneva al gruppo di figure acquistate a Ferrol da Alonso Ares de Mourelle. Realmente non si sa; i documenti confermano solamente che il chierico comprò, oltre alla "Madonna Inglese", un'immagine di sant'Anna (questa stessa o un'altra?); si veda A. FRANCO, "Escultura gótica inglesa de Mondoñedo...", op. cit., 1999, pp. 932-933.

⁴⁹ R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Devociones e imáxenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo", op. cit., 1999, pp. 404-406.

⁵⁰ A. VÁZQUEZ REY, *Crónicas Nedenses y otros temas*, Neda, 1994, pp. 70-71; I. YÁÑEZ MARTÍNEZ, "Neda e os seus bens histórico-artísticos", *Revista de Neda: anuario cultural do Concello de Neda*, n° 5, Neda, 2002, p. 76; P. BOUZA REY, C. MONTERO DÍAZ, A. MUÑOZ GARCÍA, R. HERNÁNDEZ ADELA e I. MATAMOROS LLANO, "Estudio del retablo mayor de Santa María de Neda", *Revista de Neda: anuario cultural do Concello de Neda*, n° 5, Neda, 2002, pp. 159-160. F. SINGUL, "Cristo de la Cadena", *Hasta el Confín del Mundo*, op. cit., 2004, pp. 202-203.

durante il XVI e XVII secolo⁵¹. Anche se restano immagini di origine civile⁵², le immagini religiose di legno furono bruciate nei roghi riformisti. È comunque risaputo che in quasi tutte le chiese britanniche esisteva un cancello, che separava il coro dalla navata, su cui si posava un gruppo del Calvario composto dal Crocefisso accompagnato dalla Madonna e San Giovanni⁵³. Non sarebbe strano che il Cristo di Santa Maria di Neda, viste le affinità stilistiche che esporremo, formasse parte di uno di questi gruppi.

Come spesso accade tra le immagini sacre occidentali del XIV secolo, il Cristo di Neda pende morto da una croce di rami d'albero, col torace rigido, il costato aperto per la ferita della lancia (Giov. 19, 31-37), le braccia tese e le palme delle mani fissate da chiodi. Le gambe sono distese, con i piedi sovrapposti e uniti per il collo con un unico chiodo. La testa cade da un lato senza vita, permettendo al fedele un contatto diretto con il volto sofferente del Salvatore. Gesù è rappresentato con lineamenti regolari, incorniciati dalla chioma e dalla barba corta e divisa in due, ed esprime con naturalezza la Sua rassegnazione di fronte alla morte. Gli occhi ormai non vedono più, appaiono quasi chiusi, la mandibola è rilassata e la bocca semiaperta. Questo realismo, che viene impiegato anche per i muscolosi polpacci e i piedi dell'immagine, contrasta con la lavorazione sommaria di petto e ventre, secondo i convenzionalismi del gotico lineale della prima metà del XIV secolo, dovuto, molto probabilmente, all'influenza del bozzetto utilizzato dagli artisti nella bottega.

La pittura⁵⁴ e la miniatura inglesi⁵⁵ del momento forniscono un'idea eccellente di questa influenza, sia nella foggia dell'anatomia del tronco e della posizione tesa delle braccia, che nell'ampio panneggio con pieghe plastiche che copre le gambe fino al ginocchio. Queste caratteristiche emergono anche negli avori gotici inglesi⁵⁶. L'immagine di Neda condivide, in buona parte, questi tratti stilistici, rispetto all'anatomia e alla lavorazione dei panneggi: Gesù è coperto da un voluminoso *perizonium* che gira più volte attorno al Suo corpo; la tela è annodata sul fianco destro, genera sul grembo pieghe spigate a forma di "V" e, per il suo rigonfiamento, permette di coprire le gambe, lasciando scoperto il ginocchio destro piegato e contuso. Anche se si tratta di un convenzionalismo dell'epoca, l'utilizzo di pieghe spigate nella scultura inglese del XIV secolo viene documentata, per esempio, nelle figure giacenti della cattedrale di Canterbury⁵⁷.

In definitiva, il Cristo gotico di Neda – lontano dallo stile castigliano che caratterizza altre immagini che si trovano in Galizia – si incorpora in un ambiente internazionale, con tratti stilistici che non escludono un'attribuzione britannica.

⁵¹ M. ASTON, "Iconoclasm in England: Official and Clandestine", in Davidson, C. & Eljenholm Nichols, A. (eds.), *Iconoclasm vs. Art and Drama*, Kalamazoo (Western Michigan University), 1989.

⁵² A.C. FRYER, "Earlier effigies to the Black Death (1280-1350)", in *Wooden Monumental Effigies in England and Wales*, Londres, 1924, pp. 25-55.

⁵³ P. WILLIAMSON, *Escultura gótica, 1140-1300*, Madrid, 1995, pp. 178-179.

⁵⁴ Esempio di quanto affermiamo sulla pittura inglese del XIV secolo è il Crocefisso che forma parte del Calvario della pala d'altare della chiesa di Thorman Rarva (Suffolk), datato verso il 1320: J. EVANS, *English Art, 1307-1461*, Oxford, 1949, fig. 28.

⁵⁵ In questo senso, sembrano piuttosto eloquenti le miniature dell' *Albero della Vita*, foglio 125 v. e *La Crocifissione*, foglio 132, del Salterio di Robert de Lisle (British Library), pubblicate da L. FREEMAN SANDLER, *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*, Londres, 1999, figs. 14 e 17.

⁵⁶ Dittico d'avorio della Madonna con Bambino e la Crocifissione, XIV secolo, Londra, British Museum; può vedersi in L. FREEMAN SANDLER, *The Psalter of Robert de Lisle...*, op. cit., 1999, fig. 32.

⁵⁷ Tombe dell'arcivescovo Pecham, di Walter Reynolds (+1327), del priore Eastray e degli arcivescovi Stratford e Chichale; referenze in P. COLLINSON, N. RAMSAY e M. SPARKS, *A History of Canterbury Cathedral*, Oxford, 1995, figs. 108-113.

c. La tradizione italiana. Pezzi di importazione nella costa galiziana.

Nel 1400 i canonici di Santiago mandano un inviato al porto di Muxía (A Coruña), per comprare stoffe di damasco a dei mercanti veneziani che erano arrivati su diverse galere. Questi acquisti di paramenti liturgici divennero frequenti tra il 1400 e il 1426, facendo assegnamento sulle merci importate dalle galere che attraccavano a Cee, A Coruña e Ferrol⁵⁸. Questi contatti commerciali della Galizia col Mediterraneo, basati sull'importazione di oggetti sontuosi, come le pregiate stoffe che necessitava la cattedrale compostellana, suggeriscono la possibilità di un ingresso di statue devozionali attraverso la costa galiziana. Vi sono, infatti, diverse leggende e tradizioni locali che raccontano dell' "apparizione" sulle onde o nelle spiagge di immagini come il Cristo di Fisterra o il Santo Cristo della cattedrale di Ourense, due sculture del primo terzo del XIV secolo, che non furono intagliate in Galizia⁵⁹.

L'immagine di San Marco di Corcubión, scultura italiana del primo Quattrocento, è una di quelle che integrano queste leggende di statue portate dal mare sulla costa galiziana. Alla creazione di questo racconto, trasmesso per via orale, soggiace una realtà: l'importazione, per via marittima, di immagini devozionali nel basso Medioevo: Nel caso di San Marco di Corcubión, rappresentato come giurista o umanista, si tratta di una richiesta fatta dai conti di Altamira, Rodrigo de Moscoso e Juana de Castro, a una bottega italiana – forse di Venezia o dell'Emilia Romagna⁶⁰ –, per la chiesa di San Andrés de Canle. Quando, nel 1430, si inizia a costruire una nuova chiesa, vicina al palazzo dei conti e ai moli di Corcubión, l'immagine viene trasferita nella sua ubicazione attuale⁶¹.

Sempre via mare giunsero in Galizia due magnifici Crocefissi di legno policromo, di origine toscana. Quello di maggior pregio è il Cristo del santuario di Santa Maria do Camiño (Muros, A Coruña), immagine superiore al formato naturale (200 x 170 cm.), realizzata verso la metà del Trecento⁶². L'altro è il Crocefisso della chiesa di Santa Maria del Campo (A Coruña), purtroppo trasferito, qualche decade fa, nella chiesa del monastero della Rábida (Palos de la Frontera, Huelva), e conosciuto come il Cristo de los Remedios⁶³; vista la somiglianza morfologica e stilistica con quello di Muros, anche la scultura della collegiata coruñese (oggi a La Rábida) può situarsi cronologicamente a metà del XIV secolo.

Nelle due immagini gotiche Cristo è appeso alla croce morto, unito ai legni da tre chiodi: Il corpo appare rigido, col torace molto allungato, le costole marcate, lo stomaco scavato e il ventre un po' rigonfio. Grossi coaguli sangue sgorgano dalla ferita del costato provocata dal colpo di lancia (Giov. 19, 31-37). Le braccia, molto sottili, sono

⁵⁸ A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S. A. M. Iglesia...*, op. cit., t. VII, 1905, pp. 106-108.

⁵⁹ R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "A importación de obras de arte na Galicia tardomedieval", op. cit., 1997, p. 313.

⁶⁰ S. ARES ESPADA, "San Marcos", *Galicia no Tempo*, op. cit., 1990, p. 252.

⁶¹ F. MAYÁN FERNÁNDEZ, H. GARCÍA PORTO e altri., "Corcubión", *Gran Enciclopedia Galega Silverio Cañada*, t. XI, Lugo, 2003, pp. 140-141.

⁶² C. MANSO PORTO, "Relevos e retábulos. Imaxinería", in *Arte medieval (II), Galicia. Arte*, t. XI, A Coruña, 1996, p. 452; F. SINGUL, "Cristo crucificado", *Luces de Peregrinación*, op. cit., 2003, pp. 346-347.

⁶³ M.J. CARRASCO TERRIZA, *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva*, Huelva, 2000, pp. 451-452, lám. 112.

completamente tese, così che il corpo tirato e sofferente viene sostenuto da muscoli e tendini; anche le gambe, sempre molto sottili, sono tese e dritte, con i piedi incrociati, uniti da un chiodo e curvati con una leggera rotazione interna. Gesù è coperto da un lungo e sottile perizoma annodato ai fianchi e che ricade senza ampiezza, ricoprendo le gambe fino alle ginocchia e permettendo che si intraveda l'anatomia. L'ampia tela è decorata con una elegante frangia e avvolge due volte le gambe del Salvatore; il secondo strato della stoffa forma una banda di pieghe diagonali, da destra a sinistra, che si sovrappongono alla parte inferiore del tessuto; dal nodo del fianco destro discende una cascata di pieghe plastiche e spigate, in contrasto con l'altro fianco, da cui pende mollemente uno dei bordi della tela.

Il volto è molto sofferente, e presenta effetti drammatici in consonanza con la sensibilità occidentale del XIV secolo e con il concetto mistico⁶⁴ che alimenta gli scultori europei del periodo in cui realizzano i Crocefissi dolorosi in legno. Questo concetto tipologico appare in un vasto ambito regionale – al margine dei particolari stilistici di ciascuna scuola –, esteso dalla Renania all'Italia, passando dalla Francia e dalla Penisola Iberica⁶⁵. Queste immagini toscane, nonostante il drammatismo che esprimono, sono lontane dall'estrema crudeltà espressionista, frutto dell'influenza di Renania e Westfalia, così diffusa in Castiglia e in gran parte dell'Europa occidentale,.

Le caratteristiche comuni del Cristo di Muros e di quello de los Remedios – vicine al “giottismo” osservato nei numerosi Crocefissi della pittura bassomedievale in Toscana e in Emilia Romagna – inducono ad associarli con la fiorentina scuola trecentesca di scultura in legno che prospera in territorio toscano, specialmente a Lucca e dintorni. Benchè i due esemplari portati in Galizia, per la loro qualità, coinciderebbero con un momento di grande sviluppo nell'evoluzione di questa scuola, i tratti stilistici che li associano all'area toscana si intravedono già all'inizio del XIV secolo in figure come il Crocefisso della chiesa di San Salvatore della Misericordia (Lucca)⁶⁶. Comunque, saranno le immagini associate al denominato “maestro del Crocefisso di Camaioire”⁶⁷, della prima metà del Trecento, quelle che definiranno le regole tecniche, morfologiche e stilistiche⁶⁸ in cui si inseriscono tranquillamente questi due Crocefissi italiani importati in Galizia. Quello che dà il nome alla serie si trova nella chiesa di Santa Maria Assunta di Camaioire (Lucca), e a questa figura vengono associati altri Crocefissi, come quello del duomo di Pietrasanta – messo a sua volta in relazione col Cristo di Cerreto Guidi

⁶⁴ A. FRANCO MATA, “Crucifixus dolorosus”. Cristo Crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones”, *Quintana*, 1 (2002), pp. 13-39, specialmente 16-23.

⁶⁵ A. FRANCO MATA, *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Madrid, 1984, pp. 41 y ss.

⁶⁶ M. COLLARETA, “Crocefisso. Maestranza lucchese, sec. XIV, inizi”, in *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi-Museo Nazionale di Villa Guinigi, 16 dicembre 1995 - 30 giugno 1996), a cura di C. BARACCHINI, Firenze, 1995, vol. 1, p. 83.

⁶⁷ G. PREVITALI, “Il Crocefisso di Camaioire”, *Bolletino d'arte*, VI^a serie, LXVI, 11 (1981), pp. 119-122; Idem, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino, 1991, pp. 100-102. Severina Russo ha relacionado con el “Maestro del Crocefisso di Camaioire” altri Crocefissi di scuola pisana, come quelli del Duomo di Pietrasanta, Duomo di Massa, chiesa di San Domenico a San Miniato, etc.; vedasi S. RUSSO, “Nuove acquisizioni per il Maestro del Crocefisso di Camaioire”, in *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, op. cit., 1995, vol. 1, pp. 109-118.

⁶⁸ Ogni pezzo viene scolpito in un unico tronco di legno, tranne la testa, le braccia, le mani e i piedi; per la posizione delle braccia, S. Russo suggerisce che le croci originali su cui venivano inchiodate le immagini avrebbero avuto una forma a iposilone: S. RUSSO, “Nuove acquisizioni per il Maestro del Crocefisso di Camaioire”, op. cit., 1995, p. 109.

(Firenze)⁶⁹ -, con quello del duomo di Massa e altri del territorio lucchese e anche pisano, come nel caso del Crocifisso della parrocchia di San Giovanni Apostolo ed Evangelista (Santa Maria a Monte, Pisa). Benchè in un primo tempo Lisner⁷⁰ attribuì questo repertorio di sculture in legno policromo alla produzione pisana della seconda metà del XIV secolo, Severina Russo argomenta che è piuttosto possibile che la bottega da cui uscirono tutti questi Crocifissi fosse ubicata a Lucca, visto che la maggior parte delle immagini si trova nel suo territorio, anche se riconosce che tutta la cultura figurativa lucchese del Trecento è debitrice di Pisa⁷¹.

Durante il basso Medioevo il porto de A Coruña godette di un fiorente traffico marittimo. Nello stesso periodo la cittadina di Muros spicca come porto di esportazione di pesce, strettamente collegato alle rotte commerciali che uniscono il Mare del Nord e il Mediterraneo⁷². I canali di comunicazione col regno aragonese e col territorio italiano sono pertanto di facile comprensione. Per i parallelismi stilistici, morfologici e tecnici sottolineati poc' anzi, dobbiamo concludere, senza dubbio alcuno, che i Crocifissi gotici di Muros e A Coruña sono sculture lignee di importazione, scolpite e dipinte da un maestro della prima metà del XIV secolo della miglior scuola lucchese di scultura in legno policromo. Il loro arrivo in Galizia risponde al collegamento di questa terra con le rotte internazionali di commercio e pellegrinaggio. Si tratta, in conclusione, di due capolavori del Trecento toscano, che rappresentano uno dei momenti culminanti della storia della Redenzione del genere umano.

d. L'impronta di Coimbra a Compostella e in Galizia

Una serie di sculture in gesso policromo, associate ai maestri di Coimbra, giungono in Galizia nel XIV e XV secolo. Fra le più importanti la Madonna con Bambino della chiesa di Santiago de A Coruña⁷³, immagine di fine Trecento, l'Annunciazione della cattedrale di Santiago⁷⁴, gruppo della seconda metà del XIV secolo, e la più moderna Madonna con Bambino della chiesa di San Andrés de Veá (A Estrada, Pontevedra)⁷⁵, immagine della metà del Quattrocento. Nel caso delle due "Madonne", la Madre di Dio è raffigurata in piedi, sostenendo il Bambino con la mano sinistra; il corpo della Vergine disegna una linea sinuosa ed è coperto da una tunica con fitte pieghe e dal mantello

⁶⁹ I. GIANELLI, *Proposte per la conservazione ed il restauro del Crocifisso ligneo policromo del duomo di S. Martino di Pietrasanta*, tesi di diploma presso l'Opificio delle Pietre Dure, Firenze, 1980, pp. 17-19.

⁷⁰ M. LISNER, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München, 1970, p. 51.

⁷¹ S. RUSSO, "Nuove acquisizioni per il Maestro del Crocifisso di Camaiole", op. cit., 1995, pp. 109 e 115.

⁷² J. GARCÍA ORO, *Galicia en los siglos XIV y XV, t. II: Galicia urbana. Ciudades episcopales, villas señoriales, municipios realengos*, Pontevedra, 1987, pp. 183 e ss.; E. FERREIRA PRIEGUE, *Galicia en el comercio marítimo medieval*, A Coruña, 1988, pp. 467 e ss.

⁷³ S. FERNÁNDEZ PÉREZ, "Virgen con el Niño. Taller de procedencia portuguesa relacionado con el maestro Pedro de Coimbra", *Hasta el Confín del Mundo*, op. cit., 2004, p. 182.

⁷⁴ M. NUÑEZ RODRÍGUEZ, "La Virgen de la O del antiguo trascoro de la Catedral Compostelana y su filiación conimbricense", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVII, Valladolid, 1981, pp. 409-415; D. CHAO CASTRO, "Anunciación. Taller de Coimbra", *Hasta el Confín del Mundo*, op. cit., 2004, pp. 194-197.

⁷⁵ J.C. VALLE PÉREZ, "Virgen con Niño. Escuela de Coimbra, ca. 1440-1460", *Galicia no Tempo*, op. cit., 1990, p. 210.

rigirato sulla spalla; l'incrocio di sguardi fra Madre e Figlio esprime la loro relazione affettiva, propria del naturalismo gotico. L'immagine de A Coruña collima con la produzione di una bottega che lavora nei dintorni di Santiago, prossima allo stile del maestro Pedro da Coimbra; comunque, la Madonna con Bambino di Veá è un'immagine d'importazione, così come il gruppo dell'Annunciazione della cattedrale di Santiago. Le due figure, la Madonna incinta e l'arcangelo Gabriele vestito con abiti liturgici – dalmatica, berretto e manipolo – sarebbero giunte a Compostella poco dopo la loro realizzazione⁷⁶, o forse nella prima metà del XV secolo, periodo in cui l'arcivescovo Lope de Mendoza stringe rapporti col Portogallo⁷⁷. Le immagini – attualmente nel Museo della cattedrale – si trovavano dietro il coro della basilica di Santiago nel 1491, epoca in cui il chierico Pedro Martinez fa erigere un altare in onore dell'Arcangelo⁷⁸.

Nel Museo della cattedrale di Santiago è conservata l'immagine di un altro arcangelo: san Michele che pesa le anime, procedente dalla scomparsa Torre di San Michele, situata nella facciata settentrionale della Basilica giacobeá⁷⁹. La figura è opera di un maestro portoghese, possibilmente di Coimbra, della seconda metà del XV secolo. Però, invece di utilizzare la tipica pietra calcarea portoghese – la *pedra de Ança* dei dintorni di Coimbra -, lo scultore sceglie il granito galiziano. Pertanto non si sa se fu scolpita a Compostella o se è una figura d'importazione, anche se lo stile è coimbricense: il suo aspetto idealizzato, la corporeità, la postura sinuosa, le pieghe delle vesti e particolari come la spilla del mantello.

6. Tradizione medievale nella Galizia post-trentina: ricezione di reliquie e manifattura di reliquiari nel XVI secolo e inizi del XVII.

La diffusione in tutta la Spagna di vari resti mortali delle undicimila vergini è collegata al viaggio di Carlo V ad Aquisgrana per l'incoronazione, nell'ottobre del 1520⁸⁰. Il giovane monarca fu accompagnato da una delegazione di nobili spagnoli, capeggiata dal duca di Alba don Fadrique de Toledo. Dopo la cerimonia, re e i nobili si diressero a Colonia, dove molti di loro fecero visita alle monache cistercensi del convento di Sant'Orsola. Dalla Germania si portarono in Spagna diverse reliquie delle

⁷⁶ D. CHAO CASTRO, "Anunciación. Taller de Coimbra", op. cit., 2004, p. 196.

⁷⁷ M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, "La Virgen de la O del antiguo trascoro de la Catedral Compostelana...", op. cit., 1981, pp. 414-415.

⁷⁸ J. DEL HOYO, *Memorias del Arobispado de Santiago*, (Santiago, 1607), ed. di A. González Rodríguez e B. Varela Jácome, Santiago, 1952, p. 170; A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S. A. M. Iglesia...*, op. cit., t. VI, Santiago, 1903, pp. 173-174 e apéndice XXV; R. OTERO TÚÑEZ y R. YZQUIERDO PERRÍN, *El Coro del Maestro Mateo*, A Coruña, 1990, pp. 88-95 y 120-122; A. VIGO TRASANCOS, *La Catedral de Santiago y la Ilustración. Proyecto clásico y memoria histórica (1757-1808)*, Santiago, 1999, pp. 161-163.

⁷⁹ M. CHAMOSO LAMAS, *Arte. Galicia. Col. Tierras de España*. Madrid, 1976, p. 268; A. BARRAL IGLESIAS, "O Museo e o Tesouro", in *A Catedral de Santiago de Compostela*, op. cit., 1993, p. 492; C. MANSO PORTO, "La escultura gótica y renacentista en Galicia", *La Escultura Gallega: El Centenario de Francisco Asorey*, Santiago, 1991, pp. 46-47; Idem, "Relevos e retábulos. Imaxinería", *Arte Medieval (II)*, Galicia. Arte, XI, A Coruña, 1996, p. 441; J.C. VALLE PÉREZ, "O Gótico Tardío Galego e Portugal. Algunhas considerações", *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*, A Coruña-Lisboa, 1995, pp. 58-59.

⁸⁰ J. ARRANZ ARRANZ, *El renacimiento sacro en la diócesis de Osma-Soria*, Burgo de Osma, 1979, vol. 1; M. ESTELLA, "Busto relicario de Santa Úrsula", in *La Ciudad de Seis Pisos. Las Edades del Hombre*, El Burgo de Osma, Soria, 1997, pp. 260-261; Idem, "Busto relicario de una de las Once Mil Vírgenes", in *La Ciudad de Seis Pisos. Las Edades del Hombre*, El Burgo de Osma, Soria, 1997, pp. 261-262; J.I. HERNÁNDEZ REDONDO, "Busto relicario de una de las Once Mil Vírgenes", *Catálogo de la Exposición Obras del Museo Nacional de Escultura*, Valladolid, 1997, p. 38.

martiri, che vennero successivamente conservate in pregiati busti-reliquiari i cui modelli-guida potrebbero essere stati i busti fiamminghi della collegiata di Villafranca, attualmente nel Museo de los Caminos di Astorga⁸¹. Quelli di Villafranca furono donati da Pedro de Toledo, marchese di Villafranca; don Francisco de los Cobos fece dono di quattro busti-reliquiari a Salvador de Úbeda; don Hortuño Ibañez de Aguirre, consigliere di Carlo V, ne regalò cinque alla chiesa di San Vicente di Vitoria – oggi conservati nel Museo delle Belle Arti di questa città –; altri due sono conservati nella cattedrale di Avila, altri nel The Cloisters, New York, due nella cattedrale di Santiago (più recenti), e due nella cittadina galiziana di Castro Caldelas (Ourense), donati da Rodrigo Enríquez Osorio, secondo conte di Lemos e Grande di Spagna.

Quelle di Compostella – Santa Paulina e Santa Florina – giunsero in Galizia nel 1543. In quest'anno il cardinale arcivescovo di Santiago, Gaspar de Ávalos, aveva accompagnato l'imperatore Carlo V in Germania. Nel corso di un incontro con l'arcivescovo di Colonia a Spir, ricevette in regalo un braccio di San Cristoforo e sette teste delle undicimila vergini⁸². Due di queste, assieme alla reliquia di San Cristoforo, sono conservate nella cappella delle Reliquie della cattedrale, in lussuosi reliquiari d'argento. Il busto-reliquiario di Santa Paulina, d'argento dorato e smalto, fu realizzato nel 1563 dall'orafo portoghese – residente a Santiago – Jorge Cedeira “O Velho”⁸³. Il busto-reliquiario di Santa Florina, del 1593, è opera di suo figlio, l'orafo Jorge Cedeira “O Mozo”⁸⁴.

L'ultima reliquia di una vergine e martire arrivata in Galizia è quella di Santa Valeria, conservata in un busto-reliquiario di legno dorato e policromo, nella chiesa di Santa Maria di Castro Caldelas. Sul petto si apre una finestrella che permette di vedere le reliquie: due ossa con un fregio di pergamena dove si può leggere “Santa Valeria Vergine e Martire”. Nel piedestallo c'è un'altra scritta che informa sull'origine di questo regalo: “Questa reliquia è stata portata da Roma dal duca di Sesa, quando tornò dopo essere stato ambasciatore del Re di Spagna”. Luis de Cardona, duca di Sesa, fu ambasciatore di Filippo II presso la Santa Sede, e continuò ricoprendo il suo incarico all'inizio del regno di Filippo III. Ritornò in Spagna al principio del XVII secolo, epoca della donazione di questa reliquia proveniente da Roma.

La tipologia di questi busti-reliquiari è sempre la stessa. Si ripete il modello di ritratto femminile a mezzo busto appoggiato su un piedestallo, col volto giovanile e idealizzato che mostra lineamenti aristocratici e un certo atteggiamento sognatore. Nella mano sinistra tiene aperto il libro delle Sacre Scritture e nella destra la palma del martirio. Santa Valeria, l'immagine più preziosa di Castro Caldelas, opera di principio del Seicento, veste una tunica dorata e un velo che le copre i capelli, accuratamente sistemati, incorniciando un volto di grande purezza. Tutta la figura è stata dorata, evocando la ricchezza dei reliquiari di oreficeria, tranne il viso e le mani, dove l'incarnato imita il colore naturale. La parte superiore della testa presenta un orifizio, in cui sarebbe stata inserita un'aureola o corona splendente.

⁸¹ J.I. HERNÁNDEZ REDONDO, “Bustos relicarios de dos de las once mil vírgenes”, *Encrucijadas. Las Edades del Hombre*, Astorga, 2000, pp. 352-354.

⁸² A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S. A. M. Iglesia...*, op. cit., t. VIII, 1906, p. 103,

⁸³ A. BARRAL IGLESIAS, “Busto-relicário de Santa Paulina”, in *Santiago de Compostela, um tempo, um lugar*, Santiago, 2001, pp. 176-178.

⁸⁴ A. BARRAL IGLESIAS, “Busto-relicário de Santa Florina”, in *Santiago de Compostela, um tempo, um lugar*, Santiago, 2001, pp. 179-180.

Il culto alle reliquie di apostoli, santi e martiri rinacque nell'Europa cattolica della Controriforma. La religiosità popolare, così bisognosa di elementi tangibili e stimoli sensoriali, rinforzò le sue pratiche devozionali nella cornice cerimoniale e ostentosa della chiesa trentina. Pratiche devozionali radicate nella tradizione medievale che, nel caso del culto a Sant'Orsola e alle undicimila vergini, hanno origine nella seconda metà del XIII secolo, periodo in cui iniziarono a diffondersi per l'Europa numerose copie della Leggenda Aurea di Jacopo da Varazze⁸⁵.

⁸⁵ S. de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, op. cit., vol. 2, 2001, pp. 677-681.