

Miradas

Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica

MIRADAS 09 (2025)

Número monográfico: Experiencia y recepción de imágenes, objetos y espacios en la Península Ibérica y las Américas

Número monográfico editado por: Alicia Miguélez, Sara Carreño

Cierre de redacción: Noviembre 2025

eISSN: 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Editado por: Miriam Oesterreich; Franziska Neff;
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Hosted by: University Library Heidelberg

El Cristo yacente del convento de Santa Clara de Palencia

DOI: doi.org/10.11588/mira.2025.2.114821

Licencia: CC BY NC ND

Autorx: Carreño, Sara

(Universidad de Santiago de Compostela. Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Historia del Arte)

Correo: sara.carreno@usc.es

Sugerencia de citación:

Carreño, Sara. "El Cristo yacente del convento de Santa Clara de Palencia." Número monográfico *Experiencia y recepción de imágenes, objetos y espacios en la Península Ibérica y las Américas*, editado por Alicia Miguélez y Sara Carreño. *MIRADAS – Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 9 (2025): 282-293, doi. [org/10.11588/mira.2025.2.114821](https://doi.org/10.11588/mira.2025.2.114821).



El Cristo yacente del convento
de Santa Clara de Palencia

Capilla del Santísimo Cristo, convento de Santa Clara de Palencia (Castilla y León, España), escultura gótica polimatéica (madera, yeso, policromía, cabello natural, piel y cuerno de vacuno) con sistemas de articulación (hierro), altura 1,42 m. Fotografías: Sara Carreño y María Carrión Longarela

En la capilla del Santísimo Cristo de la iglesia conventual de Santa Clara de Palencia, espacio adyacente al coro de las monjas, se exhibe dentro de una urna de cristal el Cristo yacente medieval conocido como Cristo de las Claras. La historia de esta escultura, o al menos lo que sabemos de ella, se encuentra vinculada a los espacios de clausura, habiendo sido custodiada posiblemente en un primer momento en el coro de las clarisas. De hecho, aún en la actualidad esta imagen solo es accesible desde el coro, encontrándose protegida por una reja hacia el espacio de la capilla. Yarza Luaces (1990, 167) ha presentado como posible evidencia de esta primera ubicación dentro de los espacios de clausura el hecho de que Alonso Fernández de Madrid (+1559) no menciona la escultura en su *Silva Palentina* al describir la iglesia. Considero que la carencia de menciones a esta excepcional escultura resulta especialmente llamativa si tenemos en cuenta que posteriormente en la obra sí hace alusión al Santo Cristo de los Agustinos Ermitaños de Burgos, custodiado hoy en la catedral burgalesa, sin aludir a que en Palencia se conserva una imagen similar, lo que señalaría que el autor desconocía la existencia del Cristo palentino.

Sobre su primera localización, Castro (1982, 58) afirma que la escultura se encontraría originalmente en el interior del coro, siendo abierta al culto público a partir del siglo XVI. Es precisamente a partir de su desplaza-

Santísimo Cristo-Kapelle, Santa Clara-Kloster in Palencia (Kastilien-León, Spanien), farbig gefasste gotische Skulptur (Holz, Gips, Farbe, Naturhaar, Rinderhaut und -horn) mit Gelenksystemen (Eisen), Höhe 1,42 m. Fotos: Sara Carreño und María Carrión Longarela

In der Kapelle des Santísimo Cristo der Klosterkirche Santa Clara in Palencia, die neben dem Nonnenchor liegt, wird der mittelalterliche liegende Christus, der als *Cristo de las Claras* bekannt ist, in einem Glassarg ausgestellt. Die Geschichte dieser Skulptur – oder zumindest das, was wir über sie wissen –, ist mit den Klausurräumen verbunden, da sie möglicherweise zunächst im Klarissenchor aufbewahrt wurde. Tatsächlich ist das Bildnis auch heute noch nur vom Chor aus zugänglich und durch ein Gitter zum Kapellenraum hin abgeschirmt. Yarza Luaces (1990, 167) hat als möglichen Beweis für diesen ersten Ort innerhalb der Klausurräume die Tatsache angeführt, dass Alonso Fernández de Madrid (+1559) die Skulptur in seiner *Silva Palentina* bei der Beschreibung der Kirche nicht erwähnt. Ich halte das Fehlen jeglicher Erwähnung dieser außergewöhnlichen Skulptur für besonders auffällig, wenn man bedenkt, dass Fernández de Madrid später in seinem Werk auf den Heiligen Christus der Augustiner-Eremiten von Burgos Bezug nimmt, der heute in der Kathedrale von Burgos aufbewahrt wird, ohne aber zu erwähnen, dass in Palencia ein ähnliches Bildnis erhalten ist, was darauf hindeuten würde, dass der Autor nichts von der Existenz des Christus von Palencia wusste.

Bezüglich ihres ersten Aufbewahrungsorts bestätigt Castro (1982, 58), dass sich die Skulptur ursprünglich im Inneren des Chors befand, aber ab dem 16. Jahrhundert für

miento cuando comenzó a desarrollarse y registrarse la devoción a la escultura, careciendo de referencias documentales anteriores. Yarza Luaces (1990, 172) sugirió que esta devoción habría sido promovida en el convento después de que Fadrique Enríquez de Mendoza (+1473), segundo Almirante de Castilla, decidiera trasladar el panteón funerario de la familia –originalmente localizado en esta iglesia– a otro lugar, perdiendo así el convento de Palencia su privilegio aristocrático. De este modo, abrir esta escultura al culto público habría beneficiado entonces al convento.

En cuanto a su origen, este se asoció con un mito legendario que vinculó la llegada de la imagen con Alfonso Enríquez (+1429), primer Almirante de Castilla, quien habría encontrado la imagen dentro de una urna flotando en el mar (Castro 1982, 57-60), una leyenda asociada a numerosas imágenes del crucificado. De este modo, por asociación con el almirante, tradicionalmente se ha datado esta pieza a principios del siglo XV. Otros autores incluso rechazaron el origen medieval de esta escultura o propusieron que, aun tratándose de una producción medieval, las articulaciones y otras estrategias naturalistas con las que cuenta fueron añadidas posteriormente (Yarza Luaces 1990, 167). Sin embargo, pueden encontrarse paralelos medievales en otros territorios europeos en los que se utilizaron técnicas similares para configurar los cuerpos (Bino 2023). Otros autores han propuesto que se trate de una obra del siglo XIV, basándose en su similitud con el Santo Cristo de la Catedral de Burgos (Gómez Pérez 2008, 507), o de entre finales del siglo XIV y principios del XV (Gómez-Chacón 2021, 647), siendo a mi parecer esta última propuesta la más adecuada para la pieza.

den öffentlichen Kult zugänglich war. Mit ihrer räumlichen Verlegung begann sich die Verehrung der Skulptur zu entwickeln und zu dokumentieren, während es zuvor keine schriftlichen Hinweise diesbezüglich gegeben hatte. Yarza Luaces (1990, 172) vermutete, dass die Verehrung im Kloster bewusst gefördert wurde, nachdem Fadrique Enríquez de Mendoza (+1473), zweiter Admiral von Kastilien, beschlossen hatte, die Grabstätte der Familie – die sich ursprünglich in dieser Kirche befunden hatte – an einen anderen Ort zu verlegen, wodurch das Kloster von Palencia sein aristokratisches Privileg verlor. Auf diese Weise wäre es dem Kloster zugute gekommen, die Skulptur für den öffentlichen Kult zugänglich zu machen.

Bezüglich ihres Ursprungs wurde die Skulptur mit einer Legende in Verbindung gebracht, die die Ankunft des Bildnisses mit Alfonso Enríquez (+1429), dem ersten Admiral von Kastilien, zusammenbrachte. Dieser habe das Bildnis in einem im Meer treibenden Sarg gefunden (Castro 1982, 57-60), eine Legende, die mit zahlreichen Darstellungen des Gekreuzigten in Verbindung gebracht wird. Aufgrund dieser Verbindung zum Admiral wurde das Werk auf den Beginn des 15. Jahrhunderts datiert. Andere Autoren negierten einen mittelalterlichen Ursprung der Skulptur gänzlich oder vermuteten, dass, selbst wenn es sich um ein mittelalterliches Werk handelte, die Gelenke und andere auf eine naturalistische Erscheinung ausgerichteten Elemente später hinzugefügt worden seien (Yarza Luaces 1990, 167). Allerdings finden sich mittelalterliche parallele Werke in anderen Gebieten Europas, in denen ähnliche Techniken zur Körpergestaltung verwendet wurden (Bino 2023). Andere Vorschläge lauten, es handele sich entweder um ein Werk des 14.

Esta escultura –tal y como sucede también con crucificados similares conservados en Burgos, Ourense y Fisterra– incluye varias innovaciones en su configuración que producen un acentuado dramatismo, creando así una imagen que generaría un gran impacto devocional y emocional en sus espectadores (Carreño 2023, 106). Además, posee sistemas de articulación de gran complejidad que permiten el movimiento de diferentes partes de su cuerpo, un recurso que posibilitaría que la escultura fuese utilizada en escenificaciones de episodios bíblicos. Las restauraciones llevadas a cabo en este grupo de esculturas han proporcionado una serie de datos que han ampliado nuestro conocimiento sobre estas piezas y sus materiales. Por ejemplo, en los casos de Burgos y Fisterra, los análisis radiográficos de las piezas nos han permitido conocer la composición de sus estructuras internas, formadas de piezas de madera unidas por elementos metálicos, encontrando articulaciones en cuello, hombros, codos, muñecas, dedos, caderas, rodillas y tobillos (Cristóbal Antón 1998, 203; Fernández Santiago 2010, 28).

En el caso del yacente palentino, fue intervenido en 2006 por Luis Cristóbal Antón, el mismo restaurador que había trabajado años antes en la restauración del Santo Cristo de Burgos (1997). En la fecha de redacción de este texto no se ha podido tener acceso a los informes realizados tras la restauración, únicamente a la propuesta de tratamiento previa a la intervención, que facilita información derivada de la observación y manipulación de la pieza por parte del restaurador. En este texto se nos informa de que la cabeza, los brazos y las piernas han sido trabajadas por separado y que se unen entre sí y al torso por un

Jahrhundert aufgrund der Ähnlichkeit mit dem Heiligen Christus der Kathedrale von Burgos (Gómez Pérez 2008, 507), oder aus der Zeit zwischen dem Ende des 14. und dem Beginn des 15. Jahrhunderts (Gómez-Chacón 2021, 647), wobei letzteres meines Erachtens am überzeugendsten ist.

Die Skulptur weist – wie auch ähnliche Christusdarstellungen in Burgos, Ourense und Fisterra – mehrere Neuerungen in ihrer Gestaltung auf, die eine ausgeprägte Dramatik erzeugen und so ein Bildnis schaffen, das bei Betrachtern eine große devotionale und emotionale Wirkung hervorrufen kann (Carreño 2023, 106). Darüber hinaus verfügt sie über hochkomplexe Gelenksysteme, die die Mobilität verschiedener Körperteile ermöglichen, wodurch die Skulptur für die theatrale Inszenierung biblischer Geschichten genutzt werden konnte. Die Restaurierungsarbeiten an dieser Gruppe von Skulpturen Skulpturengruppe haben eine Reihe von Daten geliefert, die unser Wissen über die Objekte und ihre Materialität erweitert haben. So haben beispielsweise bei den Exemplaren von Burgos und Fisterra Röntgenanalysen Aufschluss über die Zusammensetzung der inneren Strukturen gegeben; diese bestehen aus durch Metallelemente miteinander verbundenen Holzstücken, wobei Gelenke an Hals, Schultern, Ellbogen, Handgelenken, Fingern, Hüften, Knien und Knöcheln gefunden wurden (Cristóbal Antón 1998, 203; Fernández Santiago 2010, 28).

Die liegende Figur aus Palencia wurde 2006 von Luis Cristóbal Antón restauriert, der Jahre zuvor ebenfalls an der Restaurierung des Santo Cristo de Burgos gearbeitet hatte (1997). Zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Beitrags war es leider nicht möglich, Zugang zu den nach der Restaurierung

taponada, disimulándose con un repinte” (Cristóbal Antón 2005, 9). La observación de la pieza sí permite ver que la llaga del costado en el caso de Palencia está abierta, con un agujero que sería el final de ese conducto que permitiría simular el sangrado de la llaga. Estos recipientes, así como las articulaciones, se habrían destinado a su uso en escenificaciones con fines devocionales.

La propia configuración de la escultura muestra que habría sido concebida para ser manipulada, posiblemente siendo utilizada en representaciones de la Pasión. Prueba de esta finalidad son las articulaciones, que cobrarían sentido dentro de las escenificaciones de episodios de la Pasión, como el Descendimiento, la Piedad y el Entierro. Aunque no se conocen documentos que atestigüen estas funciones para el caso palentino, su posible uso en estas escenificaciones coincide con el de otros crucificados medievales, ya que se trata de una práctica habitual registrada en toda Europa desde la primera mitad del siglo XIV, cuando se popularizaron las esculturas de Cristo con brazos móviles.

Este uso de la escultura parece quedar reflejado en los daños e intervenciones previas que había en la pieza. Así, como recoge la memoria previa a la restauración, se habían realizado ya reparaciones antiguas con injertos de piel para cubrir los daños en las articulaciones de los hombros, los codos y la rodilla izquierda (Cristóbal Antón 2005, 4, 9). En este documento también se menciona que había deformaciones en las articulaciones, concretamente en los dedos de la mano izquierda, y que se localizaron “repintes en los añadidos de piel efectuados sobre el cuero original de

Während der Restaurierung wurde im Inneren der Skulptur ein Behälter für das ‘Blut’ entdeckt, der über einen Schlauch mit der Seitenwunde verbunden war (*El Norte de Castilla*, 05.08.2006), genau wie im Fall von Burgos. Im Fall von Palencia hebt der Autor in seinem Restaurierungsplan hervor, dass der Torso hohl ist und „die Wunde an der Seite verschlossen [ist] und mit einer Übermalung kaschiert wurde” (Cristóbal Antón 2005, 9). Tatsächlich kann man erkennen, dass die Seitenwunde in Palencia offen ist und ein Loch aufweist, das das Ende eben jenes Kanals darstellt, durch den das Bluten der Wunde simuliert werden konnte. Diese Behälter, ebenso wie die beweglichen Gelenke waren für die Verwendung in theatralen Inszenierungen zu Andachtszwecken bestimmt.

Die Ausgestaltung der Skulptur selbst zeigt, dass sie für die Manipulation konzipiert war und möglicherweise in Passionsinszenierungen verwendet wurde. Ein Hinweis auf diesen Zweck sind die Gelenke, die in Passionsdarstellungen, wie bei der Kreuzabnahme, der Pietà oder der Beisetzung, Sinn ergeben würden. Obwohl keine Dokumente bekannt sind, die diese Funktionen für Palencia belegen würden, stimmt ihre mögliche Verwendung in diesen Inszenierungen mit der anderer mittelalterlicher Kruzifixe überein, da es sich um eine seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in ganz Europa verbreitete Praxis handelt, als Christusskulpturen mit beweglichen Armen populär wurden.

Die theatrale Verwendung der Skulptur scheint sich in den Schäden und früheren Eingriffen am Objekt widerzuspiegeln. So wurden, wie aus dem Restaurierungsplan hervorgeht, bereits früher Leder-Transplantationen durchgeführt, um die Schäden an

hombros, codos y pies” (Cristóbal Antón 2005, 9). Estos arreglos en la pieza, concretamente en la zona de las articulaciones, serían una señal de que la imagen era utilizada.

En cuanto a las personas que podrían haber interactuado con esta escultura, que parece haber sido creada para ser manipulada, resulta difícil reconstruir esta realidad para el caso del convento de clausura palentino. Una posibilidad es que esta escultura fuese utilizada durante representaciones ligadas al Viernes Santo, cuando frailes –quizá del vecino convento franciscano, con quien existía una conexión litúrgica– o clérigos de la ciudad entrarían en la iglesia del convento para representar la escena, mientras las monjas permanecían en el coro, con un acceso visual limitado al presbiterio. Otra posibilidad es que fuesen las propias monjas quienes estuviesen a cargo de estas prácticas devocionales que habrían sido llevadas a cabo en la clausura. Existen numerosas fuentes –documentales y materiales– que atestiguan como en conventos femeninos las monjas utilizaban imágenes en el interior de la clausura con fines litúrgicos y devocionales (Jäggi 2014), como puede ser el caso de pequeños crucifijos que eran depositados en sepulcros en recuerdo de la Pasión (Hamburger 1998, 23). Además, la costumbre de llevar a cabo representaciones teatrales en conventos tiene sus ejemplos más tempranos en el siglo X (Weaver 2002, 49), y contamos con fuentes que nos hablan de casos en los que las monjas se involucraban directamente en estas escenificaciones, siendo agentes activos en estas puestas en escena, como es el caso, por ejemplo, del *Ludus Paschalis* del convento de Origny-Saint Benoît en Francia (ca.

den Schultergelenken, den Ellbogen und dem linken Knie zu verdecken (Cristóbal Antón 2005, 4, 9). Im gleichen Dokument wird auch erwähnt, dass es Gelenkverformungen gegeben habe, insbesondere an den Fingern der linken Hand, und dass „Übermalungen an den Lederergänzungen auf dem Originalleder an Schultern, Ellbogen und Füßen” festgestellt wurden (Cristóbal Antón 2005, 9). Diese Reparaturen, insbesondere an den Gelenken, wären ein Hinweis darauf, dass die Figur tatsächlich benutzt wurde.

Es ist jedoch schwierig zu rekonstruieren, wer mit der offenbar für die Inszenierung geschaffenen Skulptur des Klosters von Palencia in Kontakt gekommen sein könnte. Eine Möglichkeit wäre, dass die Figur während Karfreitagsdarstellungen verwendet wurde, wenn Mönche – vielleicht aus dem benachbarten Franziskanerkloster, zu dem eine liturgische Verbindung bestand – oder Geistliche aus der Stadt in die Klosterkirche kamen, um die Szene aufzuführen. Währenddessen wären die Nonnen im Chor geblieben und hätten nur eingeschränkten Blick auf das Presbyterium gehabt. Eine andere Möglichkeit ist, dass die Nonnen selbst für diese Andachtspraktiken verantwortlich waren, die dann im Klausurbereich durchgeführt worden wären. Es gibt zahlreiche Quellen (Dokumente und Objekte), die belegen, dass Nonnen in Frauenklöstern Bilder innerhalb der Klausur für liturgische und andächtige Zwecke verwendeten (Jäggi 2014), so beispielsweise kleine Kruzifixe, die zur Erinnerung an die Passion in Gräbern deponiert wurden (Hamburger 1998, 23). Darüber hinaus finden sich die frühesten Beispiele für theatrale Aufführungen in Klöstern im 10. Jahrhundert (Weaver 2002, 49), und einige Quellen berichten tatsächlich von Fällen, in denen Nonnen direkt an diesen Inszenierungen beteiligt waren und als aktive

1300), o varias escenificaciones realizadas en la abadía inglesa de Barking.

En este sentido, al aproximarnos al yacente palentino, podríamos hablar de un uso de devoción comunitaria de las monjas, en línea con estas prácticas registradas en otros territorios. De hecho, las características y la ubicación de la escultura palentina pueden ayudarnos a respaldar estas hipótesis sobre sus usos. En primer lugar, cabe resaltar que esta escultura es significativamente más pequeña que los otros crucificados articulados de similares características conservados en el territorio de lo que fuera el Reino de Castilla, con apenas 1,42 m, mientras que los otros ejemplares son de tamaño natural o mayor (entre 1,80 m y 2 m). Esta es una característica que llama la atención al visitar estas esculturas, que comparten un alto grado de similitud en todas sus características, especialmente en los casos de Burgos y Palencia, tan cercanas a todos los niveles, pero que difieren notablemente en su tamaño. Quizá esta diferencia en el tamaño de la pieza pudiese ser indicativa de quienes eran las personas encargadas de manipularla. Además, la posible ubicación original de la escultura en el interior del coro lleva a pensar en que esta fuese utilizada en rituales privados, llevados a cabo por las monjas dentro de los espacios de clausura, una posibilidad defendida también por Gómez-Chacón (2021, 648).

Este uso de la escultura palentina implicaría un contacto directo con las monjas que tocarían la imagen en sus meditaciones y prácticas devocionales. Sabemos que era habitual en la Edad Media que las monjas entrasen en contacto directo con imágenes de Cristo crucificado, la imagen más

Akteurinnen auftraten: wie beispielsweise im Fall des *Ludus Paschalis* des Klosters Origny-Saint Benoît in Frankreich (ca. 1300) oder verschiedener Inszenierungen in der englischen Abtei von Barking.

Bei der Annäherung an eine Analyse der Nutzung des liegenden Christus von Palencia könnte man so von einer gemeinschaftlichen Nonnenandacht ausgehen, die mit für andere Gebiete dokumentierten Praktiken übereinstimmt. Auch andere Merkmale und der Standort der Skulptur von Palencia können helfen, diese Hypothesen über ihre Verwendung zu stützen. Zunächst sei angemerkt, dass die Skulptur mit nur 1,42 m deutlich kleiner ist als andere bewegliche Kruzifixe mit ähnlichen Merkmalen, die im Gebiet des ehemaligen Königreichs Kastilien erhalten sind, wo nämlich andere Exemplare lebensgroß oder sogar noch größer sind (zwischen 1,80 m und 2 m). Die unterschiedlichen Größen der Figuren sind deshalb besonders bemerkenswert, da sich vor allem in Burgos und Palencia die Figuren in jeder anderen Hinsicht sehr ähnlich sind. Vielleicht könnte der Größenunterschied auch Aufschluss darüber geben, wer für die Handhabung des Objekts verantwortlich war. Auch lässt der mögliche ursprüngliche Andachtsort der Skulptur im Inneren des Chors die Vermutung zu, sie sei für privat von den Nonnen innerhalb der Klausurräume durchgeführte Rituale verwendet worden, eine Möglichkeit, die auch von Gómez-Chacón (2021, 648) vertreten wird.

Eine solche Nutzung würde einen direkten Kontakt der Skulptur aus Palencia mit den Nonnen bedeuten, die das Bild dann während ihrer Meditationen und Andachten berührt hätten. Bekanntermaßen war es im Mittelalter üblich, dass Nonnen in direkten

común en los conventos, derivando en numerosas historias de animación en las que estas esculturas se activaban (Hamburger 1998, 80). Esta interacción de las monjas con la escultura les habría permitido manipular y tocar el cuerpo de Cristo, cuya naturaleza polimatérica en el caso palentino les ofrecería una experiencia altamente háptica, facilitando el acceso y la relación física directa con el cuerpo “humano” de Cristo. En este sentido, cabe resaltar que durante la Baja Edad Media experimentar a Dios físicamente, con los sentidos, se convirtió en uno de los puntos centrales de la unión con lo divino y de las prácticas espirituales del momento. Así, esta escultura, con la experiencia multisensorial que ofrecían los nuevos materiales y técnicas empleados en ella, con un importante papel jugado por el tacto, ofrece un acceso más inmediato a la naturaleza humana y sensible de Cristo. Tocar el cuerpo de esta imagen, con sus injertos orgánicos, quizá resultase para las monjas de Palencia similar a la experiencia vivida por la monja dominica Lady Mechthilt, del convento de St. Katharinenthal, en Suiza. Las fuentes documentales de este centro registran que, en 1343, la monja Mechthilt die Rittrín rezó ante un Santo Sepulcro y tocó las manos y los pies de una estatua de Cristo yacente, sintiéndola de “carne y hueso como si un verdadero cuerpo humano estuviera allí depositado” (Hamburger 1998, 85; Gertsman 2013, 51).

De este modo, las características de la escultura palentina permitirían un acceso multisensorial al cuerpo de Cristo, que se hace materialmente accesible mediante la aplicación de materiales orgánicos y soluciones hápticamente potenciadoras. Esta escultura muestra como la relación de las

Kontakt mit Darstellungen des gekreuzigten Christus kamen, dem am häufigsten gezeigten Bild in Klöstern, was zu zahlreichen Geschichten über die Verlebendigung dieser Skulpturen führte (Hamburger 1998, 80). Die Interaktion der Nonnen mit der Skulptur hätte es ihnen also ermöglicht, den Leib Christi zu berühren und zu manipulieren, dessen Beschaffenheit aus mehreren unterschiedlichen Materialien ihnen im Fall von Palencia eine höchst haptische Erfahrung geboten hätte. Eine solche Erfahrung hätte den Zugang und die direkte physische Beziehung zum ‘menschlichen’ Leib Christi erleichtert. In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass gerade im Spätmittelalter die physische, sinnliche Gotteserfahrung zu einem zentralen Aspekt der Gottesbeziehung und der spirituellen Praktiken der Zeit wurde. So bietet diese Skulptur mit der multisensorischen, den Tastsinn hervorhebenden Erfahrung, die die neuen Materialien und Techniken ermöglichten, einen unmittelbaren Zugang zur menschlichen und sinnlichen Natur Christi. Das Berühren des Körpers des Bildnisses mit seinen organischen Implantaten war für die Nonnen von Palencia vielleicht eine ähnliche Erfahrung wie für die Dominikanerin Lady Mechthilt aus dem Kloster St. Katharinenthal in der Schweiz. Die dokumentarischen Quellen dieses religiösen Zentrums berichten, dass die Nonne Mechthilt die Rittrín 1343 vor einem Heiligen Grab betete und die Hände und Füße einer liegenden Christusskulptur berührte, wobei sie sie als „Fleisch und Blut, als ob ein echter menschlicher Körper dort liegen würde“ wahrnahm (Hamburger 1998, 85; Gertsman 2013, 51).

Die Charakteristika der Skulptur aus Palencia ermöglichten also einen multisensorischen Zugang zum Körper Christi, der durch

imágenes con sus audiencias trascendían la mera contemplación, para convertirse en experiencias físicas en las que los devotos entraban en contacto directo con ellas a través de otros sentidos.

Sara Carreño

Universidad de Santiago de Compostela.
Profesora Ayudante Doctora
en el Departamento de Historia del Arte

die Verwendung organischer Materialien und den Tastsinn ansprechende Lösungen materiell zugänglich wird. Die Skulptur zeigt, in welchem Maße die Beziehung zwischen Bildern und ihrem Publikum über die bloße Betrachtung weit hinausging und physische Erfahrungen erlaubte, bei denen die Gläubigen auch über andere als nur den Sehsinn mit diesen in direkten Kontakt traten.

Übersetzung: Miriam Oesterreich

Agradecimientos: La presente publicación forma parte de un proyecto que ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (ERC) en el marco del Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea (Acuerdo de subvención n.º 950248). El proyecto, titulado „*The Sensuous Appeal of the Holy. Sensory Agency of Sacred Art and Somatised Spiritual Experiences in Medieval Europe (12th–15th century)-SenSArt*“ (PI: Prof. Zuleika Murat), se está llevando a cabo en el Departamento de Patrimonio Cultural de la Universidad de Padua (2021-2026). Agradezco a Rafael Martínez, jefe del Servicio de Cultura de la Diputación Provincial de Palencia, su amabilidad al hacerme llegar la memoria previa a la restauración de la escultura.

Danksagung: Diese Publikation ist Teil eines Projekts, das vom European Research Council (ERC) im Rahmen des Forschungs- und Innovationsprogramms „Horizon 2020“ der Europäischen Union (Fördervereinbarung Nr. 950248) finanziert wurde. Das Projekt mit dem Titel „*The Sensuous Appeal of the Holy. Sensory Agency of Sacred Art and Somatised Spiritual Experiences in Medieval Europe (12th–15th century) -SenSArt*“ (PI: Prof. Zuleika Murat) wird am Fachbereich Kulturerbe der Universität Padua durchgeführt (2021–2026). Ich danke Rafael Martínez, dem Leiter des Kulturstamtes der Provinzverwaltung Palencia, für seine Höflichkeit, mir den Vorbericht zur Restaurierung der Skulptur zukommen zu lassen.

Bibliografía/Weiterführende Literatur

- Bino, Carla M. “‘Imagine composta, come si crede, di umano tegumento’. Manufatti polimaterici del Cristo morto in Italia”. *Arte Cristiana. Rivista internazionale di storia dell’arte e di arti liturgiche*, CXI, 935 (2023): 90-105.
- Carreño, Sara. “De imagen a cuerpo santo: el crucifijo polimatérico de la Catedral de Ourense (siglo XIV). Historia, usos, recepción”. *Arte Cristiana. Rivista internazionale di storia dell’arte e di arti liturgiche*, CXI, 935 (2023): 106-117.
- Castro, Manuel de. *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*. Instituto Tello Téllez de Meneses, 1982.
- Cristóbal Antón, Luis. “Conservación y restauración de escultura en madera: tratamiento de la imaginería de la Capilla del Condestable y de la figura del Santísimo Cristo de Burgos”. En *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 2, Actas de los VII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio-agosto 1997)*, editado por José Manuel Iglesias Gil. Universidad de Cantabria, 1998.
- Cristóbal Antón, Luis. *Santísimo Cristo del Monasterio de Santa Clara. Palencia. Propuesta de tratamiento para su conservación y restauración*, 2005.
- Fernández García, Laura. “El cristo de las claras pierde patetismo”, *El Norte de Castilla*, August 5, 2006.
- Fernández Santiago, Ángeles. “Intervención de conservación y restauración”. *Camino de Santiago. Revista peregrina* 13, (2010): 28-30.
- Gertsman, Elina. “Image and Performance: An Art Historian at the Crossroads”. *Research on Medieval and Renaissance Drama* 51, (2013): 5-13.
- Gómez Pérez, Enrique. “El enigmático ‘Ecce Homo’ de Santa Clara de Palencia.” En *Murcia. II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades. Actas y ponencias*. Universidad Católica San Antonio de Murcia, 2008.
- Gómez-Chacón, Diana Lucía. “El Espejo de la eternidad: arte, observancia y patronazgo femenino en Santa Clara de Palencia en el siglo XV.” En *Desde el clamoroso silencio. Estudios del monacato femenino en América, Portugal y España de los orígenes a la actualidad*, editado por Daniele Arciello, Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro. Peter Lang, 2021.
- Hamburger, Jeffrey F. *The Visual and the Visionary. Art and Spirituality in Late Medieval Germany*. Zone Books, 1998.

Jäggi, Carola. "Dialogar con Dios: el uso de imágenes en los conventos femeninos de dominicas en la Teutonia bajomedieval." *Anuario de Estudios Medievales* 44, no.1, (2014): 241-276.

Mecham, June. "A Northern Jerusalem. Transforming the Spatial Geography of the Convent of Wienhausen." En *Defining the Holy. Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*, editado por Sarah Hamilton y Andrew Spicer. Routledge, 2006.

Weaver, Elissa B. *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*. Cambridge University Press, 2002.

Yarza Luaces, Joaquín. "Las Clarisas en Palencia". In *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia*. Diputación Provincial de Palencia, 1990.