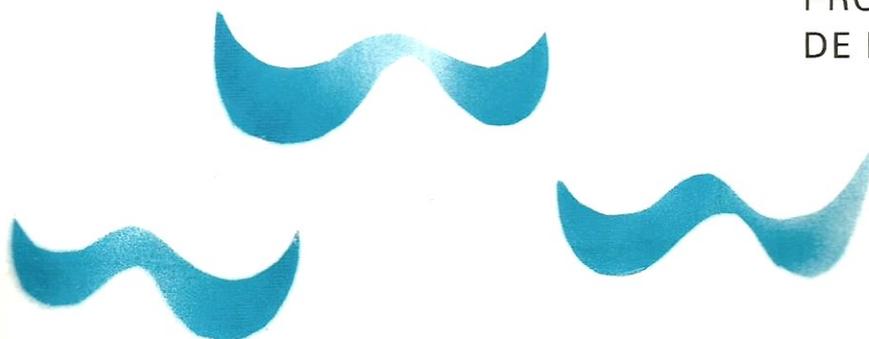
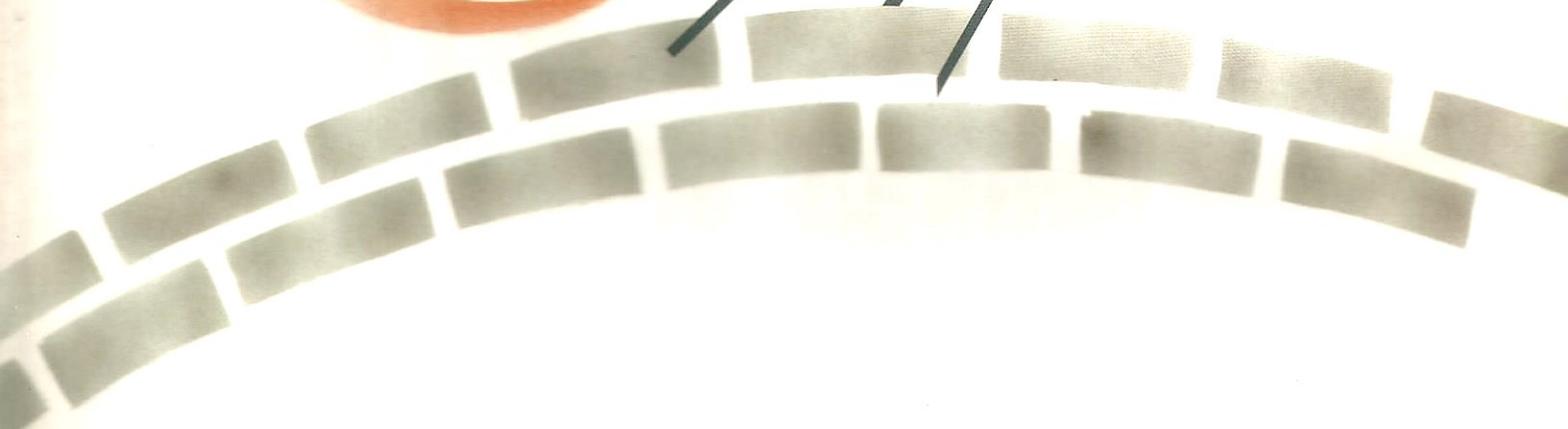


REVISTA DE INVESTIGACION XOVE

PONTENOVA



EXCMA. DEPUTACIÓN
PROVINCIAL
DE PONTEVEDRA



La iglesia de Santa Mariña Dozo

Julio González Montañés



En la falda de la colina de la Pastora de Cambados, en las inmediaciones del emplazamiento de un antiguo castro, la iglesia de Santa Mariña Dozo se levanta sobre el solar de otra anterior, con la misma advocación, cuya fundación se remonta quizá al S. XII¹.

La iglesia actual (fig. 1 y 2), un edificio de cabecera cuadrada, nave única con cubierta de madera y capillas laterales, responde a la tipología del “gótico marinero” de Caamaño², un grupo de construcciones de los siglos XIV-XVI al que pertenecen también las iglesias de Sta. María a *Nova* de Noia, la parroquial de Sta. María de Muxía, Sta. María das Areas de Fisterra, S. Marcos de Corcubión, Sta. María de Laxe o Sta. Columba de Rianxo, iglesia esta última que probablemente sirvió de modelo directo a la de Sta. *Mariña*. Ambas, junto con la primitiva iglesia de Fefiñáns y la de S. Francisco de Cambados, forman un subgrupo en el que aparecen rasgos de la arquitectura hispanoflamenca e incluso algunos claramente renacentistas³.

Según el cardenal Jerónimo del Hoyo, la parroquial de Sta. Mariña habría sido construida a instancias de Dña. María de Ulloa y de la enigmática Infanta de Hungría, mujer de Payo Gómez de Sotomayor⁴. A falta de otras noticias, muchos de los autores que se han

ocupado del edificio aceptan la versión del Cardenal, aunque otros, ante los problemas históricos que presenta la figura de Juana de Hungría, atribuyen tan sólo al patrocinio de María de Ulloa su construcción⁵.

Por lo que respecta a la cronología del edificio: del Hoyo sitúa a finales del S. XV la decisión de iniciar las obras aunque no aporta fecha de terminación. En el XV la data también Caamaño Bournacell, quien sin mayores pruebas da las fechas de 1470-1490. En el XVI la fechan A. del Castillo (siguiendo al Cardenal Hoyo, hacia 1502), Filgueira Valverde (1540) y Álvarez Limeses (a mediados del S. XVI). Por su parte, Caamaño Martínez aporta la fecha de 1530 basándose en las conchas que achaflanar los ángulos del testero; la sacristía sería ligeramente posterior (1541), y las capillas habrían sido añadidas a lo largo del siglo, excepto quizá las del segundo tramo de la nave que pertenecerían al plan primitivo del templo⁶. Por mi parte, creo que la noticia del cardenal, aunque imprecisa, es suficientemente clara como para suponer un comienzo de las obras en los primeros años del XVI. No obstante, como apunta Caamaño, éstas pudieron avanzar a ritmo lento o incluso interrumpirse por lo que el grueso de la obra habría que situarlo hacia 1530-35. En cuanto a las capillas, las más cerca-

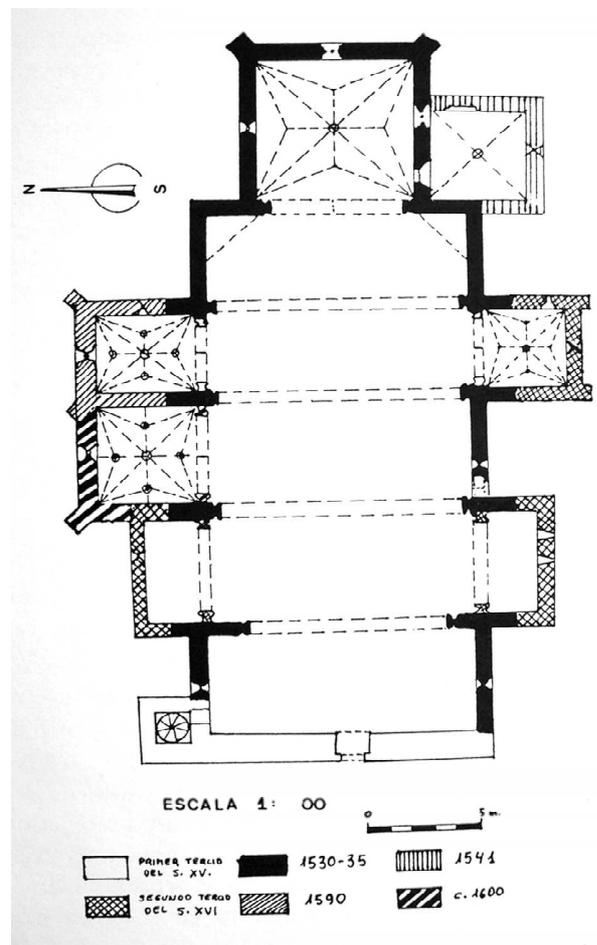
nas a la cabecera, que Caamaño sitúa en el segundo tercio del XVI, hay que retrasar la cronología de una de ellas ya que una inscripción recientemente aparecida en la de la Visitación proporciona la fecha de 1590⁷. De este modo, la segunda capilla del lado del Evangelio, posterior sin duda a las anteriores ya que su muro norte monta sobre el estribo de la primera, sería de los últimos años del XVI o incluso de principios del XVII como sugiere la molduración de su arco de ingreso. Las del segundo tramo a partir de los pies, no debieron de entrar en el plan inicial aunque probablemente se añadieron casi inmediatamente aprovechando como muros laterales los contrafuertes, que en el primer tramo son más largos para recibir el empuje combinado del perpiño correspondiente y del arco escarzano que sostenía la tribuna.

El templo, con la habitual orientación litúrgica, es de notables dimensiones (24 x 11,4 metros la nave), superando en longitud y anchura a todos los de su grupo. Está dividido en cinco tramos desiguales por medio de cuatro arcos transversales de medio punto, doblados y perfilados en baquetón⁸. La rosca se ornamenta con pomas que, como los baquetones, se prolongan por las jambas rematando éstos en unas columnillas muy estilizadas, con sus correspondientes basas y capiteles. La decoración a base de pomas se repite en el arco de ingreso a la capilla mayor, en los de las capillas-nicho del segundo tramo, en la cornisa de la cabecera, en las impostas que separan los cuerpos de la torre..., etc., un verdadero *leitmotiv* decorativo que unifica el conjunto⁹.

Los tres primeros tramos de la nave son más anchos que los restantes, y sobre el primero se alzaba una tribuna de madera, apoyada en un insólito arco rebajado, casi horizontal. A la tribuna se accedía por medio de una escalinata de piedra, hoy desaparecida pero que A. de la Iglesia a finales del siglo pasado todavía pudo ver; desde ella una sencilla puerta da entrada a la escalera de caracol que asciende a la torre.

El testero es de planta cuadrada, cubierto con una bóveda de crucería con la clave ornamentada con un medallón que representa al sol. Los nervios dibujan una estrella de cuatro puntas, son de sección triangular moldurada con medias-cañas y apoyan sobre ménsulas,

decoradas con goterones y flores, en las que se manifiestan claramente influencias renacentistas. Una imposta pometada ciñe los muros a la altura del arranque de los nervios y por encima de ella se abren las tres ventanas abocinadas que iluminan la capilla. Las de los muros oriental y meridional son gemelas, de arco ligeramente apuntado cobijando un ajimez formado por dos arquillos semicirculares y un óculo en la enjuta. La arquivolta está formada por un bocel entre mediascañas, prolongándose por las jambas en forma de columnillas decoradas con bolas en sus capiteles y basas. La ventana del muro norte, es más estrecha que las anteriores, semicircular, baquetonada pero sin columnillas y con el perfil interior en forma de ojo de cerradura. El arco triunfal es apuntado, pometado y con perfil similar a los de la nave; en las jambas, dos pequeños púlpitos circulares, muy deteriorados, a los que se subía por medio de cuatro peldaños de piedra encajados en la pared.



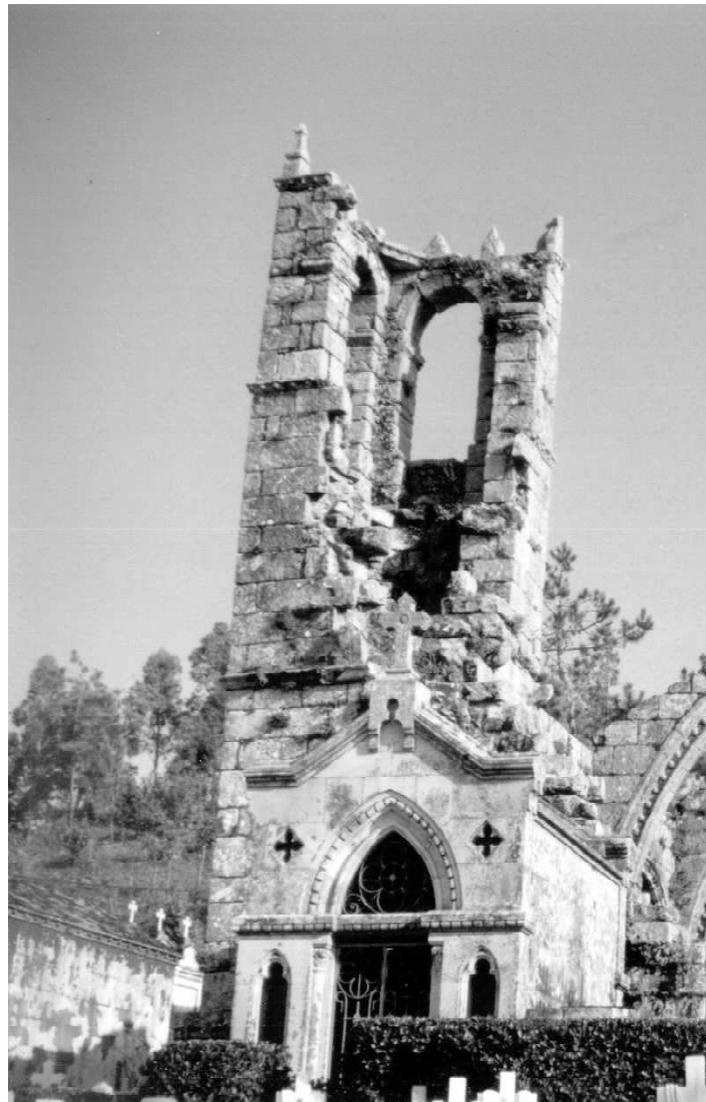
En la costanera del lado del Evangelio se abre una pequeña hornacina cuya cubierta imita una complicada bóveda de crucería, con sus combados ligaduras y terceletes, todo en miniatura. Enmarcando el hueco aparecen los restos de un pequeño cuerpo arquitectónico de cantería, resaltado en la misma pared, compuesto por un marco rectangular muy decorado del que partían pináculos y crestería. Un arco rebajado, ornamentado con bolas, cierra el conjunto, hoy muy deteriorado por haber sido rozado para encajar un retablo de madera¹⁰. Su finalidad parece haber sido la de servir como sagrario o, más bien, custodia-relicario, teniendo en cuenta la altura a la que se encuentra —más de 2 metros—.

El resto de los muros, hasta la línea de imposta, estuvo cubierto con pinturas de las que apenas quedan restos; tan sólo en el ángulo S.E. pueden apreciarse vestigios de un zócalo ornamental y pigmentación con tonos rojos, azules y amarillos¹¹.

En el primer tramo de la nave, a ambos lados del presbiterio, había dos altares de piedra y sobre ellos retablos, probablemente de cantería, encajados en la pared¹². Los ángulos superiores del muro oriental se achaflan por medio de dos trompas, a modo de conchas con una poma en el vértice. Sobre ellas, por el exterior, cargan los contrafuertes de la capilla mayor; una solución poco frecuente (no aparece en ninguno de los edificios del grupo) cuyo modelo podría ser la Concha del Tesoro de la Catedral de Santiago¹³.

La Sacristía

Adosada a la capilla mayor, por el muro del lado de la epístola, se ingresa a ella a través de un falso arco conopial baquetonado y rebajado en el interior. La estancia se cubre con una sencilla bóveda de crucería cuatripartita con un florón en la clave y se alumbra por medio de dos pequeñas saeteras en los muros Este y Sur. En el muro oriental se abre un nicho de arco rebajado en el que se aprecian restos de pinturas, muy deterioradas, con ornamentación vegetal en el intradós del arco y un Calvario en



el muro de fondo de la hornacina, hoy desaparecido pero conocido por la descripción que de él hace López Ferreiro. Al pie de la escena, en caracteres góticos, corre la inscripción antes aludida (nota 6).

La obra es sin duda posterior al cuerpo principal de la iglesia como se acusa en la unión de los sillares de sus muros con los de la capilla mayor; en el exterior, donde la cornisa (una sencilla nacela), es distinta a la del cuerpo del edificio, y en su volumen que rompe la perspectiva de la cabecera ya que la cumbrera del tejado sobrepasa ligeramente el nivel de la ventana sur de la capilla mayor.



Capillas laterales

Son cinco, tres en el lado del Evangelio y dos en el de la Epístola y fueron añadidas con posterioridad a la edificación del cuerpo principal, encajándolas entre los contrafuertes que soportan los perpiaños.

Las del segundo tramo, contando desde los pies de la iglesia, son tan solo profundos nichos con arco de ingreso semicircular ornamentado con bolas, y cubiertas con bóvedas de cañón.

Su escasa profundidad, —2 metros— y su disposición a modo de arcosolios, hacen pensar en un uso funerario. Caamaño Martínez las considera incluidas en la traza primitiva del templo, pero atendiendo a las dificultades de unión del muro de fondo con los laterales — que en realidad son los contrafuertes—, parece más lógico suponerlas un añadido posterior¹⁴. En el tercer tramo, en el lado del Evangelio, se abre una capilla cuadrada cubierta con una bóveda de crucería con ligaduras apeada sobre ménsulas. Las cinco claves se decoran con medallones; el sol en la clave central, y svásticas y motivos vegetales en las laterales. El arco de entrada es apuntado, con molduración rectilínea sin decoración y apoyado sobre pilares cajeados. En el interior, una imposta une las ménsulas del muro de fondo; sobre ella se abre una ventana rectangular, abocinada y baquetonada, idéntica a las de los tramos de la nave que no tienen capillas, por lo que hay que suponer que haya sido trasladada, desde el muro de la nave, en el momento de abrir la capilla. Esta, es sin duda la última parte añadida al edificio ya que su muro norte se encabalga sobre el contrafuerte de la capilla del cuarto tramo. Su cronología por tanto hay que fijarla en los años finales del XVI o principios del XVII¹⁵.

En el lado opuesto no se ha abierto capilla, por lo que se conserva el muro primitivo, con una ventana rectangular como las anteriormente descritas y una pequeña puerta lateral con arco apuntado al exterior y rebajado por el interior, perfilado por un baquetón que desciende por la jamba derecha, rematando en una basecilla. La jamba izquierda está hoy modificada ya que al construir la capilla contigua, se reforzó el contrafuerte para recibir el empuje de la bóveda de cañón.

En el cuarto tramo se abren dos capillas: la del lado de Evangelio es de planta rectangular, con arco de ingreso apuntado, cubierta con una bóveda de crucería de cinco claves decoradas con medallones figurados, las nervaduras apoyan sobre ménsulas ornamentadas con el motivo clásico de las ovas¹⁶.

La del lado de la Epístola (fig. 3), es de planta cuadrada, cubierta también con crucería de cinco claves, decorada con una gran rosácea la central y con florones las laterales. El arco de la entrada es apuntado, perfilado con pomas y

ornamentado con las características hojas de cardo en la parte interior de las jambas, en la arquivolta un apostolado presidido desde la clave por un busto de Cristo. En el interior se aprecian restos de una hornacina decorada, similar, aunque de menor tamaño, a la de la capilla mayor. La luz la proporcionan dos ventanas; la del muro de fondo similar a las de la nave en tanto que la del muro oriental es una alta y estrecha saetera rematada con un arco conopial.

A lo largo de los siglos, las capillas de Sta. Mariña sirvieron de panteón para la nobleza local. Los Bazán tuvieron enterramientos en la capilla llamada del Rosario y en otras se enterraron Abraldes, Fariñas y Cambas. Hoy se conservan dos escudos sin identificar en la capilla del segundo tramo, lado del Evangelio, y un clipeo con un brazo armado y un árbol en el frontal del altar de la capilla de la Visitación¹⁷.

La cubierta de la nave, hoy desaparecida¹⁸, era de madera a dos aguas y la iluminación se hacía por medio de estrechas ventanas, a modo de troneras, enmarcadas por un baquetón. El interior, como sucede en todos los edificios del grupo, debió de ser muy oscuro, lejos de los planteamientos de diafanidad y sutileza del gótico clásico. Tan sólo la cabecera con la custodia, las ventanas ajimezadas y las pinturas que cubrían los muros pondría una nota de luz y esplendor en contraste con la penumbra de la nave.

La fachada

Es la parte peor conservada del edificio pero los restos que subsisten permiten imaginar su primitiva disposición, sencillísima, compuesta tan sólo por dos lienzos de muro enmarcando una puerta estrecha con arco semicircular sin ningún tipo de molduración o resalte. Sobre la puerta, tuvo un rosetón calado, cuyos restos todavía podían verse en la iglesia a finales del siglo pasado¹⁹. La parte superior del frontis terminaba a dos aguas con una estrecha moldura como cornisa. A pesar de que la sobriedad en las fachadas es una característica común a todos los templos “marineros”,

sorprende la extremada sencillez de ésta, sobre todo si se tiene en cuenta el cuidado decorativo que se ha puesto en otras partes del edificio. Por otra parte, en la disposición del primer tramo de la nave se aprecian numerosas irregularidades: No es rectangular sino ligeramente trapezoidal, la puerta no está alineada con el eje de la nave, como tampoco lo están entre sí las ventanas de los lados, y el arco que soportaba la tribuna muestra señales claras de haber sido volteado medio metro más abajo de la altura para la que había sido inicialmente proyectado. (Fig. 4). Todas estas anomalías, sumadas a las dificultades de unión de la torre con el muro de la nave, hacen pensar que la fachada, en lo fundamental, pudiera ser anterior a la construcción de cuerpo del edificio, y pertenecer a la primitiva iglesia a la que se alude en el documento de 1421 antes citado (ver nota 1). Es probable, que en el planteamiento inicial de las obras entrase la construcción de una nueva fachada, pero al decidirse respetar la anterior —quizá por razones económicas—, hubo que bajar el arco para evitar que el piso de la tribuna cortase el rosetón.

La torre

Se alza en el extremo septentrional de la fachada, alineada con ésta por el frente y unida a la nave por su muro sur. La planta es cuadrada, con escalera de caracol interior y el alzado de tres cuerpos sobre un zócalo achaflanado. Los dos cuerpos inferiores sin vanos, en tanto que el tercero se organizaba por medio de cuatro grandes arcos de medio punto —se conservan dos—, rematando con almenas y gárgolas en las esquinas. La cubierta debió de ser apiramidada, quizá con una cupulilla de crucería cuatripartita por el interior, como en la cercana iglesia de S. Francisco, en tantos aspectos influida por ésta. Soluciones similares presentan las torres de otras iglesias del grupo marino como Sta. María de Fisterra o Sta. Eulalia de Lubre —esta última sin almenas—, aparte de la citada de S. Francisco de Cambados. Los cuerpos del campanario, están separados por impostas; nacelas pometadas en el superior y gola en el inferior. Almenas y gárgolas



son iguales a las de la capilla mayor, lo que unido a la diferencia de molduración en las impostas sugiere la existencia de una torre anterior, reconstruido su cuerpo superior en el momento de la construcción del testero y la nave.

En el exterior, el muro es de sillería muy cuidada con contrafuertes en las esquinas de las capillas del cuarto tramo. La cornisa de la nave es de tipo geométrico, con cobijas en nacela sostenidas por gruesos modillones. El mismo tipo se repite en el muro de fondo de las capillas del segundo tramo, pero varía en el resto de las capillas añadidas con posterioridad; cimas rectas en las del lado del Evangelio y doble caveto decorado con flores en la capilla frontera del lado de la Epístola.

El muro de la cabecera se articula entre dos recios contrafuertes oblicuos rematados en chaflán que reciben el empuje de la bóveda de crucería de la capilla mayor, —una típica solución “marinera”—. La cornisa es una nacela ornamentada con bolas. Una gárgola en cada muro y almenas angulares en las esquinas completan el conjunto.

En resumen, se trata de un edificio gótico en el que, sin romper con las características básicas de las iglesias marineras, aparecen

elementos de la arquitectura hispanoflameca (decoración del sagrario, arcos conopiales..., etc.), así como otros plenamente renacentistas como los arcos de medio punto, los canchillos geométricos o los motivos (ovas, goterones y colgantes) que decoran algunas ménsulas. Caamaño Martínez, señala como modelo para Sta. Mariña a la iglesia de Sta. Columba de Rianxo, semejante en planta, perfiles y pometado de los arcos, y decoración escultórica (Juicio Final en el arco transversal). Hay, sin embargo, algunas diferencias que individualizan a Sta. Mariña: en Rianxo, los elementos góticos son todavía muy abundantes (canchillos, flores de cardo, arcos conopiales decorados...), y el único atisbo de Renacimiento aparece en la portada principal plateresca, mientras que en Cambados no aparecen ya los motivos estilizados y menudos característicos de la decoración plateresca, presentándose en forma más pura los motivos renacentistas. Lo mismo sucede con los arcos, que en Sta. Columba todavía son apuntados, o las cornisas, con canchillos figurados en Rianxo y geométricas en Cambados. Los elementos renacentistas son más claros en las capillas del tercer y cuarto tramo del lado del Evangelio, las de cronología más avanzada, mientras que en la capilla del

cuarto tramo del lado de la Epístola predominan claramente los motivos góticos, como las hojas de cardo, las flores de la cornisa o la decoración vegetal de las ménsulas, todos ellos con claros paralelos en Rianxo.

Sta. Mariña sirvió a su vez de modelo para la iglesia de S. Francisco de Cambados la cual, a pesar de su advocación, no responde a los presupuestos de la arquitectura mendicante sino que, como sucede en la homónima de Noia, se imponen las soluciones “marineras” de probada eficacia y economía. La influencia de Sta. Mariña se acusa en el diseño de la planta, en los arcos transversales semicirculares o en la estructura de la torre.

Las peculiaridades del gótico gallego —predominio del muro sobre los vanos, tendencia a la horizontalidad...—, muy acusadas en el caso de los templos “marineros”, se manifiestan claramente en Sta. Mariña donde se mantiene una concepción muy tradicional en planta y alzado, con gruesos muros casi ciegos y macizos contrafuertes. Las formas góticas aparecen únicamente en los motivos decorativos —coexistiendo ya con formas renacentistas—, en algunos arcos y en el uso de la bóveda de crucería, de larga pervivencia en Galicia.

Escultura

La decoración escultórica del edificio se concentra en el cuarto tramo de la nave, tanto en los arcos transversales que lo delimitan como en los de ingreso a las capillas laterales. En lo alto del tercer arco, contando a partir de los pies de la iglesia, aparece, esculpida en la misma dovela, una figura humana con la cabeza entre las piernas en aparente actitud de comerse sus excrementos. La aparición en este lugar de esta figura grotesca y su significado, no resultan fáciles de explicar, aunque si hemos de hacer caso a la tradición popular, se trataría de una representación de la pereza²⁰.

En las enjutas del arco más próximo al presbiterio se desarrolla un Juicio Final extraordinariamente sintético²¹. La del lado de

la Epístola se une al muro de la nave por medio de una moldura arqueada con perfil en nacela en cuyos extremos aparecen dos rostros humanos. Esta moldura sirve de dosel a una representación del arcángel San Miguel, con el demonio a sus pies, portando una balanza en su mano izquierda y una cruz de largo astil en la derecha. Debajo de esta figura, esculpidas ya en las propias dovelas del arco, aparecen otras dos. Un ángel, llevando un objeto en las manos y, más abajo, una figura masculina desnuda. En una posición algo inferior, un rostro, similar a los del doselete antes citado, surge de la moldura del arco (Fig. 5). En la enjuta del lado del evangelio, situadas simétricamente con respecto a las del lado opuesto, figuran un ángel trompetero, y debajo de él, una mujer desnuda llevando una calavera en su mano izquierda²². A. de la Iglesia interpreta a las figurillas desnudas como una representación de Adán y Eva, posibilidad que niega Caamaño, pero que creo acertada. En la voluntad de síntesis del autor de estas esculturas, Adán y Eva serían la representación arquetípica de la humanidad que va a ser juzgada²³.

El estilo de estos relieves es de indudable acento popular, son figuras de canon corto con unos característicos peinados de media melena con raya al medio y bucles simétricos muy ondulados que aparecen también en la escultura de Sta. Columba de Rianxo.

En el arco de ingreso a la capilla frontera del lado de la Epístola se dispone, siguiendo el sentido de la arquivolta, un apostolado presidido desde la clave por un busto de Cristo²⁴ (Fig. 3). Son figuras labradas en las mismas dovelas, de canon corto y grandes cabezas con ojos saltones, toscas pero expresivas, obra de un artista popular trabajando con un libro de modelos o con indicaciones iconográficas orales para la elección de los atributos que identifican a cada uno de los apóstoles, en los que demuestra el conocimiento de los episodios de la *Leyenda Dorada*²⁵.

Sobre el arco de ingreso a la capilla llamada de la Visitación se encuentran tres relieves que representan la Anunciación de María (Fig. 6). Encima de la clave un busto de Dios Padre bajo una cortina, sostenida por ángeles, cuyo perfil dibuja un arco conopial de tipo Egas. Viste hábitos pontificales y se cubre con una tiara

coronada por una cruz; la mano derecha en gesto de bendición mientras que con la izquierda sostiene el globo terráqueo. Un tipo iconográfico frecuente en la época bajomedieval que deriva de las representaciones teatrales de los *Misterios*²⁶.

En la enjuta de la derecha, un relieve rectangular encuadrado por un doble arco conopial representa a María arrodillada junto a un atril y, sobre ella, en la rosca del arco de encuadre, el Espíritu Santo en forma de paloma. Bajo el segundo arco, un florero con azucenas y una figurilla desnuda portando una cruz. La presencia de esta figura — simbolizando el alma de Cristo que va a encarnarse en María—, convierte a esta Anunciación en el único ejemplo escultórico gallego de un tipo iconográfico muy poco frecuente, —el de la “Anunciación con Niño”—, repetidas veces condenado por los teólogos y prohibido finalmente por el Papa²⁷. Frente a este relieve, en la enjuta de la izquierda, aparece otro en el que figura el arcángel S. Gabriel genuflexo llevando en la mano un lirio en el que se enrosca una larga filacteria²⁸. El relieve se enmarca con un arco conopial pometado, con sus columnas y basecillas a modo de baldaquino, evocando modelos de la pintura o el marfil.

El estilo de estas escenas presenta diferencias con el de las figuras de la capilla del lado de la Epístola y de las del arco transversal. Aquí se ha puesto mayor cuidado tanto en el diseño como en la ejecución de los relieves y se aprecia un intento de acercamiento a obras de primera línea como fuente de inspiración. Hay aquí, sin duda, un conocimiento de los modelos del gótico internacional y de la escultura plateresca, aunque en algunas figuras, como la de María, los pliegues del manto, tratados como gruesos baquetones, muestran la dificultad de compaginar los refinamientos del gótico internacional con las posibilidades del material empleado, el granito, poco adecuado para tales florituras.

El esquema de la Anunciación, con las figuras del arcángel y la Virgen tratadas por separado en compartimentos aislados y presididas por Dios desde lo alto, es frecuente en la pintura gallega del XVI pero no tanto en la escultura²⁹. Un modelo cercano pudo tenerlo el escultor de estos relieves en la puerta de la sacristía de la Catedral de Santiago (J. de Álava, hacia 1527). En particular, la figura del arcángel tiene claras semejanzas con la de Sta. Mariña, tanto en el esquema compositivo —muy frecuente, por otra parte—, como en la estructura de la cabeza, corona, tratamiento del



peinado, etc. También la figura de la Virgen presenta similitudes, como la postura arrodillada que en estos momentos constituye toda una novedad en Galicia³⁰.

La puerta santiaguesa pudo haber servido como modelo compositivo para los relieves de Sta. Mariña, sin embargo su filiación estilística creo que hay que buscarla en los baldaquinos pétreos tan abundantes en Galicia en los finales del gótico, especialmente en la tierra del Salnés, realizados por un taller conocedor de los modelos del gótico internacional que interpreta en clave popular. Elementos comunes son el uso de las bolas decorando las roscas de los arcos conopiales, el esquema de la Anunciación con las figuras aisladas del ángel y María o la presencia ineludible del atril y el florero³¹.

A estas similitudes de composición hay que añadir la existencia de paralelos estilísticos muy claros en obras como el baldaquino de Arcos de Furcos —Virgen, figura del niño—, o los de Fragas y Bemil, en los que aparecen floreros con las azucenas dispuestas siguiendo el mismo esquema simétrico que se utiliza en Cambados³².

En cuanto a la cronología de estos relieves, parece excesivamente tardía la fecha de 1590 que proporciona la inscripción de la capilla, pero nada impide que procedieran de otro lugar y fuesen situados allí al construirla. Una fecha en la década de 1530-40 resulta más adecuada teniendo en cuenta las características de estas esculturas y la cronología de los paralelos mencionados³³.

Los que sí que hay que considerar de finales del XVI son los relieves que decoran las claves de la bóveda. Son cinco bustos masculinos de fina labra, concebidos como clipeos renacentistas. El central representa a Cristo mostrando las llagas, en tanto que los cuatro restantes —figuras barbadas con pluma en la mano—, podrían ser los evangelistas³⁴.

Aunque de épocas y autores diferentes, el conjunto escultórico no carece de coherencia; la idea central es la trilogía Pecado-Encarnación-Redención, expresada en una apretada síntesis. El apostolado de la capilla sur asiste como jurado al Juicio que Cristo y Dios Padre presiden desde la clave de sus arcos respectivos, mientras que Eva, símbolo del pecado del género humano, se asocia con la Virgen de la

Anunciación —María es la nueva Eva—, que al asumir la Encarnación abre de nuevo a los hombres la puerta del Paraíso³⁵. Incluso los medallones de las claves de la capilla de la Encarnación, posteriores en medio siglo al resto de los relieves, se integran de manera inteligente en el programa. Las figuras de Cristo mostrando las llagas y los evangelistas alrededor, resumen la versión que del Juicio Final hace S. Juan en el Apocalipsis; proporcionan pues una visión complementaria de la que, siguiendo a Mateo, se desarrolla en el arco transversal³⁶.

¹ Sobre el origen del topónimo existen varias hipótesis; J. CAAMAÑO BOURNACELL, siguiendo al P. Castro, lo relaciona con la existencia de una villa romana (*Dozo* = *de Ocio*) (*Cambados y el valle del Salnés*, Madrid, 1957, 19). Otros piensan que pudiera provenir del latín *dorsum* (loma, colina) aunque en este caso, la derivación normal debería de ser *Doso* y no *Dozo*, forma que sólo podría explicarse como fruto de una hipercorrección por tratarse de una zona de seseo. La iglesia existía ya en 1421 según consta en un documento procedente del archivo de la casa de Lantaño en el que se escritura la partición del puerto de Cambados entre Lope Sánchez de Ulloa y Fernán Yáñez de Sotomayor (*Galicia Histórica*. Col. Diplomática, 199-202). Sin embargo, hay referencias anteriores de una “villa de Sta. Marina”, por lo que no sería descabellado pensar en la existencia de una primitiva iglesia románica; la misma advocación, puede ser un indicador cronológico ya que el culto a Sta. Marina se extiende por occidente durante los ss. XI y XII. (Sta. Margarita de Antioquía, llamada Sta. Marina por la iglesia griega, fue una mártir del s. III cuya pasión se identifica en Galicia con la de la legendaria mártir local, Mariña, venerada en el santuario orensano de *Augas Santas*. Su culto tuvo gran difusión como prueba la existencia de 109 parroquias gallegas dedicadas a ella. Vid. M. CHAMOSO LAMAS, “Sta. Marina de Aguas Santas”, *Cuad. Est. Gallegos*, X, (1955), 41-89).

² J. M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, *Contribución al estudio del Gótico en Galicia* (Diócesis de Santiago), Valladolid, 1962.

³ Esta importante serie de edificios (pueden incluirse también las iglesias de Cée, Lubre, A Puebla, Cedeira y Pontedeume o las cuatro del grupo de Muros), situados todos en villas costeras, hay que ponerla en relación con un periodo de expansión económica cuyos primeros síntomas empiezan a notarse en los últimos años del s. XIV, continuando a lo largo de las centurias siguientes. El fenómeno de las peregrinaciones se debilita y el Camino de Santiago pierde su anterior protagonismo, desplazándose hacia la costa el centro de gravedad de la economía gallega. Los burgos costeros viven una etapa de esplendor, al socaire de las nuevas relaciones comerciales con Inglaterra y Portugal y del desarrollo de las actividades pesqueras, construcción naval, salazones etc. (Sobre este *boom* económico de las villas costeras gallegas véanse los trabajos de E. FERREIRA

PRIEGUE sintetizados en, *Galicia en el comercio marítimo medieval*, La Coruña, 1988).

⁴ “... según consta de un foro quella hiço el año de 1502, devía ser poco antes y esta señora (María de Ulloa) y doña Juana (de Hungría) dizen que viendo que la iglesia de San Tomé la vieja era pequeña, determinaron hacer una buena iglesia, y de becho la hicieron y es la que ahora llaman Santa Marina”. (JERÓNIMO DEL HOYO, *Memorias de las Iglesias del arzobispado de Santiago*. Año 1607. Edición de Á. Rodríguez González y B. Varela Jácome, Santiago, 1952, p. 517). La cita plantea graves problemas ya que resulta imposible conciliar la presencia en Cambados de ambas damas en 1502 o “poco antes”. Dña. María de Ulloa, hija de Lope Sánchez de Ulloa y de Inés de Castro, estuvo casada con D. Álvaro Páez de Sotomayor y tras enviudar sin hijos fue amante del arzobispo Fonseca y tuvo de él al futuro arzobispo de Santiago y Toledo Alonso de Fonseca III. (VASCO DE APONTE, *Recuento de las casas antiguas del Reino de Galicia*, Santiago, 1988, 166-167 y 216). El Cardenal del Hoyo (O. c., 517) la sitúa residiendo en Cambados, a donde se habría retirado, para “llorar los extravíos de su juventud” (A. LÓPEZ FERREIRO, *Galicia en el último tercio del siglo XV*, La Coruña, 1897, 1, 23 nota), y allí debió de fallecer, probablemente en 1506. (J. CAAMAÑO BOURNACELL, *Notas para un estudio sobre la verdadera personalidad de María de Ulloa*, La Coruña, 1950). Sin embargo, la figura de la Infanta de Hungría, plantea problemas y ha sido objeto de numerosas controversias: en el relato del viaje de Payo de Sotomayor a la corte de Tamerlán como embajador de Enrique III, Ruy González de Clavijo habla del envío que Tamerlán hace de “*Joyas e mugeres*” para el rey castellano. Lope de Ayala en su *Tratado de los linajes de España* añade que eran tres doncellas “*de gran linaje de Vngria*” (F. LÓPEZ ESTRADA, *Embajada a Tamorlán*, Edición y estudio de un manuscrito del siglo XV, Madrid, 1943, LII). Vasco de Aponte por su parte, alude tan sólo a dos “*sobrinas*” de Tamerlán una de las cuales se habría casado con Payo de Sotomayor (O.c., 112). Jerónimo del Hoyo dice que se llamaba Juana y que era “*hija del rey de Ungria*”; aunque confunde el nombre y la genealogía de Payo (O. c., 517). Sin embargo, en el testamento de Payo Gómez (*Galicia Histórica*. Col. Diplomática, 460-71), nade se dice de la dama húngara. Tan sólo se habla de un hijo varón (Juan Mariño) que tuvo “*de ganança de María Gómez mina serventa que foy*”, por lo que algunos han identificado a esta María Gómez con la infanta húngara (LÓPEZ FERREIRO, O. c., 1, 23). Sabemos, eso sí, por varias fuentes testamento de Payo, tratado de Lope de Ayala, nobiliario de Aponte ,

que Payo Gómez de Sotomayor estuvo casado con Mayor de Mendoza por lo que parece probable que la aludida María Gómez, quizá una cristiana prisionera de Tamerlán aunque no de sangre real, no hubiera sido su esposa sino su amante. No falta también quien, como SALVADO MARTÍNEZ, presenta como distintas a la sirvienta María Gómez y a la princesa húngara —María de Grecia—. (El Mariscal Suero Gómez de Sotomayor, El Museo de Pontevedra, II, (1943), 121-135). Juana de Hungría/María Gómez debió de fallecer hacia mediados del XV. El testamento de Payo Gómez de Sotomayor (1454) da a entender que ya había muerto (“*mina serventa que joy*”), y aunque así no fuese no podría estar viva en los años finales del s. XV si ternos en cuenta que salió en 1402-03 de la corte de Tamerlán.

⁵ Siguen a Del Hoyo A. DE LA IGLESIA (“La iglesia de Santa Mariña d’Ozo de Cambados”, *Galicia Diplomática*, IV, 54), A. ÁLVAREZ LIMESES (Pontevedra. *Geografía General del Reino de Galicia*, Barcelona, s.a., 428) y J. CAAMAÑO BOURNACELL (*Cambados a la luz de la historia*, Santiago, 1933, 42-43). Suprimen a Juana de Hungría: A. LÓPEZ FERREIRO (O. c., II, 306), J. FILGUEIRA VALVERDE (*Guía de Pontevedra*, Pontevedra, 1931, 60) y Á. DEL CASTILLO (*Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*, Santiago, 1972, n. 119, 88-89).

⁶ CAAMAÑO BOURNACELL, *Cambados y el Valle...*, O. c., 42. Á. DEL CASTILLO, O. c., 89. FILGUEIRA VALVERDE, O. c., 60. ALVAREZ LIMESES, O. c., 428. CAAMAÑO MARTÍNEZ, O. c., 268. En la sacristía había una inscripción, hoy prácticamente ilegible, que López Ferreiro transcribe casi completa: ESTA SANCRISTIA MANDOV A/CABAR PERO DE CELEIROS SVA MV/LER URRACA R... ANO DE MDXXXXXI (O. c., II, 308). Antonio de la Iglesia, pocos años después, lee algo menos y con variantes: ESTA OB/LA SANCHRISTIA MA...YA../BAR PERO DE CELEIRO... ¡ACÁ..., no transcribe la fecha y reconoce dudas sobre la trascripción del apellido. (O. c., 45).

⁷ Apareció, bajo un revoque, durante unas obras de restauración en 1977. Aunque cortada en su parte central por una hornacina puede leerse: ESTA OV[RA] ... [ALO?][NSO DA CANVA ANO 1590. El Padre Crespo da noticia de un Alonso de Camba, casado con una Noboa, que quizá podría identificarse con el de la inscripción. (Fr. S. CRESPO POZO, *Blasones y Linajes de Galicia*, Santiago, 1957-65, II, 269).

⁸ Es el único edificio de su grupo que no tiene los perpiaños apuntados, rasgo que hay que interpretar, no como una tardía pervivencia románica, sino como una temprana manifestación del influjo renacentista. Lo mismo sucede con las ventanas del testero a las que López Ferreiro califica de “románicas” (O. c., II, 309), cuando en realidad están muy próximas a modelos renacentistas (Palacio de Fonseca).

⁹ Las bolas como tema decorativo aparecen en Galicia desde principios del XII (relieves de Antealtares, columnas entorchadas de la Cat. de Santiago), generalizándose su uso a partir de la década de 1170. En el gótico este motivo enlazará con los “colgantes” y “cabezas de clavo” de la arquitectura mendicante,

alcanzando extraordinaria difusión en la época de los Reyes Católicos.

¹⁰ Del retablo no quedan restos, sin embargo se conserva el contrato de la obra (Arch. notarial de Santiago, protocolos del escribano Pedro das Seixas 1609 y 1611), por el cual se encarga al escultor Juan da Villa la realización del retablo que habría de ser “*con imágenes de bulto, excepto que las historias han de ser de pínzel*”, acordándose un precio de 600 ducados y dos años para su conclusión. Da Vila subcontrata con el portugués Alonso Martínez la talla de las imágenes de bulto pero fallece a comienzos de 1611 sin haber completado la obra que terminará Duarte Yargue. (Vid. P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los ss. XVI y XVII*, Santiago, 1930, 366, 565 y 572). Este retablo fue a su vez sustituido, a finales del s. XVIII, por otro de corte clasicista, que se conserva ligeramente modificado en la Iglesia de S. Francisco, a donde se trasladó en 1845. (J. M. PITA ANDRADE, “La Casa de Alba costea el retablo mayor de Santa Marina de Cambados, *Cuad. Est. Gallegos*, IX, 27 (1954), 144-150, y A. COTARELO VALEDOR, *Noticias históricas sobre el Convento de San Francisco de Cambados*, Vich, 1932).

¹¹ L. FERREIRO, se refiere a ellas lamentando su deterioro: “A pesar de su pésimo estado de conservación, aun es dado observar el vigor de los tonos y la suavidad y armonía del colorido”. (O. c., 308).

¹² A finales del siglo pasado se conservaban todavía las mesas de piedra, (A. DE LA IGLESIA, O. c., 45), hoy sólo quedan los huecos de los encajes en la pared y un pequeño fragmento del marco pétreo en la primera capilla del lado del Evangelio.

¹³ Nota desaparecida, por un error de imprenta, en la edición en papel.

¹⁴ En todo caso, debieron de añadirse en fecha muy poco posterior a la de la nave o incluso modificarse los planos en el curso de los trabajos, ya que sabemos por un documento notarial de 1549 que en dicha fecha ya había al menos una capilla edificada; la de Alonso Fariña, mercader y vecino de Pontevedra. (Vid. PÉREZ COSTANTI, O. c., 380-81). Pudieron existir capillas similares en el cuarto tramo cuyos muros laterales se aprovecharon en la construcción de las actuales.

¹⁵ Los pilares rehundidos se introducen en Galicia en la segunda mitad del s. XVI de la mano de Rodrigo Gil de Hontañón (patios del Hospital Real de Santiago, patio de la Universidad de Fonseca, fachada del Tesoro de la Catedral...). En el cambio de siglo, son frecuentes estos pilares soportando bóvedas de crucería en los claustros de monasterios cistercienses (Montederramo, Melón...) ya que su seca molduración rectilínea encaja muy bien con los presupuestos de la arquitectura contrarreformista. (Vid. A. BONET CORREA, *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966).

¹⁶ Según López Ferreiro (O. c., II, 306), la capilla estuvo dedicada a la Visitación. De la misma opinión son A. de la Iglesia (O. c., 52) y Caamaño Martínez (O. c., 266), quienes aducen como prueba la existencia de un altar con dicho tema en el interior de la capilla. Creo, sin embargo, que el altar no representa la Visitación sino el episodio apócrifo del abrazo ante la puerta dorada, con un ángel en la hornacina superior para poner de manifiesto el

carácter sobrenatural de la concepción de María, precedente del misterio de la Encarnación. (Vid. M. TRENS RIBAS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1948, 118-119). De todos modos, su significación es parecida; ambas son escenas “de abrazo”, símbolos de la concepción. Sobre este aspecto véase A. GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, 123-124.

¹⁷ CRESPO POZO, “Bazúnes”, O. c., II, 181. A. SEIJAS VÁZQUEZ, “Abrales” *Gran Encicl. Gallega*, t. 1, 74. CRESPO POZO, “Fariña” (rama de Leiro). O. c. II, 404. CRESPO POZO, “Camba” (casa de Villar). O. c., II, 168-69. Es posible que uno de estos escudos, que muestra un caldero en uno de sus cuarteles, esté en el origen de la leyenda popular, recogida por diversas fuentes, del matrimonio que encontró un tesoro —un caldero con monedas— y como acción de gracias edificó una capilla en Sta. Mariña adoptando el caldero como blasón. Vid. CAAMAÑO BOURNACELL, *Cambados a la luz...*, O. c., 45 y FILGUEIRA VALVERDE, O. c., 60.

¹⁸ En 1838, el edificio amenazaba ruina por lo que se decidió trasladar provisionalmente los servicios de la parroquia a la iglesia del convento franciscano de Cambados (extinguido en 1835). Se destechó la iglesia para proceder a su reparación, pero las obras se paralizaron y el proceso de ruina lejos de detenerse, avivó su ritmo. La fachada se derrumbó y desapareció el rosetón, se retiraron y dispersaron retablos y altares (ver nota 10), y el edificio amplió su función funeraria pasando de panteón nobiliario a cementerio parroquial. En 1943 la iglesia fue declarada Monumento Nacional pero no se hizo nada para detener el progresivo deterioro de la fábrica hasta 1977, año en que llevó a cabo una intervención —dirigida por el arquitecto C. Fernández Gago—, consistente en la eliminación de la maleza —la torre, por ejemplo, estaba completamente cubierta de hiedra—, consolidación de muros y bóvedas —con pequeñas restituciones, como en la fachada, donde faltaban algunos sillares—, reconstrucción de tejados y supresión de añadidos muros que tapiaban las ventanas de la cabecera, un pequeño osario que había, por el exterior, entre las capillas del muro sur, etc.—. Hoy, pasados ya quince años, se hacen necesarias nuevas obras de limpieza y consolidación que, al parecer, tiene previsto llevar a cabo la Dirección de Patrimonio. Para el estado de la iglesia antes de la restauración, véase el repertorio fotográfico del Museo de Pontevedra (Archivo gráfico patrocinado por la Fundación Barrié).

¹⁹ LÓPEZ FERREIRO (O. c., II 308) se refiere a él como todavía existente, mientras que A. de la Iglesia (O. c., 44), habla ya de sus restos que yacían esparcidos por el suelo de la nave.

²⁰ Por su temática escatológica y su disposición, la figura parece propia de un canecillo, —en Sta. Columba de Rianxo hay uno prácticamente igual en la cornisa del muro norte—. Es probable que tal carácter, pueda explicar la denominación popular de *Pereza*, ya que en algunas zonas de Galicia se les llama *preguiças* a los canecillos. (C. GONZÁLEZ PÉREZ, *Historia de Puenteareas*, Vigo, 1983, 59). También en portugués, está documentado el empleo de *preguiça* con el significado de punto de apoyo o extremo de algo (A. DE MORAIS

SILVA, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 109 ed., vol. VIII, Lisboa, 1955), siguiendo la misma derivación de “pigritia” que siguió en gallego la voz *espreguiçar* estirar las extremidades.

²¹ Los Juicios Finales son muy frecuentes en el arte gallego de los ss. XIV-XVI, tanto en la escultura (S. Francisco y Sta. María del Azogue de Betanzos, Sta. Clara de Pontevedra, S. Martín de Noia...), donde el tema perdura hasta bien entrado el s. XVI en la importante serie de baldaquinos realizados en estas fechas (ver nota 32), como en la pintura (Vid. J. M. GARCIA IGLESIAS, “El juicio final en la pintura gallega gótica y renacentista”, *Compostellanum*, XXVI, (1981), 135-72).

²² El ángel de la derecha está parcialmente mutilado; Caamaño Martínez (O. c., 265) dice que lleva un niño en brazos, sin embargo parece más probable que se trate de los restos de un instrumento musical, trompa o quizá gaita. El de la izquierda, toca una trompeta siguiendo el relato de Mateo 24, 31.

²³ A. DE LA IGLESIA, O. c., 45. CAAMAÑO MARTÍNEZ, O. c., 265

²⁴ Le faltan los antebrazos que asomaban por debajo del manto enrollado, como en la portada occidental de Sta. Columba de Rianxo o en las dos versiones del Juicio Final del baldaquino de Barrantes.

²⁵ En la mitad izquierda de la arquivolta, a partir de la clave, aparecen: Juan, —el único imberbe—, portando un cáliz en la mano que alude al episodio apócrifo, recogido por la *Leyenda Dorada*, de la prueba de la copa envenenada que Aristodemo hizo beber al apóstol. Pedro, —con llave y libro—. Judas Tadeo, lleva cruz con largo astil y libro—. Simón, —con libro y sierra— (o palma martirial?). Santiago el Menor, —no lleva libro, agarra con ambas manos el mango de un objeto fracturado que podría ser la maza de su martirio— y Andrés, —con la cruz *decussata* en la que murió—. En el lado opuesto figuran, en el mismo orden: Bartolomé, —con libro y cuchillo curvo—. Felipe, —con libro y lanza—, Santiago el Mayor —como peregrino—, lleva manto hasta los pies, sombrero redondo, zurrón y bastón; lleva también un libro cerrado en la diestra. La iconografía, lo emparenta con obras de la azabachería compostelana del s. XVI (Santiagos “de manto”). Mateo, portando libro y alabarda alusiva a su martirio-. Pablo, —llevando libro y espada—, y Tomás —con libro y escuadra—, atributos que hacen referencia a la leyenda, recogida en las apócrifas *Actas de Tomás* y transmitida por Santiago de la Vorágine, del palacio encargado al santo por un príncipe de la India.

²⁶ Vid. E. MALE, *El arte religioso del s. XII al XVIII*, México, 1952, 91 y L. REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, París 1956-59, II, 1, 8.

²⁷ A. de la Iglesia (O. c., 52) dice que se trata del “Niño Dios desnudo”. Caamaño Martínez (O. c., 266 nota), por su parte, apunta que se trata de Cristo y no del Niño Jesús, ya que la figura tiene barba y facciones de adulto, aunque sin precisar su significado. La desnudez de la figura se explica por que lo que se trata de representar es el alma de Cristo, prefigurando, por medio de la cruz, que la finalidad de la Encarnación se cumple a través del sacrificio de Cristo. El motivo fue repudiado por los teólogos, —ya que podría llevar a pensar que el hijo hubiera sido enviado ya formado desde el cielo y no se

hubiese constituido a partir de la substancia materna—, y más tarde condenado *ex cathedra* por Benedicto XIV (1740-58). No pasan en la actualidad del medio centenar los casos existentes en el mundo y es un motivo particularmente raro en la escultura. En Galicia hay otro caso, prácticamente contemporáneo, en las pinturas murales de la iglesia de Seteventos en O Saviñao, Lugo. Para todo lo relacionado con el origen y difusión del motivo véase D. M. ROBB, “The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries”, *Art Bulletin*, XVIII, (1936), 480-526. Especialmente el apéndice “The Motive of the Christ Child in the Annunciation”. Sobre la Anunciación de Sta. Mariña preparo en la actualidad un estudio más completo, que espero publicar en breve.

²⁸ Se trata de un lirio un astil rematado con una flor de lis— como ya notó L. Ferreiro (O. c., II, 307), y no de un cirio como sostienen A. de la Iglesia y Caamaño Martínez. El lirio tiene múltiples significados, es un símbolo de la pasión de Cristo (G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art.*, London, 1971-72, 1, 51), pero al tiempo un emblema de la Trinidad —así lo afirma, por ejemplo, Ambrosio de Morales—, y un atributo de María que alude a su virginidad (L. REAU, O. c., II, II, 183).

²⁹ La Virgen arrodillada, para resaltar su humilde aceptación de los designios divinos aparece, quizá por primera vez, en la Anunciación de la Capilla de la Arena de Padua (Giotto, c. 1305), inspirándose probablemente en el relato que hace de la Anunciación el autor de las *Meditationes Vitae Christi* (atribuidas a S. Buenaventura). En Galicia, la nueva iconografía no se introduce hasta el s. XVI (puerta del claustro de la Catedral de Santiago, retablo de la Catedral de Lugo, Anunciación de Seteventos, baldaquino de Fragas...).

³⁰ Nota desaparecida, por un error de imprenta, en la edición en papel.

³¹ El atril con el libro aparece ya en marfiles carolingios y otomanos aludiendo a la extendida creencia de que la Virgen estaba leyendo la profecía de Isaías sobre el Salvador (7, 14) en el momento de recibir la visita del Ángel. En cuanto al florero, es un motivo que cuenta con precedentes en manuscritos de los ss. X y XII, aunque no se generaliza hasta el s. XIII. Las flores son probablemente un símbolo de la pureza de María aunque podría tratarse también de una referencia a la primavera, estación del año en la que se creía que había tenido lugar la Anunciación (25 de Marzo). (E. MALE, *El Gótico, la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986, 265).

³² FILGUEIRA VALVERDE Y RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, *Baldaquinos gallegos*, La Coruña, 1987, illus. 59-60 y 74.

³³ . Las fechas de la puerta catedralicia (1527) y del baldaquino de Barrantes (1543) pueden servir de términos *ante y post quem* para la datación de estos relieves. Por otra parte, las “Anunciaciones con Niño” desaparecen casi totalmente después de Trento, por lo que de aceptarse la fecha de 1590, Sta. Mariña sería un caso doblemente excepcional.

³⁴ Caamaño Martínez (O. c., p. 266), apunta esta posibilidad, que creo acertada, frente a la opinión de A.

de la Iglesia (O. c., p. 52) que los considera retratos de personajes de la época.

³⁵ La frecuente asociación María-Eva deriva de un juego de palabras, el Ave de la Anunciación es el nombre de Eva al revés; el pecado original se borra al asumir María la Encarnación. En Galicia, otro caso de la misma asociación en la Catedral de Santiago (S. MORALEJO ÁLVAREZ, “La primitiva fachada Norte de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, Vol. XIV, n.º 4, (1969), 643).

³⁶ NOTA SOBRE FUENTES: Las noticias documentales sobre la iglesia de Sta. Mariña son muy escasas; la primera referencia explícita aparece en el documento de 1421 citado (nota 1). Para el edificio actual dependemos de las noticias que proporciona Jerónimo del Hoyo ya que no se conserva Acta fundacional ni Libro de Fábrica. De las obras realizadas en el XVII contamos con algunas referencias recogidas por Pérez Costanti (contratos de obra procedentes del Archivo Notarial de Santiago), relativas a obras de embellecimiento, retablos etc. Para la obra del XVI, sin embargo, el silencio de las fuentes documentales es casi total —si exceptuamos la noticia de 1549 relativa a la construcción de un retablo para la capilla de Alonso Fariña (ver nota 14)—, pero la epigrafía (ver notas 6 y 7), viene a suplir el vacío documental. (El Archivo Notarial de Pontevedra —vaciado recientemente en dos tesis de licenciatura de la Universidad compostelana, no ha proporcionado ningún dato sobre la Iglesia de Sta. Mariña (M^a B. GÓMEZ PÉREZ, *Aportación documental sobre la actividad artística pontevedresa en la primera mitad del s. XVI*. Leída el 13-1-89 y M. L. ZURRÓN OCIO, *Actividad artística en Pontevedra entre 1550-1600 a través de los fondos del Archivo Histórico Provincial*. Leída el 4-12-87). Lo mismo cabe decir de los libros de visitas, de fábrica, cuentas e inventarios que se conservan en el Archivo Diocesano de Santiago, estudiados en su tesis de licenciatura por M. A. TILVE JAR, *Aportación documental al estudio histórico artístico del Arciprestazgo de Arousa*. Leída el 18-12-86. (Publicado el índice de artistas en *El Museo de Pontevedra*, XLI, 1987,253-308).