

---

«PARVULUS PUER IN ANNUNTIATIONE VIRGINIS». LOS RELIEVES DE SANTA MARIÑA DOZO

*Reprehensibiles sunt pictores, cum pingunt in Annuntiatione Virginis parvulum puerum formatum mitti in uterum Virginis, quasi non esset ex substantia Virginis corpus eius assumptum.*  
San Antonio de Florencia

Las ruinas de la iglesia de Santa Mariña Dozo de Cambados (Pontevedra) acogen en su interior uno de los escasos ejemplos escultóricos —probablemente un *unicum* en la escultura gallega— de una iconografía muy poco frecuente —la Anunciación con Niño— que desde su aparición despertó los recelos de los teólogos, llegando a ser condenada *ex cathedra* por el Papa.

Los tres relieves que componen la escena se disponen sobre el arco de ingreso a la capilla de la Visitación (fig. 10). Dios Padre con atributos pontificales sobre la clave y, en las enjutas, el ángel genuflexo (fig. 11) y María arrodillada, acompañada de la paloma del Espíritu Santo y de una figurilla desnuda portando una cruz (fig. 12). El objeto de esta figura, cuya significación había pasado inadvertida a quienes con anterioridad se habían ocupado de la escultura de *Santa Mariña*<sup>1</sup>, es servir de nexo que vincule la Anunciación con el misterio de la Encarnación. En efecto, desde el mismo instante en que María da su asentimiento a la propuesta divina que Gabriel le anuncia, tiene lugar la Concepción virginal; Encar-

---

<sup>1</sup> Vid. LÓPEZ FERREIRO, A.: *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Santiago, 1968, p. 256 (1 Ed. 1883). DE LA IGLESIA, A.: «La Iglesia de Santa Mariña d'Ozo de Cambados», *Galicia Diplomática*, IV (1889), 52, y CAAMAÑO MARTINEZ, J. M.: *Contribución al estudio del Gótico en Galicia. Diócesis de Santiago*, Valladolid, 1962, p. 266.

nación y Anunciación no son pues, en el fondo, más que un mismo acontecimiento cuya finalidad, la Redención del hombre, se cumple a través del sacrificio de Cristo en la cruz. En estas ideas hace especial hincapié la teología franciscana, de enorme influencia tanto en la configuración del sentimiento religioso popular bajomedieval como en el campo de la creación artística, resaltando el hecho de que la Trinidad es la fuerza activa que interviene en la Encarnación, por lo que será en círculos artísticos influidos por la obra de S. Buenaventura y sus seguidores, donde se fragüe un nuevo tipo de Anunciación en la que el carácter trinitario se combina con alusiones a la obra redentora introduciendo en la escena la figura de un niño desnudo llevando una cruz que, precedido por la paloma del Espíritu Santo, desciende hacia la Virgen enviado por el Padre.

La nueva imagen aparece, hacia 1320, en la pintura florentina (en la obra de Pacino di Bonaguida y Pietro Lorenzetti), sin embargo, el proceso de creación no se agota en Italia, como pensaba Robb, ya que la forma definitiva la adquirirá en Bohemia —hacia 1350-55— con la introducción de la cruz, ausente en las primeras obras toscanas<sup>2</sup>. El relato de las *Meditationes Vitae Christi* —que amplía y populariza las ideas del fragmento del *Lignum vitae* que aduce Robb— fue probablemente la base textual que inspiró la creación de la iconografía, sin olvidar la influencia que, desde el campo de la imagen, pudieron ejercer prototipos anteriores, aunque no sea posible demostrar la existencia de una relación directa entre éstos y los primeros ejemplos italianos<sup>3</sup>.

En la segunda mitad del siglo XIV el motivo del Niño en la Anunciación era ya conocido en Alemania, en los Países Bajos y en los reinos peninsulares y a comienzos de la siguiente centuria también en Inglaterra y Francia. En la península, se introduce, hacia 1400, en ambientes de clara influencia italiana, tanto en Cataluña como en Valencia, Mallorca o Castilla<sup>4</sup>.

Sin embargo, la difusión del motivo tropezó pronto con la oposición de algunos teólogos como el arzobispo de Florencia S. Antonio (1389-1459) quien condena la imagen ya que la presencia del Niño completamente formado, enviado por el Padre desde el Cielo, podría llevar a pensar que su cuerpo no se hubiera constituido a partir de la sustancia materna. El mismo argumento utiliza Molanus de Lovaina, que recoge las ideas emanadas de Trento, para oponerse a tales representaciones, mientras que Benedicto XIV (Papa 1740-58), proscribió definitivamente la imagen, al considerarla contaminada por la herejía valentiniana que postulaba que la sustancia del cuerpo de Cristo ya se había formado cuando el Espíritu entró en María.

No es de extrañar pues, ante tales prohibiciones, que los ejemplos conservados sean escasos (poco más de medio centenar) ni que, en obras posteriores a las primeras condenas, aparezcan algunas prevenciones: la figura del Niño —de acuerdo con el relato de las *Meditationes*— es con frecuencia tan pequeña que no se aprecia fácilmente en una mirada rápida y, en muchos casos, tiene un carácter indefinido, con la anatomía infantil pero las facciones de adulto para recalcar que no se trata de un embrión, sino de la manifestación visible del *Logos*. Es el alma de Cristo lo que se pretende representar; escoger para ello la figura de un niño desnudo —símbolo tradicional del alma— entra dentro de la ortodoxia; el problema, en todo caso, es la confusión que puede generar el motivo en la escena de la Anunciación, pero nunca se pusieron objeciones a la adaptación del esquema para temas como el de la animación de Adán, con Dios Padre o la Trinidad enviando desde lo alto el alma en forma de un niño desnudo<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Para todo lo relacionado con el origen y difusión del motivo me remito al trabajo de ROBB, D. M.: "The Iconography of the Annunciation in the 14th. and 15th. Centuries", *Art Bulletin*, XVIII (1936), 480-526, (Vid. especialmente el apéndice «*The Motive of the Christ Child in the Annunciation*»).

<sup>3</sup> *Meditationes de la vida de Cristo*, Madrid, Gregorio del Amo, 1893, pp. 14-17.

<sup>4</sup> Cf. GUDIOL, J. y ALCOLEA, S.: *Pintura Gótica Catalana*, Barcelona, 1986, figs. 254, 659 y 943. LLOMPART MORAGUES, G.: *La pintura gótica en Mallorca*, Barcelona, 1987, fig. 22 y DUBRELIL, M. H.: *Valencia y el Gótico Internacional*, Valencia, 1987, 75-77, figs. 172, 339 y 344.

<sup>5</sup> Para estas representaciones véase HEIMANN, A.: «Trinitas Creator Mundi», *JWCI*, 11(1938-39), 50-52, Pl. 8.



Figs. 10-12: *Anunciación con Niño* conjunto y detalles. Cambados (Pontevedra). Iglesia de Santa Mariña Dozo, Capilla de la Visitación.

Por otra parte, es de destacar que, en general, el motivo no aparece en obras de primera línea, sino en trabajos de carácter retardario, burgués o incluso claramente popular, y será precisamente en estos ambientes en los que la imagen perdurará, a pesar de las condenas, hasta bien entrado el siglo XVI. Es en el ámbito privado de los libros de horas, de los altares portátiles y de las imágenes de devoción, donde el motivo alcanza su pleno desarrollo; no abunda por tanto en la escultura, lo que añade interés al caso que nos ocupa<sup>6</sup>.

Por lo que respecta a su presencia en Galicia, los dos ejemplos conservados, aunque responden a tradiciones estilísticas distintas, tienen en común la cronología avanzada y el carácter popular, al margen de los ambientes italianizantes en los que se difunde el motivo en el resto de la península<sup>7</sup>. En Cambados, en todo caso, se llega a una solución original, sin paralelos estrictos, al situar la figura de Cristo al lado de María —no en lo alto procedente del Padre— y dotarla de barba y rasgos de adulto, probablemente en un intento de ponerse a salvo de posibles condenas, resaltando que no se quiere representar al Niño Jesús sino al Verbo, al alma de Cristo.

La fecha que he propuesto para estos relieves (1530-40) —basada en paralelos estilísticos y en la postura arrodillada de María—<sup>8</sup> añade interés al caso, probablemente el más tardío de los conservados, ya que, aunque la condena papal parece indicar que todavía en el XVIII el motivo no se había extinguido totalmente, fuera de Galicia desaparece hacia 1525.

JULIO I. GONZÁLEZ MONTAÑÉS

---

<sup>6</sup> Sólo se conserva una docena de casos, siete de ellos alabastros ingleses de la segunda mitad del s. XV que pudieron haber servido de vehículo de transmisión para el motivo (Vid., CHEETHAM, F. *English Medieval Alabasters with a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984, 162-63, figs. 101-102). En la península sólo conozco otro caso en la escultura, este sí de primera línea, en el altar mayor de la Cartuja de Miraflores (Gil de Siloe, 1496-99).

<sup>7</sup> Sobre el otro caso gallego, una pintura mural del primer tercio del XVI en la Iglesia de Sta. Mª de Seteventos (O Saviñao, Lugo), una breve referencia en SICART JIMÉNEZ, A.: «Gótico», *Gran Encicl. Gallega*, 16, (1974), p.169.

<sup>8</sup> GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I.: «La Iglesia de Santa Mariña Dozo», *Pontenova*, «*Pontenova*», revista de Investigación joven de la Diputación de Pontevedra, n° 0, (1993), pp. 53-66.