

SANTA BAIA DE BANGA (O CARBALLIÑO). UNA DOVELA PERDIDA, UNA ESCULTURA HALLADA Y UNA PINTURA DATADA

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS
Universidad de Santiago de Compostela
josemanuel.garcia.iglesias@usc.es
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0491-3213>

Copyright: © 2025 CSIC. La edición electrónica de esta revista se distribuye bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Cómo citar/Citation: José Manuel GARCÍA IGLESIAS, “Santa Baía de Banga (O Carballiño). Una dovela perdida, una escultura hallada y una pintura datada”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 72, núm. 138 (2025), 569, <https://doi.org/10.3989/ceg.2025.138.569>

SANTA BAIA DE BANGA (O CARBALLIÑO).
UNA DOVELA PERDIDA, UNA ESCULTURA HALLADA Y UNA PINTURA DATADA

RESUMEN

En las proximidades de la iglesia de Santa Baia de Banga, en un muro de cierre de una finca que lleva hasta allí, se localiza una dovela con una data ante la que cabe plantear la duda de si procede del templo o tuvo otro lugar de origen que bien pudo ser la granja de Azebeiro. Además una escultura hallada en una casa de las inmediaciones cabe relacionarla con Cornielles de Holanda y encuadrarla en torno a 1525. La datación de los murales de este templo es, también, una cuestión a considerar nuevamente siendo una obra que se corresponde con el episcopado de Fernando Tricio de Arenzana.

PALABRAS CLAVE: Siglo XVI; Iglesia de Santa Baia de Banga; Granja de Azebeiro; Santa Eulalia de Mérida; Cornielles de Holanda; Pintor de Banga; Fernando Tricio de Arenzana.

SANTA BAIA DE BANGA (O CARBALLIÑO).
UNHA DOELA PERDIDA, UNHA ESCULTURA ATOPADA E UNHA PINTURA DATADA

RESUMO

Nas proximidades da igrexa de Santa Baia de Banga, nun muro de peche dunha leira que leva ata alí, localízase unha doela cunha data ante a que cabe poñer en dúbida se procede do templo ou tivo outra orixe que ben puido ser a granxa de Azebeiro. Ademais unha escultura atopada nunha casa das inmediacións pode ser relacionada con Cornielles de Holanda e encadrada ao redor de 1525. A datación dos murais deste templo é, tamén, unha cuestión que hai que considerar novamente sendo unha obra que se corresponde co episcopado de Fernando Tricio de Arenzana.

PALABRAS CLAVE: Século XVI; Igrexa de Santa Baia de Banga; Granxa de Azebeiro; Santa Eulalia de Mérida; Cornielles de Holanda; Pintor de Banga; Fernando Tricio de Arenzana.

SANTA BAIA DE BANGA (O CARBALLIÑO).
A LOST VOUSOIR, A FOUND SCULPTURE AND A DATED PAINTING

ABSTRACT

Near the church of Santa Baia de Banga, on an enclosing wall of a farm that leads there, there is a voussoir with a date that raises the question of whether it comes from the temple or had another origin that could well be the farm of Azebeiro. On the other hand, a sculpture found in a nearby house can be related to Cornielles of Holland and framed around 1525. The dating of the murals of this temple is also a question to be considered again being a work that corresponds to the episcopate of Fernando Tricio de Arenzana.

KEY WORDS: Sixteenth century; Church of Santa Baia de Banga; Granja de Azebeiro; Santa Eulalia de Mérida; Cornielles de Holland; Banga Painter; Fernando Tricio de Arenzana.

Allí, donde se acaban las tierras de O Carballiño (Ourense), en su parte meridional, se encuentra el lugar de Banga, mirando al río Avia, en donde O Ribeiro tiene ya su presencia. Su extraño nombre bien puede aludir a esa disposición en pendiente en que se halla¹ y aquí se encuentra, aislado de su caserío, una iglesia dedicada a Santa Eulalia de Mérida, un culto que nos lleva a un cristianismo antiguo², que comparte con otras parroquias gallegas y que asume diferentes variables (Baia, Vaya, Olaya...)³. Habrá que esperar al año 1948 para que, de una manera monográfica, se trate sobre tal templo⁴.

En su estudio, en este caso, nos acercamos a una dovela perdida, al reciente hallazgo de una escultura y procuramos, también, abordar la datación de las pinturas que adornan la cubierta de su presbiterio. Nos movemos, en todo caso, en una cronología muy concreta, que discurre, aproximadamente, entre 1516 y 1566. Cuarenta años de un siglo apasionante, que ve como, a un joven emperador, Carlos I de España y V de Alemania, le sucede su hijo, Felipe II, todo ello con el movimiento reformista, agitando Europa siendo, en un momento inmediato, contestado desde Roma desde los dictados del Concilio de Trento.

En ese contexto temporal, en la vida de este núcleo rural, se entrecruzan poderes varios: el de la iglesia orensana, el del monasterio de Sobrado dos Monxes y, en lo civil, el de los condes de Ribadavia⁵. En el tiempo considerado, vivían aquí, concretamente, en 1571, setenta vecinos, una población bien pequeña, pero, aún así, la mayor de la llamada Maestrescolía de Orcellón⁶. Su templo también nos habla de caminos que llevan a Compostela; así lo testimonian cuatro representaciones pétreas en su interior que nos muestran a Santiago como peregrino⁷.

1. UNA DOVELA PERDIDA

Una tarde del mes de junio del año 2016, al subir a la iglesia de Banga, en el muro de cierre de la finca que mira al monte, en un muro construido con un irregular aparejo (Fig. 1), observé la existencia de una dovela en la que podían leerse lo que parece un 15 al que siguen otros dos números de muy dificultosa interpretación (Fig. 2). Se trata, en definitiva, de parte de un arco a encuadrar en la primera mitad del siglo XVI. La revisión de ese cierre permitió reconocer otra dovela, del mismo tipo, pero ésta sin ninguna referencia a reseñar.

La primera pregunta que cabe hacerse, ante este curioso descubrimiento, es de dónde provienen dichas dovelas. Dada la inmediatez del templo y de que, en las cercanías –en esta misma parte exterior, inmediata al atrio, también cerrado–, al pie de un crucero, se encuentra, formando parte de una mesa de altar, un retazo de baldaquino del que, en su caso, no hay duda alguna de que procede de dicha iglesia⁸, lo primero que cabe suponer está en la cercana iglesia pero, a nuestro modo de ver, las posibilidades de que el arco constituido con estas dovelas estuviese en su interior son mínimas. Cabría la opción, es verdad, de que hubiese una capilla, en el lado de la Epístola, anterior a la existente, en la que hubiese un arco de ingreso de estas características, pero el hecho de que la que ahora puede verse, en ese lugar, debió de ser realizada en torno a 1569-1572 minora las posibilidades de tal hipótesis⁹.

¹ V. Xosé Lois ARMADA PITA, “El culto a santa Eulalia y la cristianización de Gallaecia: algunos testimonios arqueológicos”, *Habis*, 34 (2003), págs. 365-388.

² Frutos FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Toponimia do Carballiño*, Santiago de Compostela, Andavira, 2013, págs. 44-45.

³ Xosé Manuel GONZÁLEZ REBOREDO, *Os santos titulares de parroquia en Galiza. Pasado, presente e perspectivas de futuro*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2021, págs. 22-31, 56-57, 161.

⁴ José RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, “Santa Eulalia de Banga”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 9 (1948), págs. 71-80.

⁵ José Manuel GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia de Banga*, Ourense, Deputación Provincial de Ourense; Grupo Francisco de Moure, 2015, págs. 17-23.

⁶ GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia de Banga...*, pág. 21.

⁷ GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia de Banga...*, págs. 31-32, 36-38, 45.

⁸ GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia de Banga...*, págs. 55-57, 108-110.

⁹ GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia...*, págs. 44-46.



Fig. 1. Muro en el camino que lleva a la iglesia de Santa Baia de Banga (primavera del 2024).
Fotografía del autor.



Fig. 2. Dovela datada integrada en el muro del camino que lleva a la iglesia de Santa Baia de Banga (verano del 2016). Fotografía del autor.

Más pertinente parece sopesar que tales dovelas procedan de la Granja de Azebeiro y que se utilicen para este cierre entre 1870 y 1914; es ese el momento en el que, tras la Exclaustración, los materiales con los que había sido construida son reutilizados en estas obras y hay constancia documental que acredita que vinieron a parar a este lugar¹⁰.

La citada Granja de Azebeiro cabe reconocerla como una de las dos que el monasterio de Santa María de Acibeiro (Forcarei, Pontevedra) tenía en las tierras del Ribeiro; concretamente, en Osebe y Laxas¹¹. Debe de tenerse en cuenta que se utilizan indistintamente las denominaciones Acibeiro y Aze-

¹⁰ GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia...*, págs. 18-22, 107.

¹¹ FRUTOS FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Nomes do Ribeiro*, Santiago de Compostela, Andavira, 2023, págs. 160, 218.

beiro, forma que se usa en su tumbo, en el que, al aludir a su jurisdicción, se dice: *...y de alli ba a la pena do boi i al campo...i de alli al camino que biene de Groba i de rribadavia al campo da festa? en donde confinan la feligresia de millarada, dos iglesias y la de Azeueiro...*¹².

Todo parece indicar, siguiendo el parecer de don Frutos Fernández González, que ha de tratarse de la que, en su día, hubo en Laxas. En primer lugar, porque de la Osebe, conocida en aquel lugar como *O Conventiño*, este mismo autor dice: *Na miña lembranza deses anos, o Conventiño era unha casa grande con escudos de armas nunha paraxe moi fermosa. Hoxe só quedan as ruínas do vello pazo no medio do monte*¹³; es decir, hay constancia de que, todavía en el pasado siglo, se mantenía, en parte en pie. Y, en segundo término, porque la que, en su día, hubo en Laxas resulta, en cuanto a su localización, mucho más próxima a este lugar en el que hoy se conserva esta datada dovela siendo aquel lugar de origen, como su propio nombre indica, tierra abundante en piedra – laxas-, lo que contribuye a explicar que sean aquí re utilizados materiales procedentes de la misma.

2. UNA ESCULTURA HALLADA

Siempre es posible un nuevo hallazgo. Algo que el tiempo perdió y el azar descubre. La iglesia de Santa Baia de Banga, vinculada como parroquia, en su día, al monasterio de Sobrado dos Monxes, cuenta con una rica historia y un relevante patrimonio. En ella se puede ver un ciclo de pintura mural único en España, con un conocimiento y uso de los Emblemas de Alciato realmente excepcional¹⁴. También aquí, como ya se dijo, el culto jacobeo dejó su huella en diferentes testimonios escultóricos¹⁵, cuenta con una cruz parroquial ciertamente excelsa¹⁶ y aún conserva diversas esculturas cuya autoría como propia del Maestro de Sobrado, en la plenitud del siglo XVI, nadie pone en duda¹⁷. Cabe citar otros testimonios artísticos relevantes: un fragmento de un antiguo baldaquino, un par de retablos barrocos a valorar y tantos otros elementos singulares a tener en cuenta...¹⁸.

Pero lo que ahora cabe poner en valor es una escultura aparecida en un rincón de una vivienda próxima a la iglesia, olvidada y que el buen hacer de Rafael Otero Janeiro consiguió recuperar; a él se debe su restauración¹⁹ y asentamiento en un pétreo pedestal²⁰. Lo que era un inmueble recientemente vendido

¹² Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (AHPPPO), *Tumbo de Acibeiro* (fotocopiado), L7426, fol.10. Nota facilitada por Frutos FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, quien me ha asesorado al respecto, algo que aquí agradezco.

¹³ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Nomes...*, pág. 112.

¹⁴ José Manuel GARCÍA IGLESIAS, *El Pintor de Banga*, A Coruña, 1984, págs. 39-90; GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia...*, págs. 77-98.

¹⁵ GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia...*, págs. 31-32, 37, 45.

¹⁶ GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia...*, págs. 99-102.

¹⁷ GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia...*, págs. 67-72; Yolanda BARRIOCANAL LÓPEZ, *La actividad escultórica en Ourense, del Renacimiento al Barroco*, Ourense, CSIC; Museo Arqueológico Provincial de Ourense; Grupo Marcelo Macías, 2016, págs. 187-189.

¹⁸ GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia...*, págs. 57-75, 103-104.

¹⁹ Así la describe su autor:

desinsectación con Xylamon en compartimento estanco, (no vacío), durante dos meses; el anterior propietario me refirió haber procedido con la misma operación dos años antes, cuando yo vi por primera vez la pieza. Actualmente parece haber desaparecido totalmente cualquier actividad xilófaga.-Limpieza de gran cantidad de materia orgánica en superficie e interior del hueco carcomido, incluso deposiciones de roedores.- infiltración de resinas en las partes cavernosas afectadas y en la galerías de las polillas, consolidación superficial de las partes estructuralmente débiles por pérdida de material ligneo, en las partes más frágiles, por absorción de barnices endurecedores de la madera.-obtención del minado y boquetes de las polillas.-reparación, consolidación y reconstrucción del bulto original en antebrazos, muslo, costado derecho y parte posterior de la cabeza, además de relleno de un gran hueco en el hombro izquierdo y retirada de clavo de hierro de sujeción en la parte posterior y relleno del hueco, con pasta de madera Louis XIII producida por Avel Francia (www.avel.com).-restitución del hueco interior producto del ataque xilófago, reconstruyendo con pasta de madera una pared interior cónica que ate y afirme el modelado perimetral inferior de la escultura, de gran fragilidad y delgadez en lo que resta de su materialidad, para dotar de consistencia a esta parte que soporta la figura.

²⁰ Lo describe así:

la escultura está colocada sobre peana de cuarzo adaptada al hueco interior restaurado que presenta la pieza, el cuarzo es material aséptico y completamente inerte que evita la aparición de hongos al combatir la humedad (silice) y no presentar movimientos a su causa como si lo hace el soporte de madera (contracciones y expansiones a causa de la humedad), todo esto a fin de evitar la progresión de grietas y hendiduras que afectan a la madera. La escultura se conserva en estancia con humedad controlada a fin de prevenir movimientos indeseados del material ligneo.

contenía una escultura en muy mal estado²¹; tanto es así que se la regaló a quien iba a otorgarle a aquella obra un primer tratamiento que conllevó su limpieza y consolidación. Y, de ello, surgió una hermosa talla que su nuevo propietario tuvo la gentileza de mostrarme invitándome a indagar sobre ella.

Primero fueron unas fotos, después su contemplación directa, lo que permitió analizarla de una manera más intensa que llevó a valorar el tipo de indumentaria que la cubría y la forma en que lo hacía, la disposición de sus brazos, el tamaño del madero del que partió su escultor y, sobre todo, esa faz de mujer, joven, idealizada y, ciertamente, hermosa.

¿Quién podría ser su autor, a qué época cabe adscribirla, quien está aquí representada...? Estas son algunas de las preguntas que cabe hacerse partiendo del muy probable supuesto de que la obra en cuestión procede de la tan cercana iglesia, de donde fue retirada en un momento del que, también, cabe tratar.

2.1 *El probable escultor que la materializó: Cornielles de Holanda*

El conocimiento de Cornielles de Holanda en su obra gallega se mueve entre el conocimiento documental de parte de su producción, así como de otros hechos relacionados con su vida, y con una serie de trabajos que, por distintas razones, se le han atribuido²². Sumando ambas cuestiones el resultado ha sido concretar, con las dudas debidas, el quehacer del escultor más importante que trabaja en Galicia entre los años 1515 (aproximadamente) y 1547, en que, posiblemente, fallece. A él se debe la incorporación a la plástica gallega del arte *a la romana*.

Se ha relacionado a Cornielles con la ejecución del retablo mayor de la catedral de Ourense, obra a encuadrar entre 1515 y 1520, año en el que ya estaba concluido, encargándose su policromía más tarde. Es evidente que, en esta obra, cabe distinguir varias manos en su ejecución que obedecen a sensibilidades y capacidades diferentes, en un momento en el que se aprecia un tránsito de lo gótico a un primer renacimiento.

El que la primera noticia documental que se conoce, vinculando a este escultor con la ciudad de Ourense, lleve fecha de 9 de julio de 1520 —en el que le califica de *ymaginario flamenco* puede significar que su llegada a la ciudad sea ligeramente anterior²³—. Es más, sabiendo su origen foráneo nada podemos concretar sobre su trayectoria previa, ¿desde dónde llegó hasta aquí?, ¿procedía de Castilla, de Portugal, pasó anteriormente por Santiago, meta de tantos caminos...?

Lo que sí cabe reconocer es que la escultura que aquí nos ocupa resulta muy semejante a las imágenes que forman parte del retablo mayor de Ourense y están dispuestas, en sus diferentes alturas, concebidas en bulto redondo, entre las escenas de sus distintos cuerpos. Constituyen un conjunto de treinta y seis esculturas que van ganando en dimensión a medida que han sido hechas para ser ubicadas en un

²¹ Según informa su actual dueño, en relación con el lugar en el que apareció la escultura, *los anteriores propietarios de la casa me comentaron que estuvo abandonada en el suelo de la bodega y que las señoras anteriores habitantes de la casa se encargaban del arreglo, policía, atavío y ornato del interior de la iglesia*.

²² Pablo PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imprenta, Librería y enc. del Seminario C. Central, 1930, págs. 288-289; Manuel CHAMOSO LAMAS, “El Escultor Cornielles de Holanda: introducción del arte del renacimiento en Galicia”, *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 5 (1973), págs. 7-30; Andrés Antonio Rosende Valdés, “El Renacimiento”, en José Manuel Vázquez Varela *et al.*, *Historia del Arte Gallego*, Editorial Alhambra, 1982, págs. 234-236; María Dolores VILA JATO, “La Escultura”, en María Dolores Vila Jato y José Manuel García Iglesias, *Galicia. Arte. Tomo 12: Galicia en la época del Renacimiento*, A Coruña, Hércules de Ediciones, D. L. 1993, (Proyecto editorial dirigido por Francisco Rodríguez Iglesias), págs. 213-235; José Manuel GARCÍA IGLESIAS, “La recepción de lo flamenco en Galicia. Del tardogótico al primer Renacimiento. Cornielles de Holanda”, en *Stella peregrinantium: la Virgen de Prima y su tiempo* [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, págs. 235-242; Francisco Luis SINGUL LORENZO, “Cornielles de Holanda”, en Antón Pulido Novoa (dir), *Artistas gallegos. Escultores. Vol. V: Siglos XVI y XVII*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2004, págs. 54-101; BARRIOCANAL LÓPEZ, *La actividad escultórica...*, págs. 138-160.

²³ BARRIOCANAL LÓPEZ, *La actividad escultórica...*, pág. 139.

lugar más alto. Las de la parte baja tienen setenta centímetros de alto. Este repertorio de esculturas es el que se vincula de una forma más evidente con el arte de Cornielles de Holanda²⁴.

2.2 Momento en el que cabe encuadrarla

Precisamente el citado documento de 1520, anteriormente citado, se refiere a un concierto con un maestro de carpintería, Pero de Castilla, para que éste lleve a Ourense, por una parte, *tres piezas de madera de nogal de ocho palmos de alto y “longo” y cinco palmos de ancho*: También *otra pieza de seis palmos de largo y cinco de ancho, o dos piezas que hagan esta misma “longura” y anchura*. Y, además, *... otras cuatro piezas de once palmos de ancho y cinco de largo, por 63 reales*²⁵. Si es verdad que este encargo es concordante con una parte del material que se precisa para las esculturas del retablo catedralicio también es cierto que el hecho de que, en ese momento, como antes se apuntaba, debía de estar concluido. De no ser así, obviamente, esa posibilidad cabe tenerla en cuenta.

En todo caso, en la escultura que aquí nos ocupa, desconocemos el tipo de madera usada, algo que las condiciones actuales de la obra no permiten valorar fácilmente²⁶. Cuestión también difícil de concretar es el modo en que fue policromada²⁷.

Lo que, en todo caso, se desprende de este documento es que, por entonces, Cornielles está haciendo esculturas que tienen una medida similar a la que se encontró en Banga. Debe de tenerse en cuenta que utilizar una pieza de seis palmos de altura supone partir de un tamaño de poco más de 125 cm., una medida idónea para llevar a cabo una talla en bulto redondo cuyas medidas son 79 x 19 x 13 (alto, ancho y fondo en su estado actual) pero que, en su ancho, tiene mutiladas sus extremidades y desaparecidos en parte sus atributos. Así pues, coincidiendo con el parecer de su actual propietario, cabe pensar que pudo haber alcanzado entre 10 y 20 cm más de altura en su tamaño original.

Una cuestión más a tener en cuenta: la iglesia de Banga levanta su capilla mayor poco después de 1525 y en su arco de ingreso se da cuenta de un repertorio que parece conocer la obra compostelana de Juan de Álava, traduciendo a formas rústicas temas tales como los delfines afrontados y el candelieri²⁸. Debe de ser para ese nuevo espacio para el que se lleva a cabo esta talla a relacionar con un Cornielles de Holanda que, en 1524, recibe el encargo del retablo del zaguán del Hospital Real de Santiago, obra que lleva a cabo en su taller auriense²⁹.

²⁴ José Manuel LÓPEZ VÁZQUEZ, “La llegada del Renacimiento a las catedrales gallegas: consideraciones acerca de la estructura e iconografía del antiguo retablo mayor de la catedral de Lugo”, *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, 22 (2010), pág. 412.

²⁵ BARRIOCANAL LÓPEZ, *La actividad escultórica...*, págs. 139-140.

²⁶ En opinión de su propietario:

con respecto a la madera no podría determinar la especie, para ser nogal no me parece tan oscura la escultura, una vez limpia se observa su descarnadura, podría también ser cerezo pero no lo tengo claro, no me parece castaño, no observo evidencia del característico veteado de este material. Este extremo solo podrá confirmarse con análisis dendrológico. Para ello he conservado pequeños fragmentos desprendidos de la parte cavernosa deteriorada del interior de la pieza.

²⁷ Así la valora Rafael Otero Janeiro:

la escultura conserva una pequeña parte de las policromías en la túnica (blanco), en el cinturón (probablemente dorado aunque desvaído) en el hábito talar en cintura y recogido en el brazo (gris claro, verdoso o azulado, probablemente producto de algún repintado, ya que es la parte superficial que mejor conserva la aplicación pictórica) y el manto en las espaldas (verde oscuro y negro).

²⁸ GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia...*, págs. 40-43.

²⁹ María Dolores VILA JATO “Retablo del zaguán del hospital real de Santiago”, en *Galicia no Tempo* [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1990, págs. 256-257; Francisco Luis SINGUL LORENZO, “Predelha do retábulo do vestíbulo do Grande Hospital Real de Santiago de Compostela. Cornielles de Holanda, 1524”, en *Lisboa-Santiago. A espiritualidade e a peregrinação jacobinas* [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, págs. 98-99; Andrés Antonio ROSENDE VALDES, *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Madrid, Electa; Consorcio de Santiago, 1999, págs. 110-116; Rosa GARCÍA AMEAL, “Predela de retablo”, en *Hospital Real de Santiago de Compostela y la hospitalidad en el Camino de Peregrinación* [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Xacobeo, 2004, págs. 404-405.

Es en ese contexto de sustitución de un antiguo presbiterio por otro, de nueva planta, en donde cabe entender el encargo a un taller auriense, de una determinada imaginería para un retablo a llevar adelante por entonces

2.3 ¿A quién representa esta imagen?

El escultor presenta a la santa en pie (Fig. 3). Viste túnica con cuello alto y manto que se recoge en la parte frontal sobre uno de sus brazos atendiendo a formas similares a las vistas en las imágenes exentas del retablo mayor auriense. Le falta el antebrazo y la mano derecha en la que debía llevar una palma, alusiva al martirio similar a la que porta la imagen de Santa Mónica del citado retablo (Fig. 4). Por lo que se refiere a su izquierda cabe decir que soportaba un libro, algo que puede deducirse de lo que queda en esa parte, planteándolo de una manera similar a otra imagen, ¿la de Santa Eulalia de Mérida? (Fig. 5), del mismo conjunto auriense³⁰.



Fig. 3. ¿Santa Eulalia, Corniellles de Holanda? Procede la la iglesia de Santa Baia de Banga. Fotografía de Rafael Otero Janeiro.

³⁰ V. José Manuel GARCÍA IGLESIAS, “La capilla mayor y el coro”, en José Manuel, García Iglesias (dir.), *La catedral de Ourense*, Laracha (A Coruña), Xuntanza Editorial, 1993, págs. 168-169, fig. 258.



Fig. 4. ¿Santa Monica, Cornielles de Holanda?
Retablo mayor de la catedral de Ourense.
Fotografía de Xulio Gil.



Fig. 5. ¿Santa Eulalia, Cornielles de Holanda?
Retablo mayor de la catedral de Ourense
Fotografía de Xulio Gil.

El modo de tratar la cabeza de esta escultura (Fig. 6) es muy semejante a las de las citadas obras de referencia –es caso de la supuesta Santa Eulalia (Fig. 7)–: frente despejada, ojos almendrados, nariz y boca cuidadosamente trabajadas, al igual que las cejas, cuello esbelto, el modo de tratar el cabello, largo y un tanto rizado...³¹.

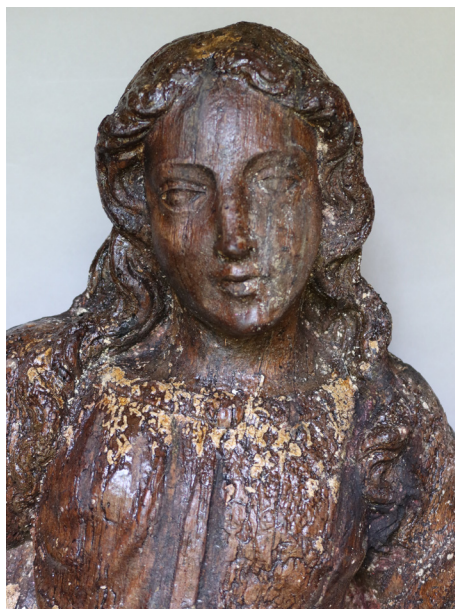


Fig. 6. ¿Cabeza de Santa Eulalia, Cornielles de Holanda?
Procede la la iglesia de Santa Baia de Banga.
Fotografía de Rafael Otero Janeiro.



Fig. 7. ¿Cabeza de Santa Eulalia, Cornielles de Holanda?
Retablo mayor de la catedral de Ourense.
Fotografía de Xulio Gil.

³¹ V. GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, “La capilla mayor...”, pág. 189, fig. 263; pág. 194, fig. 287.

Hay un cambio, no obstante, en el modo de orientar la cabeza. En todas las esculturas del retablo auriense dirigen su mirada hacia abajo, como buscando a quien ora ante ellas, y constituyéndose en *Imago Ecclesiae*³². Esta talla, localizada en Banga, dirige la mirada de forma diferente, ensimismada, algo que nos hace ver en ella una representación de Santa Eulalia de Mérida. Aurelio Prudencio Clemente (348-410), en el himno III de su *Peristephanon* –que ya se recitaba en Mérida hacia el año 400–, en su estrofa 33, dice: *De allí sale rauda impetuosa paloma, que más blanca que la nieve abandonó la boca de la mártir y subió hacia los astros. Era el espíritu de Eulalia, puro, ligero y tenue*³³. A ese espíritu, que parece emanar de su boca, puede responder lo que el escultor plasma.

De ser así estamos ante la Santa Eulalia de Mérida que presidía, en su condición de patrona, el retablo de un nuevo presbiterio. Posiblemente tuviese un tamaño menor y sería aumentado, en su ser, cuando Jaques de París –con quien se ha identificado al hasta ahora llamado Maestro de Sobrado– hace uno nuevo para este mismo lugar en una fecha anterior a 1566³⁴. Se conservan de ese momento las esculturas de una Piedad, una Magdalena, un San Juan y un Crucificado. Cabe pensar que, para este nuevo conjunto, se reutilizó la imagen de la patrona, previamente realizada. Se sabe, por una Visita de 1667, que este retablo constaba, en su parte baja, de una imagen de Nuestra Señora de la Soledad –a entender como la representación de la Piedad–, en el centro, entre dos pinturas. Arriba, en la parte media, se mostraba a la patrona entre la Magdalena y Juan Bautista. Ya en lo alto, como es común, se disponía el Crucificado³⁵.

2.4 Momento en el que se prescinde de esta talla

Cuando en el segundo tercio del siglo XVIII se levanta un nuevo retablo mayor en esta iglesia de Banga se prescinde de la imagen de la patrona hasta entonces aquí venerada. El espacio que se dispone en lo alto del mismo, en la parte central, como lugar para mostrar a Santa Eulalia, aconsejaba una escultura de un tamaño mayor que no llegó a realizarse ya que la que finalmente se dispuso en tal lugar, aun cuando responde al estilo del retablo, obedece a un canon menor de lo, en principio, previsto³⁶.

En todo caso la sustitución de una imagen por otra, que se considera más consonante con el ser del nuevo retablo, lleva a esta escultura, vinculable a Cornielles, al olvido. No fue enterrada como tantas otras. Tampoco recibió mutilación alguna, como es habitual al dejar de ser objeto de culto para, de tal modo, desacralizarla; sencillamente fue apartada y conservada, o guardada, en una casa del lugar. Perdió su policromía, primero, después la humedad y el tiempo la desgastó y mutiló en parte – un antebrazo y mano, otra mano, la parte inferior... – pero lo sustancial aguantó los siglos, manteniendo la belleza de ese rostro que ansía al cielo que Santa Eulalia de Mérida espera.

3. UNA PINTURA DATADA

3.1 Investigaciones sobre los murales de Banga

Los murales que presenta el abovedamiento de la capilla mayor de Santa Baia de Banga (Fig. 8) son, indudablemente, con los de Santa María de Mugares, también presentes en idéntico lugar, los más enigmáticos y complejos de toda la pintura del siglo XVI en Galicia. Tras haberme acercado a ellos en mi tesis doctoral, defendida en 1979, y publicar sobre ambos conjuntos un libro titulado *El Pintor de Banga*, en 1984, lo que en ellos se puede ver han sido objeto de otros análisis; es el caso de los presen-

³² ROSENDE VALDÉS, “Algunas consideraciones sobre el retablo mayor de Orense”, en *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, II, Madrid, Editorial Complutense, 1994, pág. 819.

³³ Teodoro Agustín López López, “Santa Eulalia de Mérida”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* [en línea], disponible en <<https://dbe.rah.es/biografias/9132/santa-eulalia-de-merida>> [Consulta 20/06/2024].

³⁴ BARRIOCANAL LÓPEZ, *La actividad escultórica...*, pág. 187-189.

³⁵ BARRIOCANAL LÓPEZ, *La actividad escultórica...*, pág. 189.

³⁶ GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia...*, págs. 59-62.

tados en 1990³⁷ y 2016³⁸ por dos queridos compañeros del mismo Departamento de Historia del Arte de la USC en el que, a lo largo de decenios, compartimos nuestro trabajo.



Fig. 8. Bóveda de la capilla mayor de Santa Baia de Banga. Fotografía de Xulio Gil.

Si en el quehacer de Rosende Valdés, en este aspecto, cabe reseñar el modo en que se aproxima a Alciato, con singular empeño, en el de López Vázquez lo fundamental, a mi modo de ver, es que ha sabido articular lo que los videntes suponen, y particularmente los profetas –sitos en el perímetro de lo pintado–, con el mensaje que cabe reconocer en lo demás, proponiendo una sugerente visión de conjunto.

Admitiendo el valor de ambas propuestas, fruto de momentos bien diferentes al de mi primera interpretación –que cuenta con una primera versión datada en 1979³⁹ y que contextualizo, en el ámbito de la pintura mural gallega en 1989⁴⁰–, vuelvo a incidir en algo que ya pretendí poner de manifiesto en 1999⁴¹: para una mejor comprensión de lo que se pinta, tanto en Banga como en Mugares, hay que partir de que, en ambos lugares, el mensaje propuesto parte de una estructuración en tres áreas, a relacionar entre sí, pero cada una de ellas cuenta con un valor diferente. De este modo, en el caso de Banga, la aportación de Alciato lleva a buscar un sentido distinto en lo que se propone en el primer nivel –el más destacado, en la parte central–, y el intermedio –en la forma de estrella–, en tanto que, en la zona perimetral, las figuras de los videntes, obviamente, por serlo, conocen y reconocen el mensaje expuesto en las otras dos áreas pintadas y han de ser vinculadas, en lo formal, a los miguelangelesco.

Partiendo de lo anteriormente afirmado hay dos cuestiones en las que creo que cabe incidir también. A mi modo de ver hay un contenido astrológico en la estrella de Banga, al igual que, en Mugares, en ese mismo espacio, hay igualmente un mensaje unitario que considera, quizás, la naturaleza del hom-

³⁷ Andrés ROSENDE VALDÉS, “Las pinturas de Santa Baia de Banga: un “*emblematum libellus pictus*””, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 40 (1990), págs. 71-94.

³⁸ José Manuel B. LÓPEZ VÁZQUEZ, “La “*Emblemata*” de Alciato y el programa iconográfico de la capilla mayor de Santa Baia de Banga (O Carballiño, Ourense)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 63, 129 (2016), págs. 343-385.

³⁹ José Manuel GARCÍA IGLESIAS, *La pintura en Galicia durante la edad moderna: el siglo XVI*, tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1979, págs. 1193-1242 [en línea], disponible en *Minerva. Repositorio institucional de la USC* <<http://hdl.handle.net/10347/30636>>.

⁴⁰ José Manuel GARCÍA IGLESIAS, *Pinturas Murais de Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1989, págs. 302-303.

⁴¹ José Manuel GARCÍA IGLESIAS, “O Pintor de Banga e Juan Bautista Celma”, en Antón Pulido Novoa (dir), *Artistas Galegos. Pintores. Vol. I: Ata o Romanticismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1999, págs. 112-113, 115-117.

bre, asunto al que ningún otro investigador se ha aproximado con posterioridad pero que cuenta con un precedente, en cuanto a estudio, a tener, también, en cuenta⁴².

El neoplatonismo, una erudita revisión de Alciato y un cierto conocimiento de lo miguelangelesco son los tres basamentos, pues, en los que se sustenta, en todo caso, lo que se nos dice en Banga, con independencia que contenga un mensaje a reconocer, además, desde claves propiamente cristianas. También, a mi modo de ver, hay dos cuestiones que poner en cuestión, una vez más: su autoría y su data de realización.

3.2 ¿Un mentor y un pintor?

Si, en un primer momento entendí esta obra como la de un pintor – El pintor de Banga- mas adelante la valoré, también, como propia de un mentor. De un modo u otro siempre defendí – y ahora, si cabe, con más fuerza- la hipótesis de que Bartolomé García de Baamonde es el personaje que desempeña ese papel de mentor del plan basándome en su formación, los lugares con los que se relaciona a lo largo de su vida y algunos testimonios, indirectos, que su aportación a la pintura mural gallega suponen⁴³. Cabe decir, además, que, en estos momentos, un joven investigador, Pablo Sabucedo Santos, está llevando a cabo un estudio en el que profundiza en el conocimiento de este personaje.

Por otra parte, en cuanto a la autoría material de estos murales, expuse, desde un primer momento, su cercanía, en determinados aspectos, con los realizados en San Xoán de Sixto (arciprestazgo de Deza, Diócesis de Lugo) en 1552 por un maestro a relacionar con el mundo portugués⁴⁴. En esa misma línea, concretando el tema, se relacionó, posteriormente, este tipo de pinturas con el círculo artístico de André de Padilha⁴⁵.

3.3 ¿Una fecha o una abreviatura?

Existe un epígrafe, en estas pinturas que, en un primer momento, entendí como una data, 1555, y que, como se dijo más tarde, se trataba de un texto abreviado, I.S.S.S. (leído como I.S.S.A.), al que no se le otorgó interpretación alguna⁴⁶. Su lectura es ésta: I(I) S(UPRA) S(CRIPTI) S(UNT)⁴⁷, a traducir del siguiente modo: *Estos están escritos arriba*. Y se dispone sobre una figura humana que mira hacia lo alto, bajo la tumba Aristómenes, sobre la que se asienta el águila de Júpiter. Se trata de una significativa fórmula para engarzar lo que el plan iconográfico ha desarrollado en la zona que se corresponde con la estrella del abovedamiento y la parte media, abundado en esa idea de relacionar, en un mensaje unitario, todo el conjunto⁴⁸, idea que abunda en la existencia de un mundo superior, más allá de los astros, planteado desde una concepción neoplatónica conocedora de la obra de Marsilio Ficino.

⁴² Ángel Sicart Giménez, “Las pinturas murales de Sta. María de Mugares (Orense)”, *Compostellanum*, 18, 1-4 (1973), págs. 345-355.

⁴³ GARCÍA IGLESIAS, *El Pintor...*, págs. 34-37.

⁴⁴ GARCÍA IGLESIAS, *El Pintor...*, págs. 21-26. V. Juan Manuel MONTERROSO MONTERO, “El maestro de Sixto (un ejemplo de la presencia de pintores portugueses en Galicia durante el siglo XVI)”, *Encontro sobre as transformações na sociedade portuguesa 1480- 1570*, I, Lisboa, Fundação das Casas da Fronteira e Alorna, 1996, págs. 1-31; María Esther del CASTILLO FONDEVILA, “Murales de San Xoán do Sisto: el emperador Carlos V como modelo para diferentes personajes de las escenas de la Pasión representadas en los murales de San Xoán do Sisto”, en José Antonio Rodríguez Mouriño (dir.), *XXVI Ruta Cicloturística del Románico Internacional. 3 de Febrero - 22 de Junio 2008*, Poio (Pontevedra), Fundación Cultural Rutas del Románico, 2008, págs. 126-134.

⁴⁵ Vitor SERRÃO, *André de Padilha e a pintura quinhentista. Entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, págs. 132, 160-205.

⁴⁶ Andrés ROSENDE VALDÉS, “Las pinturas...”, pág. 87.

⁴⁷ V. Pedro BATLLET HUGUET, *Epigrafía latina*, Barcelona, Instituto Antonio de Nebrija, 1963, pág. 189.

⁴⁸ GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia...*, págs. 91-92.

3.4 Una pintura datada

Será una noticia, relacionada con una visita a esta iglesia, en el año 1566, la que da cuenta del momento en el que se manda pintar, al óleo, las paredes de la capilla mayor de esta iglesia⁴⁹. Aporta esta información el *Libro de Visitas de los beneficios de este obispado de Orense, año de 1566 a 1569, en que era Obispo el sr. D. Fernando Tricio de Arenzana*, que se conserva en el Archivo de la Catedral de Ourense. Aquí, en su folio 90 v., se recoge la visita que se hace el 16 de marzo de 1566, siendo capellán Francisco Martínez, folio 90 v., con el mandato *al abad de Sobrado que pintase de buena pintura al oleo las paredes de la c^a mayor; en cuatro meses, bajo pena de 10 ducados para la Cámara de Su Señoría*⁵⁰.

De tal dato se desprende que lo que aquí se acomete ha de realizarse, en ese mismo año 1566. Se trata, por lo tanto, de una cronología mucho más próxima a la de los murales de Mugares, realizados a partir de 1575, habida cuenta de que su iglesia se levanta a partir de 1570, un tiempo en el que era el rector, desde 1564, de dicha feligresía, precisamente, Bartolomé García de Baamonde, promotor de la misma, *pues tiene voluntad de los favorecer*⁵¹. Esa mayor cercanía cronológica entre las pinturas de Banga y de Mugares resulta mucho más lógica que la derivada de suponer a las primeras como realizadas en 1555. Además, el hecho de que se encarguen en 1566, nos lleva a un tiempo en el que Bartolomé García de Baamonde ya estaba en Mugares después de haber sido, desde 1547, rector de San Cristóbal de Regodeigón, parroquia sita en las proximidades tanto de Ribadavia como de Banga⁵².

3.5 La relevancia del dato documental aportado

Tres cuestiones resultan de interés teniendo en cuenta lo dicho en la citada visita de 1566. En primer lugar, que se alude a pintar las paredes de la capilla mayor, lo que lleva a imaginar que lo ahora conservado formaba parte de un programa, hasta entonces incompleto, que, como en tantos otros lugares, abarcaba la generalidad del interior del templo. De ser así quizás en la nave lo mostrado – y realizado en un tiempo anterior- atendería a criterios más concordantes con la devoción del pueblo y reconocible por éste en los que bien podría tener su lugar la historia de Santa Eulalia de Mérida, su patrona. Que se reserve al presbiterio, al menos en su cubierta, a un mensaje de corte humanista y, por lo tanto, orientado a una visión más culta tiene sentido ya que es aquí en donde están los sacerdotes que han de ser los primeros y principales receptores de lo aquí narrado. También debe de ser tenida en cuenta, en este mismo sentido, la posibilidad de que se conserve pintura mural, en este mismo espacio, tanto tras el retablo mayor como bajo las cales de las paredes laterales; de descubrirla se podría valorar si la obra del pintor, en este momento, sigue, en lo demás la estela, de corte humanista, visible en la cubierta o si en esa parte, más visible desde la nave, lo contenido es mas inteligible para los fieles o mantiene esa formulación, tan erudita, que distingue lo que vemos en lo alto. Lo cierto, en este orden de cosas, es que, en Galicia, a estas alturas de la historia, hay pinturas murales, fundamentalmente del siglo XVI, ocultas por cales y retablos en edificaciones de esa centuria o de tiempos anteriores⁵³.

En segundo término, llama la atención que se disponga que las pinturas han de ser al óleo. La elección de la técnica a utilizar tiene su sentido. Lo habitual, tanto en las décadas anteriores como por este tiempo, es acometer una labor mural al fresco. La práctica del óleo permite una labor más pausada y pensada, en la que cabe, mucho mejor, la corrección en lo pintado. La previsión de un trabajo minucioso, detallado, puede estar en el punto de partida de esta precisión a la hora de acometer la obra a realizar. Esa matización, además, puede suponer que se parta de una previsión sobre lo que ha de ser pintado, quizás avalado por el entonces rector de Mugares y con el conocimiento previo del episcopado.

⁴⁹ BARRIOCANAL LÓPEZ, *La actividad escultórica...*, págs. 187-189.

⁵⁰ Esta información de archivo me ha sido facilitada por la profesora Yolanda Barriocanal López, a la que agradezco su ayuda.

⁵¹ GARCÍA IGLESIAS, *El Pintor...*, pág. 91.

⁵² GARCÍA IGLESIAS, *El Pintor...*, pág. 34.

⁵³ V. GARCÍA IGLESIAS, *La pintura en Galicia...*; GARCÍA IGLESIAS, *Pinturas Murais...*

Y, en tercer lugar, y en el mismo orden de cosas, cabe analizar el curso de la iglesia auriense, en la que se incluye esta visita, en ese concreto año 1566 en que se produce. No es cuestión menor que quien esté al frente de la misma sea el obispo Fernando Tricio de Arenzana (1565-1578). Es, en su episcopado, cuando se acometen tanto los ciclos pictóricos de Banga como de Mugares. La formación de este prelado era excelente; antes de llegar a la sede auriense había estudiado en París y fue catedrático de Filosofía de la Universidad de Salamanca además de haber sido elegido, como letrado y teólogo, para el Concilio de Trento, en su tercer período (1562-1563)⁵⁴. Tras acceder a la sede orensana va a participar, en 1565-1566, en Salamanca, en el Concilio Provincial Metropolitano de la iglesia de Santiago de Compostela, presidido por su arzobispo, Gaspar de Zuñiga y Avellaneda (1558-1569)⁵⁵; fue considerado como *el más notable de los que se celebraron en España para la promulgación del Concilio de Trento*⁵⁶.

Pues bien, en dicha actividad conciliar, acaecida en Salamanca en estos años, estuvo presente, activamente, el obispo Tricio y a él se debe que, en su diócesis, se iniciase ese proceso de incorporación de lo eclesiástico a las directrices trentinas. Cabe pues, a la hora de evaluar el mensaje que encierran las pinturas de Banga, pretender entenderlas en el contexto de un nuevo rumbo doctrinal, todavía por definir que, en la iglesia compostelana, en su conjunto, tiene, en la diócesis de Ourense, a este prelado como el referente principal.

Por eso cabe valorar la empresa pictórica liderada por Bartolomé García de Baamonde ya no tanto como un exponente un tanto anómalo, en el contexto del muralismo gallego de la época, entendiéndolo como un caso distinto, en esta diócesis –como fruto de la relación de esta iglesia con el monasterio cisterciense de Sobrado dos Monxes⁵⁷, que también– sino, más bien, como un exponente, por cierto muy salmantino, de una religiosidad nueva que busca cauces de expresión. Es evidente, por lo que el dato documental aquí valorado nos muestra, que quien ha de acometer la obra es el abad de Sobrado pero ello no obsta que su obligación no va más allá de sufragar lo que ha de hacerse. En este orden de cosas, la hermandad de los murales de Banga con los de Mugares aconseja buscar una explicación para lo realizado, en ambos casos, que obedezca a un contexto diocesano mas que exclusivamente vinculado a lo monacal, en la clave cisterciense que supone Sobrado dos Monxes.

Volviendo, una vez más, en la figura de Fernando Tricio de Arenzana, en su paso, de trece años, por Ourense, cabe destacar *sus grandes virtudes, y en modo particular el amor a los pobres y menesterosos*, tanto es así que lo veneraban cual si fuese un santo⁵⁸. Pues bien, en este sentido, cabe ahondar en la línea de investigación propuesta por López Vázquez partiendo no solo de los profetas sino también de los evangelistas – todos ellos videntes–, a la hora de buscar, en sus textos y en su relación con lo hallado en el “cielo” de Banga, una explicación global que, a buen seguro, tiene su último sentido, partiendo de los dictados dogmáticos de Trento.

¿Habrá algún tipo de relación entre Bartolomé García de Baamonde y Fernando Tricio? Es posible y hasta probable. Son hombres de la misma generación, vinculados de algún modo a Salamanca, cultos... Es más, la ambición de unos programas de esta índole – y, en este caso, el de Mugares, en particular– parece imbuido de una hondura filosófica que bien pudiera tener algún tipo de relación con un catedrático de Filosofía, nada menos que de Salamanca, de la talla de Tricio.

También este prelado dejó otra huella importante en la catedral de Ourense. A él se debe la construcción, en su nave, de la capilla del Santo Cristo, obra realizada por el maestro santanderino Juan de Herrera, realizada entre los años 1569 y 1572, habiendo constancia de este artífice, en este lugar, ya en

⁵⁴ V. Constanancio GUTIÉRREZ, *Espanoles en Trento*, Valladolid, Instituto Jerónimo Zurita, CSIC, 1951, págs. 354-359.

⁵⁵ V. Arturo LLIN CHÁFER, “Gaspar de Zúñiga y Avellaneda”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* [en línea], disponible en <<https://dbe.rah.es/biografias/33516/gaspar-de-zuniga-y-avellaneda>> [Consulta: 20/06/2024].

⁵⁶ Antonio LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa Iglesia. de Santiago de Compostela*, tomo VIII, Santiago, Imprenta y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1905, pág. 226.

⁵⁷ GARCÍA IGLESIAS, *El Pintor...*, pág. 36.

⁵⁸ Felipe ABAD LEÓN, “Fernando Tricio de Arenzana”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* [en línea], disponible en <<https://historia-hispanica.rah.es/biografias/44282-fernando-tricio-de-arenzana>> [Consulta: 20/06/2024].

1564⁵⁹. Pues bien, en Santa Baia de Banga, hay una capilla que guarda, en su configuración, una íntima relación con la capilla del Santo Cristo, en lo que a su nave se refiere⁶⁰, lo que lleva a pensar si también este obispo tendrá algo que ver con este añadido de una capilla a la iglesia de Banga.

Así pues, la certera datación de los murales de Banga abre las puertas a nuevas líneas de investigación, mucho más amplias y todavía más complejas que las contempladas en los estudios realizados, al respecto, en el pasado. Hacia el inmediato futuro quien aborde esta apasionante temática cuenta con unas bases de datos y, consiguientemente con un acceso a la información, impensable en tiempos anteriores, además, por supuesto, de lo hasta ahora aportado en el conocimiento de tal temática.

Otra cuestión, que determinará un mejor y más profundo nivel de estudios, derivará de la limpieza de unas pinturas que, en algunas partes, aún están cubiertas por unas cales que ocultan, sobre todo letreros cuya lectura ayudará a orientar la interpretación de lo que estas pinturas aportan.

CONCLUSIÓN: PÉRDIDAS, HALLAZGOS Y DATACIONES

La Historia del Arte, aplicada a un lugar concreto susceptible de estudio desde sus planteamientos, se nutre de análisis y valoraciones que rondan los monumentos, las obras artísticas en general, y sus circunstancias. No se trata, en cualquier caso, de algo inmutable. El tiempo, de un modo u otro, lo modula, le otorga, en definitiva, variables que el historiador ha de pretender desentrañar porque la explicación está en lo general, en el todo, pero, también, en lo concreto e, incluso, en lo minúsculo y hasta en lo intangible.

Así una dovela cualquiera, con una fecha imprecisa, perdida en el grosor de un muro, puede, y debe, ser objeto de un estudio que concluye planteando la hipótesis de que proviene de otro lugar, de una edificación que nada, o poco, tiene que ver con lo eclesiástico, con independencia de que, en un caso como el de una granja, será propiedad de un monasterio.

Por otra parte, también se producen, actualmente, hallazgos que nos obligan a reescribir, en parte la anteriormente expuesto. Que Cornielles de Holanda tenga una presencia en Banga era posible, pero nada llevaba a suponerlo. Será la casualidad de que una talla, prácticamente perdida, llegue a manos de quien la salve de su desaparición, la que nos abre un camino y amplía, por otra parte, el itinerario y aportación profesional del escultor más destacado de su tiempo en Galicia.

Y qué decir de una fecha que encuadra, con una mayor precisión, unos murales de la importancia de los existentes en Banga. Con un dato de tal consistencia la interpretación de lo que valoramos cambia sustancialmente. Que sean ligeramente posteriores a 1566 conlleva tener en cuenta los dictados del Concilio de Trento, por una parte, y la personalidad del obispo Fernando Tricio de Arenzana, por otra. Y a partir de ahí cabe plantear una relectura para lo que, en cierta medida, valdrá lo previamente dicho pero que, lógicamente, ha de ser revisada contando, para ello, con recursos de información, como anteriormente decía, hasta ahora ignotos.

Por eso la investigación en Historia del Arte es apasionante. Ha de estar alejada de cualquier dogmatismo, proponiendo, de forma continua, y sopesada, interpretaciones que nunca han de aspirar ni a ser las definitivas ni a ser mejores que las de los demás; sencillamente se trata de aportar, desde la humildad y el trabajo, a un mejor conocimiento desde la convicción que nunca se llega al fondo de lo tratado y que cualquier planteamiento ajeno puede aportar luz – a veces, sombras- a lo que se dice. No hay que olvidar, por otra parte, que el estudio de lo artístico conlleva analizar lo que, tantas veces, la creatividad genera y que, para acceder a la misma se precisa, aunque uno se equivoque – en todo o en parte- tratar de ser también ser un tanto creativo sin llegar, por ello, a perder el rigor que la investigación aconseja y hasta exige.

⁵⁹ Francisco Javier LIMIA GARDÓN, “La capilla del Santo Cristo”, en José Manuel García Iglesias (dir.), *La catedral de Ourense*, Laracha (A Coruña), Xuntanza Editorial, 1993, pág. 324.

⁶⁰ GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia...*, págs. 44-46.

Y es que siempre hay una dovela en el camino, una escultura hallada y un documento que aporta un dato que puede, por qué no, cambiar el rumbo de la historia... De eso se trata.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad León, Felipe, “Fernando Tricio de Arenzana”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* [en línea], disponible en <<https://historia-hispanica.rah.es/biografias/44282-fernando-tricio-de-arenzana>> [Consulta: 20/06/2024].
- Armada Pita, Xosé Lois, “El culto a santa Eulalia y la cristianización de Gallaecia: algunos testimonios arqueológicos”, *Habis*, 34 (2003), págs. 365-388.
- Barriocanal López, Yolanda, *La actividad escultórica en Ourense, del Renacimiento al Barroco*, Ourense, CSIC; Museo Arqueológico Provincial de Ourense; Grupo Marcelo Macías, 2016, págs. 138-160, 187-189.
- Batllet Huguet, Pedro, *Epigrafía latina*, Barcelona, Instituto Antonio de Nebrija, 1963, pág. 189.
- Castillo Fondevila, María Esther del, “Murales de San Xoán do Sisto: el emperador Carlos V como modelo para diferentes personajes de las escenas de la Pasión representadas en los murales de San Xoán do Sisto”, en José Antonio Rodríguez Mouríño (dir.), *XXVI Ruta Cicloturística del Románico Internacional. 3 de Febrero - 22 de Junio 2008*, Poio (Pontevedra), Fundación Cultural Rutas del Románico, 2008, págs. 126-134.
- Chamoso Lamas, Manuel, “El Escultor Cornielles de Holanda: introducción del arte del renacimiento en Galicia”, *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 5 (1973), págs. 7-30.
- Fernández González, Frutos, *Toponimia do Carballiño*, Santiago de Compostela, Andavira, 2013, págs. 44-45.
- Fernández González, Frutos, *Nomes do Ribeiro*, Santiago de Compostela, Andavira, 2023.
- García Ameal, Rosa, “Predela de retablo”, en *El Hospital Real de Santiago de Compostela y la hospitalidad en el Camino de Peregrinación* [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, 2004, págs. 404-405.
- García Iglesias, José Manuel, *La pintura en Galicia durante la edad moderna: el siglo XVI*, tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1979, págs. 1193-1242 [en línea], disponible en *Minerva. Repositorio institucional de la USC* <<http://hdl.handle.net/10347/30636>>.
- García Iglesias, José Manuel, *El Pintor de Banga*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984.
- García Iglesias, José Manuel, *Pinturas Murais de Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1989, págs. 302-303.
- García Iglesias, José Manuel, “La capilla mayor y el coro”, en José Manuel García Iglesias (dir.), *La catedral de Ourense*, Laracha (A Coruña), Xuntanza Editorial, 1993, págs. 178-198.
- García Iglesias, José Manuel, “O Pintor de Banga e Juan Bautista Celma”, en Antón Pulido Novoa (dir.), *Artistas Galegos. Pintores. Vol. I: Ata o Romanticismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1999, págs. 111-117.
- García Iglesias, José Manuel, “La recepción de lo flamenco en Galicia. Del tardogótico al primer Renacimiento. Cornielles de Holanda”, en *Stella peregrinantium: la Virgen de Prima y su tiempo* [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, págs. 235-243.
- García Iglesias, José Manuel, *Santa Baia de Banga*, Ourense, Deputación Provincial de Ourense; Grupo Francisco de Moure, 2015.
- González Reboredo, Xosé Manuel, *Os santos titulares de parroquia en Galiza. Pasado, presente e perspectivas de futuro*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2021, págs. 22-31, 56-57, 161.
- Gutiérrez, Constancio, *Espanoles en Trento*, Valladolid, Instituto Jerónimo Zurita, CSIC, 1951, págs. 354-359.
- Limia Gardón, Francisco Javier, “La capilla del Santo Cristo”, en José Manuel García Iglesias (dir.), *La catedral de Ourense*, Laracha (A Coruña), Xuntanza Editorial, 1993, pág. 324.
- López Ferreiro, Antonio, *Historia de la Santa Iglesia de Santiago de Compostela*, tomo VIII, Santiago, Imprenta y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1905, págs. 226-228.
- López López, Teodoro Agustín, “Santa Eulalia de Mérida”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* [en línea], disponible en <<https://dbe.rah.es/biografias/9132/santa-eulalia-de-merida>> [Consulta: 20/06/2024].

- López Vázquez, José Manuel, “La llegada del Renacimiento a las catedrales gallegas : consideraciones acerca de la estructura e iconografía del antiguo retablo mayor de la catedral de Lugo”, *Semata: Ciências sociais e humanidades*, 22 (2010), págs. 411-43.
- López Vázquez, José Manuel B., “La “Emblemata” de Alciato y el programa iconográfico de la capilla mayor de Santa Baia de Banga (O Carballiño, Ourense)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 63, 129 (2016), págs. 343-385.
- Llin Cháfer, Arturo, “Gaspar de Zúñiga y Avellaneda”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* [en línea], disponible en <<https://dbe.rah.es/biografias/33516/gaspar-de-zuniga-y-avellaneda>> [Consulta 20/06/2024].
- Monterroso Montero, Juan Manuel, “El maestro de Sixto (un ejemplo de la presencia de pintores portugueses en Galicia durante el siglo XVI)”, *Encontro sobre as transformações na sociedade portuguesa 1480-1570*, I, Lisboa, Fundação das Casas da Fronteira e Alorna, 1996, págs. 1-31.
- Pérez Costanti, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imprenta, Librería y enc. del Seminario C. Central, 1930, págs. 288-289.
- Ramón y Fernández-Oxea, José, “Santa Eulalia de Banga”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 9 (1948), págs. 71-80.
- Rosende Valdés, Andrés Antonio, “El Renacimiento”, en José Manuel Vázquez Varela, José Manuel García Iglesias, Andrés Antonio Rosende Valdés, María Socorro Ortega Romero y María Luisa Sobrino Manzanares, *Historia del Arte Gallego*, Editorial Alhambra, 1982, págs. 234-236.
- Rosende Valdés, Andrés, “Las pinturas de Santa Baia de Banga: un “emblematum libellus pictus””, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 40 (1990), págs. 71-94.
- Rosende Valdés, Andrés Antonio, “Algunas consideraciones sobre el retablo mayor de Orense”, en *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, II, Madrid, Editorial Complutense, 1994, págs. 809-826.
- Rosende Valdés, Andrés Antonio, *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Madrid, Electa-Consorcio de Santiago, 1999, págs. 110-116.
- Serrão, Vitor, *André de Padilha e a pintura quinhentista. Entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, págs. 132, 160-205.
- Sicart Giménez, Ángel, “Las pinturas murales de Sta. María de Mugares (Orense)”, *Compostellanum*, 18, 1-4 (1973), págs. 345-355.
- Singul Lorenzo, Francisco Luis, “Predelha do retábulo do vestíbulo do Grande Hospital Real de Santiago de Compostela. Cornielles de Holanda, 1524”, en *Lisboa-Santiago. A espiritualidade e a peregrinação jacobéias* [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, págs. 98-99.
- Singul Lorenzo, Francisco Luis, “Cornielles de Holanda”, en Antón Pulido Novoa (dir.), *Artistas gallegos. Escultores. Vol. V: Siglos XVI y XVII*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2004, págs. 54-101.
- Singul Lorenzo, Francisco Luis, “Predela de Retablo”, en *Stella peregrinantium: la Virgen de Prima y su tiempo* [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, págs. 404-405.
- Vila Jato, María Dolores, “Retablo del zaguán del hospital real de Santiago”, en *Galicia no Tempo* [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1990, págs. 256-257.
- Vila Jato, María Dolores, “La Escultura”, en María Dolores Vila Jato y José Manuel García Iglesias, *Galicia. Arte. Tomo 12: Galicia na época do Renacemento*, A Coruña, Hércules de Ediciones, D. L. 1993, (Proyecto editorial dirigido por Francisco Rodríguez Iglesias), págs. 213-235.