

SANTA EULALIA DE BÓVEDA (LUGO): ENSAYO SOBRE LA CRONOLOGÍA DE LAS PINTURAS

Elías Carrocera Fernández¹

O que sabemos é uma gota; o que ignoramos é o oceano
I. Newton

RESUMEN:

El ensayo, a partir de la lectura y revisión de los ciclos pictóricos, propone dos cronologías diferentes que justifican dos momentos culturales distintos: uno relacionado con la Tardo-Antigüedad y otro con la Alta Edad Media. Por otra parte, se analiza el empleo de las escenografías pictóricas creadas que justifican presupuestos ideológicos distintos.

Palabras clave: Santa Eulalia de Bóveda; Ciclo pictórico; Tardo-Antigüedad; Alta Edad Media.

ABSTRACT:

The trial, from reading and reviewing pictorial cycles, proposes two different chronologies that justify two different cultural stages: one related to the Late Antiquity and another with the High Middle Age. Moreover, the use of pictorial scenery created justifying different ideological assumptions discussed.

Keywords: Santa Eulalia de Bóveda; Pictorial cycle; Late Antiquity; High Middle Age.

Por distintas circunstancias no participé en el merecido homenaje que se tributó en el número anterior de PORTVGALIA al Prof. Doctor D. Fernando Acuña Castroviejo: sirva este ensayo como ofrenda de celebración y respeto.

INTRODUCCIÓN

Santa Eulalia de Bóveda tal vez sea el yacimiento/monumento gallego con más referencias bibliográficas antagónicas. La enumeración o compendio de toda la relación rellenaría este texto de manera desmesurada y ocuparía el espacio necesario para el desarrollo del ensayo que me propongo. No obstante, el total de la bibliografía existente se puede rastrear, perseguir o escudriñar en la excelente página <http://www.boveda.org/bibliografia/index.htm>, constantemente actualizada, y en el trabajo de Montenegro Rúa (MONTENEGRO 2005), que para mis intereses resultó deter-

¹ Universidad de Oviedo, Área de Arqueología. eliascf@uniovi.es

minante. Aceptada esta realidad, observo que la sujeción argumental está en la revisión de la documentación primigenia, bastante dispersa, en formatos difíciles de explorar², y en los trabajos que aportan novedades interpretativas relacionadas con la atribución cronológica y cultural de las pinturas³.

También, en un intento por ahorrar el texto, buscando economizar el espacio, renuncio a la descripción geográfica y física de la edificación; ya que si se desconoce la bibliografía precedente, sobre la que se construyen las hipótesis, este texto tiene una difícil comprensión.

EL ADEREZO/ORNATO PICTÓRICO

Descripción y contexto – el riesgo de dar las cosas por sentado-

Siendo fiel al encabezamiento de este apartado, describiré someramente las pinturas objeto de estudio, introduciendo por primera vez un criterio arqueológico básico: por una parte, los elementos que están en posición primaria y, por la otra, los que están en posición secundaria.

Las pinturas que permanecen en su soporte original se localizan en dos espacios distintos; unas están en la bóveda del “nartex” (Fig.1, 1) y las segundas permanecen ancladas a la bóveda de la parte inferior del edificio (Fig.2).

Las primeras son esquemas o compartimentaciones geométricas de tipo *fractal* que tienen por origen el cuadrado. Los autores, definido el tramo inferior o primera compartimentación de tres cuadrados, empleando principios de geometría plana euclídea, trazan las diagonales para obtener una serie de cuatro triángulos rectángulos isósceles; a partir de esta primera extracción, apoyándose en el baricentro creado, duplican las figuras y construyen un entramado de líneas que, dependiendo de lo que cada uno quiera ver, pueden ser enrejados, rombos o, incluso, casetones simplificados (Fig.1, 2).

Las segundas, sobre una red geométrica cuadrada, presentan un entramado lineal de rombos superpuestos a modo de replanteo o guía; en realidad se organizan mediante tallos vegetales y flores en forma de cáliz. Así, cada flor es el germen o nacimiento del siguiente tallo, en una sinfonía vegetal configurando losanges. El resultado, aparentemente, delimita espacios romboidales que se rellenan, de manera individual o por parejas, con aves y racimos de uvas.

Dentro de este apartado descriptivo sobre la ornamentación pictórica, señalaré las circunstancias que rodean a los elementos recuperados en posición secundaria y las distintas vicisitudes por las que pasaron. López Martí ofrece una primera descripción/interpretación en el Boletín de la Real Academia Gallega de 1928: *“Al remover los escombros de las naves se tropezó con trozos del material de que estaba formado el centro de la bóveda, que correspondía a la nave principal, presentando dibujos en colores perfectamente entendidos y acusando la mano del hábil artista. Representan estos trabajos estrellas y círculos encuadrados en anchas orlas de diversos tonos, cuya combinación, en el conjunto, da la idea de un artesonado...”* (LOPEZ MARTÍ 1928: 325). El autor, de forma explícita, señala que el fragmento de pintura con casetones se recuperó entre los escombros, en posición secundaria (Fig. 3, 1).

Años más tarde, en 1934, aparca o evita las circunstancias del hallazgo al describir las pinturas de Santa Eulalia y reseña los casetones como pertenecientes a la bóveda del aula: *“Los frescos que decoraban la bóveda central, de la que se conservan varios trozos importantes, ostentan estrellas y círculos cuadrados en anchas orlas de varios tonos, cuya combinación en su conjunto*

² El artículo: Arqueología Gallega. Algo más sobre el templo primitivo de Santa María de Bóveda, publicado por López Martí Castillo en *Vida Gallega* durante 1927 resultó una quimera, las tentativas para su manejo resultaron todas infructuosas; por tanto las referencias que realice serán indirectas y provienen del buen hacer de Montenegro Rúa.

³ SCHLUNK y BERENQUER 1957/1991; ABAD CASAL 1982; GARCÍA IGLESIAS 1989; RODRÍGUEZ COLMENERO 1993; SINGUL 1998/1999; GUARDIA PONS 2002 y BENAVIDES 2009. Este último se inserta, no tanto por las novedades en cuanto a la interpretación de las pinturas, sino por el análisis de los fragmentos pictóricos depositados en el Museo Provincial de Lugo que yo también revisé.

da la idea de un artesonado simulado, recordando en su factura los antiguos mosaicos de procedencia oriental, compuestos de polígonos y círculos.” (LOPEZ MARTÍ 1934: 21).

El mismo fragmento, adaptado a un dibujo por H.Hanson, es publicado por Schlunk en un homenaje a Goldschmidt (SCHLUNK 1935: Taf. III). El propio Schlunk, junto a M. Berenguer, retoman el dibujo de Hanson y lo convierten en una ilustración admirable (Fig. 3, 2) que publican a escala 1:10 como “fragmento de la bóveda, hoy en el suelo” (SCHLUNK y BERENGUER 1957/1991: Lám.1)

La historia de estas pinturas que imitan casetones queda recluida en la cripta de hormigón que se levanta para la protección del monumento y en 1956/57 (MONTENEGRO 2005: 48-49) se toma la decisión, propia de la época pero altamente comprometida, de separar del soporte original a la pintura anteriormente descrita, junto a otro fragmento más que se conservaba en el interior del monumento⁴ (Fig. 4, 1). Casi como una obsesión, se desjuntan las pinturas de sus soportes, se entelan y se reubican, en una suerte de anastilosis comprometida, en la bóveda recientemente construida por esas fechas (Fig.4, 2). Estos documentos, ciertamente manipulados, permanecen en el nuevo soporte hasta una fecha desconocida, anterior a 1975⁵, en la que se desprenden y, debido a algún defecto técnico en el procedimiento empleado en su fijación, se convierten en un amasijo cuarteado. Montenegro publica una foto de Felipe Arias en la que se intuyen las pinturas, refiriéndose a ellas como “restos de pintura sobre lienzo” (MONTENEGRO 2005: 50) y de cuyo análisis podemos inferir la técnica empleada para el traspaso del sustrato primigenio a la nueva bóveda de hormigón. El aspecto entelado sugiere que se empleó la técnica del *strappo* para la separación de las pinturas de su soporte, método que personalmente nunca me entusiasmó; no obstante intuyo que el problema estuvo en la cola utilizada para fijarlas a la bóveda que no poseía propiedades insolubles al contacto con el agua o ambientes húmedos.

Otros fragmentos, creo que algunos también asociados al tema de casetones, se encuentran depositados, desde 1974, en el Museo Provincial de Lugo⁶. Rosa Benavides los analizó por encargo de la Xunta de Galicia (BENAVIDES 2009: 30-53), concluyendo que: “De los ochenta y tres fragmentos que se conservan en el Museo de Lugo, casi la mitad pueden adscribirse a la parte central de la bóveda que se perdió” (BENAVIDES 2009: 30).

Durante el mes de noviembre de 2015, tuve la oportunidad de manejarlos⁷ y, según mi entender, son 14 fragmentos pictóricos, con alguna matización, los que pertenecen con claridad a ese esquema decorativo de casetones (Figs. 5, 1 a 5, 7).

Todas estas valoraciones estarían demás si las distintas analíticas realizadas (BENAVIDES 2009) sobre argamasas y pinturas fueran concluyentes. Hasta este momento los resultados aportados no cicatrizan o cierran la discusión, ya que la metodología empleada no contempla la posibilidad inicial de buscar correspondencias entre los elementos y soportes que están en posición primaria con los que están en posición secundaria. Para ello es necesario, como primera opción, disponer de estratigrafías o micro-estratigrafías de las pinturas que están en posición primaria, enriquecidas con lo que se pueda –cromatografía y espectroscopia infrarroja- y correlacionarlas estrato a estrato, capa a capa con las recuperadas de los fragmentos en posición secundaria. Esta opción es la que posibilitará discernir momentos cronológicos distintos, ya que los “elementos minoritarios” son la clave de la caracterización y de la distinción.

Como aportación subjetiva a partir de una simple visión aumentada, ya que durante la visita al Museo de Lugo no disponía de medios técnicos adecuados ni de recursos para obtener estrati-

⁴ Montenegro, en la referencia bibliográfica citada, extracta los correspondientes proyectos presentados y ejecutados que localiza en el Archivo General de la Administración, sección Cultura, leg. 26/298.

⁵ Según Montenegro, Felipe Arias las encuentra, totalmente deterioradas, en el Museo Provincial de Lugo durante el año de 1975.

⁶ Según reza en la ficha correspondiente se trata de “trozos de estuco con pinturas de carácter geométrico hallados en los escombros del monumento y recogidos en las obras y/o excavaciones realizadas durante los años 1973 y 1974”, siendo Felipe Arias la persona que hace entrega de las piezas.

⁷ Agradezco públicamente la diligencia y amabilidad que Aurelia Balseiro y Ofelia Carnero pusieron de manifiesto.

grafías de los fragmentos allí conservados, puedo apuntar que los restos identificados como pertenecientes a la serie de casetones están conseguidos mediante la técnica del “apresto seco” o superposición de colores en pasta.

Otros fragmentos, al igual que los tramos que se conservan en posición primaria, nos remiten a una “pintura a la cal” en la que se combina el “apresto seco” y el “fresco”.

Estas observaciones, aunque no son concluyentes, suponen un argumento en la diferenciación de programas pictóricos por medio de la técnica empleada.

Análisis del ornato pictórico

Son muchas las referencias a estas pinturas; sin embargo, hasta donde alcanzo, el trabajo de Lorenzo Abad, publicado hace más de treinta años, es de una solvencia fuera de toda duda, al margen de cualquier precisión que se pueda añadir producto de las nuevas incorporaciones bibliográficas (ABAD CASAL 1982).

Como explicaré a continuación, las distintas posturas se centran en demostrar la filiación pagana o cristiana de las pinturas y su cronología: tardo-antigua o asturiana; no obstante, como argumento patentizado, todos parten de una premisa o certeza difundida y no probada, que asocia todos los restos pictóricos al mismo momento cronológico y al mismo espacio construido.

Schlunk, después de su visita a Santa Eulalia, publica un meritorio trabajo para la época (SCHLUNK 1935) en el que, como conocedor del arte prerrománico asturiano, olfatea muchas similitudes de los casetones de Bóveda con lo ástur y se decanta por una cronología global del siglo IX.

Años más tarde, Schlunk y Berenguer, en su magno y esmerado trabajo, se muestran concluyentes en cuanto a la cronología de las pinturas de Bóveda, asociándolas por sus caracteres estilísticos a fines del siglo IV (SCHLUNK y BERENGUER 1957/1991: 46).

Al hilo del texto, mientras que en el apartado cronológico de las pinturas se manifiestan de manera rotunda, al asociar los casetonados de Bóveda y Santullano exhiben una pequeña conturbación que se manifiesta en un texto algo ambiguo. Mientras que en la búsqueda de paralelos para la iglesia ástur son explícitos, “...y, sobre todo, por el colorido, es tan semejante a las pinturas de la bóveda de Santa Eulalia de Bóveda que no se puede dudar de que hay una conexión directa entre las pinturas de Santullano y el círculo a que perteneció el taller que trabajó Santa Eulalia de Bóveda.” (SCHLUNK y BERENGUER 1957/1991: 46), en las conclusiones dudan de esa relación directa, “Si tomamos como escala la única comparación de que podemos disponer, con la composición de casetones que aparece en Santa Eulalia de Bóveda, se llegará a la consecuencia de que en Santullano se trata, por lo menos en parte, de un verdadero Renacimiento, puesto que no se podría admitir que prototipos romanos se hubieran conservado tan inmutados a través de los siglos de la temprana Edad Media” (SCHLUNK y BERENGUER 1957/1991: 164), decantándose por un germen bizantino que se hace sentir en el arte del siglo VII y que es capaz de coaligar y justificar la presencia conjunta de elementos dispares en el arte del siglo IX (SCHLUNK y BERENGUER 1957/1991: 165).

Manuel Núñez, en un estudio interesante para su tiempo, percibe que la construcción inicial es modificada durante el siglo VIII, cambiando el sentido transversal del edificio por una tendencia longitudinal a partir de una reorganización en tres naves, “enriquecida con capitéis, modillóns e pinturas...que buscan aproximarse a un planteamiento máis afín co paleocristián” (NÚÑEZ RODRÍGUEZ 1978: 137). También, justifica las pinturas descontextualizadas de casetones como elementos asimilados a las construcciones cristianas; citando, como recurso, las naves laterales de la basílica de Santa María en Mallorca (NÚÑEZ RODRÍGUEZ 1978: 137, nota 71).

Lorenzo Abad en su tesis establece que en el estudio del ninfeo de Bóveda no se pueden dissociar volátiles y enrejado vegetal, confiriendo a este último la única misión de “delimitar espacios en los que alojar una o dos aves, según su tamaño” (ABAD 1982: 404), a la vez que asocia el conjunto

a una fórmula o marco decorativo definido como *trellis*. Después de rastrear combinados similares, más y menos evolucionados, se decanta por una cronología de la segunda mitad del siglo IV d.C., “preferiblemente en el último tercio” (ABAD 1982: 368). El problema de los fragmentos con casetones pintados lo resuelve, sin más, como parte del mismo conjunto; buscando, mediante el efecto espejo, soluciones en mosaicos de igual raigambre y cronología del siglo IV. A la par establece un *continuum* con el arte asturiano: “A este mismo sistema octogonal pertenecen otras dos decoraciones conservadas, una, la de la parte central de la bóveda de Santa Eulalia, en Lugo, que se repite siglos más tarde en una bóveda de la iglesia de San Julián de los Prados y otras iglesias asturianas” (ABAD 1982: 326).

García Iglesias, por encargo de la Xunta, cataloga estas pinturas (VIII/32) dentro del corpus o inventario de Pinturas Murais de Galicia (GARCÍA IGLESIAS 1989) y, en un alarde de pertenencia al territorio, siguiendo las tesis constructivas que para Santa Eulalia establece Núñez Rodríguez, concluye la ficha del monumento con la pregunta “¿Puede decirse que los murales de Bóveda son del siglo VIII o que son de un tiempo aún posterior? La proximidad a Santullano admite, en todo caso, diversidad de lecturas” (GARCÍA IGLESIAS 1989: 188).

Francisco Singul, en dos entregas publicadas en el Boletín Auriense, acomoda su discurso al intento de demostrar que el conjunto pictórico de Bóveda se nutre en el mundo paleocristiano mediterráneo y que es un ejemplo imitable por la iconografía asturiana del siglo IX (SINGUL 1998 y 1999). Utilizando la arqueología como herramienta para validar las referencias escritas, fecha las pinturas de Santa Eulalia de Bóveda en la segunda mitad del siglo VI, después de ver su origen en el mundo clásico romano del siglo III, aderezado con toques paleocristianos y altomedievales del área mediterránea (SINGUL 1998); incluso, aún siendo conocedor de otras opciones, remarca la relación de la retícula romboidal de Bóveda con los mosaicos paleocristianos hispánicos de los siglos V-VI y con tejidos coptos del grupo Antinoöe, propios del siglo VI (SINGUL 1998: 176). A la par, rechaza la “categoría pagana” de las pinturas y las encuadra en la condición de paleocristianas “con un estilo formalmente ecléctico, de sabor orientalizante, importado o reactivado en un momento de especial vinculación entre Gallaecia y el área mediterránea” (SINGUL 1998: 176). Teniendo clara la significación eucarística de estas pinturas y descartando un proceso temprano de cristianización galaica, opta por una fecha en la segunda mitad del siglo VI, salvando el problema que plantea el priscilianismo, y asocia esta pintura “alegórica e inteligible desde la ortodoxia” a la reevangelización galaica por parte de San Martín de Dumio (SINGUL 1998: 177), en el marco de una *Gallaecia* sueva; circunstancia que, hacía bastantes años, Pijoán ya había planteado (PIJOÁN 1942: 362). Mediante un eufemismo concluye que las pinturas de Santa Eulalia son el germen y argumento de la pintura mural asturiana: “Los frescos paleocristianos de Santa Eulalia de Bóveda constituirán una magnífica lección de pintura antigua, en cuanto a la técnica y motivos, a reinterpretar en los programas regios ovetenses de la primera mitad del siglo IX” (SINGUL 1998: 178).

Lorenzo Arias, manteniendo una posición conciliadora entre las tesis conocidas, incide en la cronología del siglo IV y en el carácter cristiano de estas pinturas, incluso no elude apuntar que la transformación del complejo constructivo en iglesia basilical cristiana se produce durante ese mismo momento cronológico. También indica que las pinturas de Bóveda son utilizadas como recurso por el taller de Alfonso II (ARIAS 1999: 93)⁸.

Milagros Guardia realiza un análisis/síntesis del ciclo pictórico de Bóveda con una lógica incontrovertible. Aunque no comparta sus conclusiones, el acopio de información y su manejo denota un reseñable conocimiento de la profesión (GUARDIA 2002). Extracta lo conocido, amplía el repertorio bibliográfico y aporta un análisis evolutivo de las representaciones arquitectónicas de casetones en la antigüedad romana. Confirma la cronología del siglo IV para las pinturas y concluye,

⁸ Si bien la primera edición está publicada en 1999, la obra fue ganadora del premio Alfredo Quirós Fernández de 1998.

repasando los motivos aportados por Lorenzo Arias (ARIAS 1999: 93), que “*es en Gallaecia tardo-antigua, en sus obras perdidas, donde esa voluntad de recuperación de la Antigüedad romana por parte de la monarquía asturiana pudo encontrar algunos de sus modelos de inspiración artística tan notablemente citados y mostrados en sus monumentos*” (GUARDIA 2002: 276).

ANÁLISIS Y REINTERPRETACIÓN DEL CONTEXTO ESTRATIGRÁFICO

La ausencia de una estratigrafía arqueológica de las excavaciones imposibilita cualquier razonamiento sobre una base documental e invita a la especulación con mayor o menor sentido. Montenegro es el único investigador que, sumando retazos de una publicación y otra, intenta construir una secuencia arqueológica coherente del vaciado (MONTENEGRO 2005: 27). Aparentemente resulta un documento de gran ayuda (Fig.6, 1); no obstante, la duda sobre el carácter del paquete estratigráfico se mantiene, ya que no se puede precisar si los niveles son producto del acarreo, de varios colapsos o de las dos cosas: la resolución de esta disquisición solventaría muchas incógnitas, pudiendo propiciar un giro importante en la interpretación.

A este respecto, volvamos a una fuente documental primigenia⁹ (LÓPEZ MARTÍ 1934: 31), en la que se certifica que en 1755 “*se aseguraron las columnas de la iglesia que está debajo donde hoy se celebra, terraplenáronse más de dos estados de un hombre y antes se abrieron los cimientos necesarios para las paredes del Cabildo, las que tienen veintidós pies de largo y otros tantos de ancho... se pusieron veinticuatro sepulturas en el Cabildo para que no se enterrara en la iglesia, como es de bóveda*”. El documento no resulta claro desde un análisis sintáctico actual, pero sí aporta elementos para el debate (Fig.6, 2):

- El edículo inferior se acondicionó como iglesia en un momento determinado, pero en el siglo XVIII no se utilizaba para el culto cotidiano.
- Las columnas de la construcción inferior se aseguraron.
- Se construyó un Cabildo.

Los objetivos del documento son cristalinos pero el procedimiento no es evidente, ya que introduce muchos interrogantes y genera, como anteriormente referí, dudas sobre el carácter de la estratigrafía. El hecho de que el edificio inferior tenga columnas en el siglo XVIII no garantiza que las tuviera en el siglo IV, ni tampoco asegura una disposición determinada de ellas en el edículo¹⁰. Siguiendo con el mismo discurso, el texto dice que se aseguraron las columnas sin especificar el por qué y con dudas sobre el cómo. Se pueden apear por un problema evidente o por miedo, ya que, como veremos más adelante, en 1751 la construcción superior había sido rellenada para facilitar la inhumación de cinco enterramientos. Las dudas sobre el cómo se manifiestan en la interpretación y asociación de “*...terraplenándose más de dos estados de un hombre...*”, ya que se apunta un movimiento de tierra importante. El “estado de un hombre” es una medida de profundidad (MORETTI 1828)¹¹ que equivale a 6 pies o dos varas, aproximadamente unos 1,67 m., que, multiplicados por dos, aportan un volumen de tierra o escombros nada desdeñables e introducen la vacilación del cómo se gestionó tal cantidad de tierra. Si la tierra y escombros se utilizaron para asegurar las columnas, como se puede interpretar de “*...se aseguraron las columnas de la iglesia que está debajo donde hoy se celebra, terraplenáronse más de dos estados de un hombre...*”, nos lleva a pensar que la planta baja se rellenó por medio del acarreo, propiciando una estratigrafía

⁹ Manejo, con las reservas propias del método de investigación, la transcripción efectuada por López Martí en 1934.

¹⁰ Aunque no pretendo entrar aquí en estas consideraciones, no puedo dejar pasar la oportunidad de referir que me parece algo temprana la asociación arco/capitel que se propone y, de ser así, faltaría el apoyo, *epikranon* o *pulvino* correspondiente para cada capitel.

¹¹ Según Moretti, Estado significa “*cierta medida de la eftatúra regulár que tiene un hombre: y de ordinario la profundidad de los pozos u de otra cofa honda, fe mide por estados*”. Agradezco al Profesor Fernando Manzano su ayuda en estas consideraciones.

antrópica. El texto aún nos permite precisar otras vicisitudes: “... y antes se abrieron los cimientos necesarios para las paredes del Cabildo, las que tienen veintidós pies de largo y otros tantos de ancho... se pusieron veinticuatro sepulturas en el Cabildo para que no se enterrara en la iglesia, como es de bóveda”. Entiendo, como hipótesis, que en el siglo XVIII, como en otros muchos lugares, se construye un cabildo considerable en torno a la iglesia superior, la utilizada para el culto cotidiano; para ello, previamente, se levantan unos muros delimitadores y se rellena el hueco resultante con tierras y escombros, configurando una terraza artificial que pudo sellar el edículo inferior.

El resultado de la conversión de esta hipótesis en tesis explicaría la heterogeneidad de los materiales, adecuadamente estratificados (Fig.6, 1), creo que en niveles artificiales, por Montenegro. La presencia de un molino de mano, un canecillo prerrománico, fragmentos de pintura con casetones o ladrillos exclusivos del edificio superior, en el nivel inferior (MONTENEGRO 2005: 27) induce a pensar que la estratigrafía es de acarreo. Esta opción solamente es factible si el edificio superior no es el original, ya que la presencia de bloques con pintura de casetones en la base de la estratigrafía, como relleno, así lo determina; encajando esos restos pictóricos, por tanto, en la categoría de escombros de una construcción precedente arruinada. Poco o casi nada sabemos de las vicisitudes de la construcción superior, un testimonio documental de 1751 (LÓPEZ MARTÍ 1934: 31) apunta que “...una piedra se puso en el arco, también de cantería, que sirve de escalón para la capilla mayor iguala con las cinco sepulturas...”. Así, podemos determinar que si en el siglo XVIII existe una capilla mayor, también existe alguna menor; circunstancia que nos permite atisbar una posible cabecera tripartita, heredera de los edificios de culto altomedievales, que, tal vez, se reformó o reconstruyó en algún momento a lo largo de su dilatada historia.

Existe una opción alternativa que explique esta estratigrafía convulsa, me refiero a la posibilidad de encontrarnos ante una estratigrafía invertida. Las circunstancias del colapso de la bóveda de la planta inferior no están nada claras. Se apuntan varias probabilidades, recogidas por Montenegro en su publicación de 2005, que transitan desde la carga excesiva a la que se sometió la bóveda cuando se relleno el piso superior para habilitar un espacio de inhumación a un movimiento producido por el acoplamiento de la iglesia actual. Ambas causas son plausibles y lógicas para justificar el efecto; no obstante, cabe la opción del abandono y la falta de mantenimiento como detonante del colapso. Una bonanza económica, un aumento de la población, una promoción o el anhelo de prestigio a través de la arquitectura determinaron que las necesidades espirituales de la zona se concretasen con un nuevo lugar de culto. Esta opción propicia el traslado de las funciones a una nueva sede, la actual iglesia, y el abandono de Bóveda. Esa renuncia o dejación y la ausencia de reparaciones determinan el colapso de la cubierta del piso superior, concentrándose una carga importante en el cierre de la bóveda inferior. En este momento, o durante el cambio anteriormente aludido, se trasladan los restos de los enterramientos que Bóveda albergaba¹² y definitivamente la construcción entra en un proceso de degradación que se acentúa, año a año, por el albur de los ciclos estacionales. La bóveda del edificio inferior, desprotegida y con la carga continuada de escombros de la construcción superior, comienza a perder su facultad de tracción y compresión, los aglutinantes se disgregan y colapsa arrastrando hacia el suelo del edificio inferior los escombros del superior. Esta opción explicaría el supuesto de una estratigrafía invertida que justifique, también, las condiciones heterogéneas del paquete estratigráfico (Fig.6, 2).

López Martí y Montenegro aportan varios documentos gráficos que merecen una pequeña reflexión, ya que permiten entrever la naturaleza y morfología de la bóveda que cerraba el edículo inferior (LÓPEZ MARTÍ 1934: 11 y 25), (Figs.7, 1 y 7, 2); pudiéndose observar su declive y, lo que resulta más interesante, su grosor que, a medida que va cerrando, se adapta al espesor del

¹² Es notoria la ausencia de referencias a la aparición de restos humanos durante las excavaciones; circunstancia extraña, ya que según las fuentes la iglesia superior albergaba, al menos, cinco sepulturas.

esqueleto interno de arcos de ladrillo¹³ embebidos en su masa. Esta observación entra en colisión aparente con las imágenes que recuerdan el soporte original de los fragmentos de bóveda con representación de casetones (Figs. 4, 1; 8, 1 y 8, 2). Los bloques que conservaban los restos pictóricos hasta la restauración en época de Chamoso tienen tal grosor que, comparándolos con el corte de la bóveda que permanece *in situ*, resulta imposible buscarles una correspondencia. Esos bloques, con esa potencia, tienen acomodo en los riñones o arranque de una bóveda distinta a la que se conserva, ya el *trellis* con volátiles coloniza el espacio apropiado para ellos. Esta conjetura refuerza el supuesto de un acopio por acarreo o el de una estratigrafía invertida.

Cuando los datos llevan casi un siglo encajándose o cuando existen múltiples teorías, casi todas coherentes, para explicar el fenómeno de esta construcción y la duda continúa es que algo no es tan evidente o que las premisas de partida son erróneas. Mi opinión es que el mayor error estuvo en suponer que todo el material encontrado durante las excavaciones, incluidos los bloques con casetones pintados, pertenece al edículo inferior. Ni las cronologías relativas provenientes del análisis de las estratigrafías murarias, ni las distintas analíticas realizadas aportan luz suficiente para solventar la discusión (BLANCO-ROTEA *et alii* 2009). Únicamente, desde mi punto de vista, Montenegro intuye circunstancias anómalas en el registro material, no en la configuración pictórica, que le llevan a dudar sobre la procedencia de algún fuste (Fig.9) y lo refleja con apariencias de sorpresa e interrogantes: *“Llama la atención la distribución en niveles altos de los distintos fustes”* (MONTENEGRO 2005: 26). *“Su ubicación en los escombros demuestra que son de la planta superior o llevados allí tras la reforma que implicó el tapiado de la nave sur”* (MONTENEGRO 2005: 26). *“¿Dónde están los materiales de la planta o edificio superior? ¿Por qué de entre la multiplicidad de restos arquitectónicos sólo se le atribuyen los canchillos? De todas formas...el colapso definitivo de las estructuras ocasionó que se colmatase el recinto inferior con muchos de los materiales de la construcción superior”* (MONTENEGRO 2005: 27). Años más tarde (BLANCO-ROTEA *et alii* 2009: 166-168), sin una referencia expresa a las dudas y preguntas significadas por Montenegro, inciden sobre la misma anomalía estratigráfica: *“Sin embargo, si se observa la imagen (Fig.9) que recoge Montenegro de este proceso, se puede apreciar cómo uno de los fustes recolocados en esa fecha se encontraba aproximadamente a la altura del arranque de la bóveda del ábside, es decir, en las zonas superiores del relleno, al lado de varios fragmentos de bóveda caída; por tanto, el relleno, al menos parcialmente, tiene que ser anterior a la fractura de la bóveda. Esta posición estratigráfica nos hace dudar de la pertenencia de este fuste al aula, siendo más lógico que provenga del piso superior”*.

Resultan dudas y preguntas evidentes que invitan a reconsiderar, también, el caso que nos ocupa: el registro pictórico.

VALORACIÓN CRONOLÓGICA

Como dije anteriormente, poco o casi nada se puede añadir al análisis y la cronología establecidos por Lorenzo Abad (ABAD CASAL 1982: 368), que basa su argumentación en la evolución del *trellis* y sitúa estas pinturas en el último cuarto del siglo IV. Es cierto que los patrones poligonales de enrejados con guiraldas o cadenas de hojas, preludio de formas más simples, como las de Bóveda, están siendo usados como recurso en el norte de África o Éfeso a caballo de los siglos III y IV (LING 1991: 191), siendo un buen ejemplo de ello el fragmento de pared pintada, conservado en el Museo de Sabratha, perteneciente a la casa de Ariadna, (Fig.10, 1) o el mosaico del pavo real y los caballos de las cuatro facciones del circo -Museo del Bardo- (Fig.10, 2). Si trasladamos esa

¹³ Estos arcos, calificados erróneamente como fajones o perpiaños, están embebidos en la masa, como una suerte de arcos directores, propiciando una homogeneidad en el trabajo mecánico de la bóveda.

misma oferta a la Península, vemos el mismo esquema, entre otros, en un mosaico con temas dionisiacos, fechado en el siglo IV, procedente de Complutum (GUARDIA 1989: 69) o en el de Aquiles y Pentesilea del mismo yacimiento arqueológico (Fig.10, 3).

Además, en este caso concreto, en el que se combinan *trellis* y probables imitaciones de contraplacados marmóreos (BENAVIDES 2009: 64), podemos aglutinar más indicios cronológicos. La técnica de la imitación marmórea para ejecutar zócalos parece que se reactiva en época de Diocleciano y en el tiempo de la Tetrarquía se hace común, colonizando la casi totalidad de las paredes a decorar (LING 1991: 191). Por tanto, sin atreverme a precisar con exactitud a qué segmento cronológico del siglo IV pertenecen, entiendo que se puede establecer una palpable cronología del siglo IV.

Queda valorar los restos pictóricos que se recuperaron en posición secundaria, relacionados con la imitación de un sistema de cubierta a base de casetones. Como es patente, este ensayo especula con la posibilidad de que casetones y *trellis* no pertenezcan al mismo ciclo pictórico y que, además, entre ellos exista un salto cronológico considerable¹⁴. Intuyo que los casetones pertenecieron a la construcción superior y formaron parte de una de las tres cabeceras que, presupongo, delineaban una iglesia altomedieval.

La formulación reiterada y solapada de hexágonos protegiendo un cuadrado y delimitando un octógono, indicando el tránsito del cuadrado al círculo, resulta un elemento clave en la doctrina teológica de la época, caracterizada en el pictograma de las promociones ástures. No se trata, como algunos quieren hacer ver, de la mera imitación de un elemento decorativo que las huestes alfonsinas encontraron por casualidad en las actuales tierras lucenses y, sorprendidos por su hermosura, lo emplearon para sellar la muy pensada Jerusalén Celeste de San Julián de los Prados. Observo que los fragmentos de Bóveda pertenecen al repertorio alfonsí, tienen los mismos colores, las mismas referencias de estilo y tal vez utilicen los mismos cartones; no obstante, las pinturas están peor ejecutadas, los trazos no son firmes y el color rellena los espacios previstos con ritmos multidireccionales. Los fragmentos de casetones de Bóveda son un remedo imperfecto de San Julián; es el mismo tipo que vemos en San Miguel de Lillo que, en un periodo de cien años, se barroquiza en Valdedios y se simplifica en Priesca (Figs.11, 1; 11, 2; 11, 3 y 11, 4). Por tanto, juzgo que esta faceta de Bóveda se puede encuadrar perfectamente en el segundo cuarto del siglo IX.

Así, como ensayo interpretativo, veo tres fases pictóricas en Santa Eulalia de Bóveda: la primera asociada al *trellis* de la planta baja que se puede fechar en el siglo IV; un segundo momento, propio del *nartex*, con una cronología ambigua, ya que tiene ascendientes en cada uno de los ciclos descritos, aunque por su técnica lo asociaría a la fase tardía; y el concentrado en la planta superior, con una cronología de la primera mitad del siglo IX.

En fin, creo que es el mismo fenómeno observado al estudiar distintos elementos pétreos “reutilizados”, representando el caso del bloque de mármol con relieves de Amiadoso una síntesis o apócope del contexto más amplio aquí valorado. Sánchez Pardo lo describe de la siguiente manera: “...una pilastra tallada en mármol en sus seis caras. Tres de las caras habrían sido talladas en época tardorromana, en torno al siglo IV, y representan un motivo báquico con una vid surgiendo de una cratera así como decoraciones vegetales ...Sin embargo la pieza habría sido reformada en torno a inicios del X, cuando se ornamentaron otras tres caras, con relieves de personajes...” (SÁNCHEZ PARDO 2015: 98).

¹⁴ Si partimos de la base de que estos casetones imitan un sistema de cubierta, siempre, fingido u operante, es necesario un elemento de transición o imposta sobre el que descansar. Aquí, en Santa Eulalia de Bóveda, la imposta marca el inicio del enrejado, haciendo extravagante cualquier otra disposición o duplicación para los mismos menesteres.

POSIBLES INTERPRETACIONES DE LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS

La opción de la xenia o representación de dones hospitalarios

Abordando todas las opciones o alternativas que se pueden plantear, sin ser una elección primordial, no se puede dejar pasar la posibilidad de emparentar estas imágenes con el género Xenia, no resultando extraño encontrar esta fórmula de representación en estancias dedicadas al culto.

Si la comunidad científica usa y aceptó un sinfín de paralelos musivarios como “hechos de ejemplificación” para encuadrar cronológica y tipológicamente estas pinturas, resulta, no menos concluyente, explorar el contexto de esos precedentes. Casi todas las publicaciones aluden al Mosaico de los Pájaros de Itálica o al Mosaico de Fortunatus de Fraga como paralelos lejanos; pues bien, esta pauta se asocia al género Xenia y las variantes o esquemas geométricos que insertan o incluyen aves y uvas son abundantes, como también lo son las composiciones libres.

Estas Xenia, imagen de un status económico, remedo de la magnanimidad de un *dominus*, son citados expresamente por Vitruvio cuando describe las casas griegas: “...*primoque die ad cenam invitabant, postero mittebant pullos, ova, holera, poma reliquasque res agrestes. Ideo pictores ea, quae mittebantur hospitibus, picturis imitantes xenia appellavuntur.*” (VITRUVIO VI: 7, 4); representando esta descripción, recogida en la pintura o decoración, el protocolo a tener con los huéspedes y la disponibilidad, a conveniencia, de alimentos para su consumo.

La cronología de estas representaciones en la Península Ibérica va desde el siglo I hasta finales del IV o comienzos del V (SAN NICOLÁS 2007: 470), circunstancia que coincide con la cronología propuesta para las pinturas e, incluso, no invalidaría las opciones paleocristianas, ya que las Xenia no son exclusivas de momentos precristianos, como queda patente en los documentados en el mosaico de la basílica bizantina de Córdoba o en la basílica de Santa María de Tarrasa (SAN NICOLÁS 2007: 476 y 481, nota 47).

Por tanto si sirvió el modelo fuera de su contexto como “hecho de semejanza”, lógicamente modelo y contexto de manera conjunta serán aún más representativos, a no ser que el grado de semejanza sea puro artificio descriptivo.

Esta fórmula de representación de aves en espacios compartimentados es propia de algunos mosaicos dionisiacos. Montero, siguiendo a Ateneo, que a su vez sigue a Calíxeno, nos deja un pasaje de una procesión de las *Ptolemaia* en la que se incluye un cortejo de Dioniso: “Ateneo añade que sería indigno omitir el carro de cuatro ruedas, de una longitud de 22 codos por 14 de ancho, tirado por 500 hombres en el que había una caverna hecha de hiedra y tejo, extraordinariamente tupida, de la que salían volando a lo largo de todo el camino “pichones, palomas zoritas y tórtolas, con los pies atados con cintas, afín de que fueran fácilmente capturadas por los espectadores” (V, 220B)” (MONTERO 2006: 219). El recurso resulta extraordinario para profundizar sobre la similitud de la escenografía que refiere Montero y la propia de Santa Eulalia de Bóveda¹⁵.

La interpretación como *aviarium*.

Defendida la propuesta de dos programas iconográficos distintos en Bóveda, la opción más razonable es pensar que el ritmo y la fórmula que se establece en la pintura conservada *in situ* continúa y el tramo de la bóveda perdida se completa con una sucesión lógica de rombos y aves. Por otra parte, si trasladamos esa pretendida opción a una realidad tridimensional, abstrayéndonos del soporte pétreo, tenemos una jaula con aves: un *aviarium*.

A excepción del *triclinium* de la Villa de Livia (Fig.12, 1), desconozco ejemplos pintados de pajareras de grandes proporciones; no obstante, la musivaria facilitada, desde época temprana hasta

¹⁵ Redactando este apartado, me entero por La Voz de Galicia -30/01/2016 – que Enrique Montenegro Rúa “acaba de defender en la Universidad Autónoma de Madrid su tesis” y que propone el yacimiento como el “lugar de un enterramiento de un seguidor de Dioniso”. Por respeto a los varios años de investigación y para evitar malos entendidos, doy por concluido este apartado.

la tardo-antigüedad, muestras de estructuras tejidas -tipo *treillage*- como las representadas en el mosaico tardo-helenístico de ambiente nilótico, conservado en el Museo de Palestrina (Fig.12, 2), donde se puede intuir un cenador y un posible *aviarium*.

El mejor ejemplo de la recreación de estos gustos o de su traslado a una escenografía en ambientes campestres, lo encontramos siglos más tarde cuando Jacopo Zucchi pinta en el pabellón del jardín de Villa Médici una gran pajarera, concreción de las *uccelliere* renacentistas y del *otium* disfrutado en las villas (Figs.13, 1 y 13, 2). Se trata del mismo concepto, la misma composición que arranca de una línea de imposta, las mismas aves y los mismos recursos escenográficos que Santa Eulalia de Bóveda.

Dentro de las distintas posibilidades interpretativas que se pueden manejar para encajar este *aviarium*, que no pierden un ápice de protagonismo a pesar de cómo se califique el edículo, los presupuestos funerarios probablemente hagan de lo abstruso algo comprensible.

Tal vez, aunque resulte difícil alimentar la teoría, se trate de la escenografía de un *carminum*.

El análisis puede, también, llevarnos a transitar por el espacio reservado en la antigüedad a los *signa ex aibus*; la observación de las aves o su asociación, como una especie de heraldos, con determinados dioses del panteón romano, encorsetó tempranamente la relación de los hombres con los volátiles, tal como nos recuerda Cicerón: “*nihil fere quondam maioris rei nisi auspicatione priuatim quidem gerebatur*” (div.I, 28), (MONTERO 2004: 48).

Como simbolismo fúnebre, sin descartar los rituales iniciáticos, los animales de pluma y los huevos resultan primordiales, ya que tránsito y renacer, binomio indisoluble, se coaligan indistintamente con una opción u otra, sustanciando cualquier fórmula dentro de los *sacra publica* o de los *sacra priuata*. Josep Casas y J. Ruiz de Arbulo, partiendo de ejemplos de *Emporiae*, repasan y analizan, a pesar de las prohibiciones emanadas del Código de Teodosio, el significado de las gallináceas y huevos en contextos hispanos de la Antigüedad Tardía como ofrendas expiatorias (CASAS y RUIZ DE ARBULO 1997: 225).

En este mismo contexto, también podemos buscar una explicación a la presencia del *aviarium* como *cella penaria* del difunto, para cubrir sus necesidades en la nueva etapa.

El jardín mortuorio, remedo del *hortus ancestral* o del *jardín paradisíaco*, no resulta descabellado que incorpore ornamentaciones, celosías entretejidas con vegetación, pajareras y estanques, conjuntos muy propios de la evolución de la ópera topiaria romana (DE INSAUSTI y VIGIL DE INSAUSTI 2012: 111-118). Esta opción, creo que la más sugerente de las expuestas, implica que el edículo fuese una tumba en la fase asociada a las pinturas. La ornamentación coincidiría con la representación de un jardín paradisíaco y su estanque central –el mosaico tardío de Saint Remy la Varanne recrea un sector de un jardín ideal con aves, cenadores entretejidos y un estanque (SAN NICOLÁS 1997: 153)- ; por tanto, los árboles, en perspectiva “ingenua”, pequeños por la distancia, las aves, el *aviarium* y el estanque central configurarían un todo (Fig.14); siendo el estanque central, combinado con las pinturas, la solución al problema de la realidad. En este caso, el tipo de animales no formarían parte de los *sacres*, más bien, en el lenguaje ritual, sin ser opuestos, tendrían un doble sentido; por un lado estaríamos ante una alegoría del renacer, una metáfora del alma, y por otro hay que relacionarlos con la exaltación de la abundancia, con la riqueza o *luxuria* del difunto, con uno de los elementos importantes de la *uillatica pastio*: la cría de aves como *negotium* y como *otium*.

Los casetones como *spolium in re* y la ideología política subyacente.

La utilización del espacio de filiación romana de Bóveda, el probable material de acarreo romano y la imitación de decoraciones romanas –por el momento casetones– forman parte del entramado ideológico que subyace en el comportamiento de los monarcas ástures y de sus élites cuando acometen sus promociones edilicias.

Este fenómeno tan conocido y extendido en el mundo medieval y renacentista, es estudiado recientemente por José Alberto Moráis (MORÁIS 2011), revisando el concepto de *spolium* a partir de las fuentes medievales y por José Carlos Sánchez, que relee el reuso de materiales y estructuras antiguas en las iglesias altomedievales de Galicia y revé las estrategias empleadas en tales decisiones constructivas (SÁNCHEZ PARDO 2015). Cito estas dos publicaciones por su calidad y por su prolija bibliografía actualizada. Simplemente señalo la ausencia de Brilliant, que, en 1982, sintetiza el concepto de memoria de lo antiguo en el arte cuando analiza los elementos que configuran el jardín de Boboli (BRILLANT 1982: 2-17) y nos delimita los conceptos de *spolia in se* o *spolia in re*¹⁶.

Como refieren Caballero y Sánchez Santos, las motivaciones para estas reutilizaciones o reconversiones han tenido que ser variadas y tuvieron que evolucionar a lo largo del tiempo (CABALLERO ZOREDA y SÁNCHEZ SANTOS 1990: 438). En el caso concreto que nos ocupa, dando por válidas las conclusiones del ensayo interpretativo, me centraré en el caso específico de la reutilización de materiales antiguos, diría que alejados de lo que barrunte a sarraceno, por parte de la monarquía asturiana.

Para buscar la esencia de este caso concreto, aunque puedan utilizarse de manera colateral, descarto términos como sacralizar, cristianizar, exorcizar, reutilización sin carga ideológica, economía de esfuerzos, el prestigio de lo viejo por ser antiguo o, simplemente, escenografía de una *inventio*.

Entiendo que la clave interpretativa la hay que investigar en los resquicios y retazos escritos que provocan la búsqueda y descifrado de un lenguaje político plasmado en imágenes y en los elementos/artefactos antiguos, en algunos casos polivalentes; siendo los vestigios romanos el recurso más utilizado, en este caso no por el mero lance de ser antiguos si no romanos.

Para dar sentido al registro arqueológico, resulta atrayente analizar algún pasaje del controvertido documento de consagración de la basílica de Alfonso III en Santiago, ya que, con independencia del autor y de su cronología exacta, tiene el valor de una descripción arqueológica de la basílica alfonsina (DÍAZ DE BUSTAMANTE y LÓPEZ PEREIRA 1988: 250) y de una ideología subyacente¹⁷:

“...quidem inspiratione diunia adiuti cum subditis ac familia nostra adduximus in sanctum locum ex Hispania inter agmina maurorum, quae eiecimus de ciuitate Cauriae, petras marmoreas quas aui nostri ratibus per pontum transuexerant, et ex eis pulcras domos aedificauerant, quae ab inimicis destructae manebant. Unde quoque ostium principale occidentales partis ex ipsis marmoribus...”

“...impulsados por la inspiración divina, con nuestros súbditos y familia trajimos al santo lugar de España por entre las muchedumbres de moros las piedras de mármol que sacamos de la ciudad de ¿Eabeca?, que nuestros antepasados transportaron en naves y con las que edificaron bellas casas, que permanecían destruidas por los enemigos. Por ello también se restauró con estos mismos mármoles la puerta principal...”

López Pereira califica este acontecimiento como fórmula de recuperación de materiales que no siempre se podían conseguir *in situ* y como símbolo político de afirmación monárquica (LÓPEZ PEREIRA 1993: 276); mientras que Suárez Otero ve la recuperación de símbolos, propios de una arquitectura anterior a la ocupación musulmana, *“de aquella Hispania de la que la monarquía asturiana se reivindica como legítima heredera”* (SUÁREZ OTERO 1999: 20).

¹⁶ *Spolium in se* hace referencia a la reutilización física de un artefacto antiguo y *spolium in re* se utiliza cuando se habla de una imitación o reelaboración de las iconografías antiguas en una obra de época medieval o moderna.

¹⁷ El germen de la idea que desarrollaré me lo proporcionó José Suárez Otero cuando dictó una conferencia sobre la Catedral de Santiago en el Museo Arqueológico de Oviedo (noviembre de 2015).

Carlos Cid también ve la asociación del “prestigio real asturiano” con el romano y halla explicación en los deseos de manifestar y justificar el *imperium*, la autoridad del soberano (CID 1996-97: 1408).

Probablemente, la clave razonada de esta especial predilección por lo romano nos la ofrezca, años después, la *General Estoria*, cuando Alfonso X construye el árbol genealógico de los reyes y emperadores importantes del mundo y, de manera taimada, asocia su linaje a Júpiter: “*Et de Júpiter et desta reyna Niobe uinieron Dárdano et Troo, que poblaron Troya (...) et del linage deste Júppiter uino otrossí el grand Alexandre, ca este rey Júppiter fallamos que fue rey deste mundo fastal día d’oy que más fijos et más fijas ouo, e condes de muy grand guisa todos los más, e reynas, como uso contaremos en las estorias de las sus razones. E del unieron todos los reyes de Troya, e los de Grecia, E Eneas e Rómulo, e los césares e los emperadores; e del primero don Frederico, que fue primero emperador de los romanos, et don Frederic, su nieto el segundo deste don Frederic, que fue este otrossí emperador e Roma, que alcanço fastal nuestro tiempo, e los (¿emperadores?) uienen del linage dond ellos e los sos, e todos los altos reyes del mundo dél uienen*” (SOLALINDE 1930: 200)¹⁸.

A partir del principio de continuidad (CÓMEZ RAMOS 1979: 3), como un capítulo más de La Eneida, Alfonso X el Sabio, en esta *estoria*, dentro de la *General Estoria*, argumenta y atesta sus opciones y derechos en pos del cetro imperial. En este caso la historia/mito y la literatura sirven como argumento para la legitimación del poder y, claramente, nos remiten a una escenografía de ruinas romanas, a modo de trampantojo, sobre las que construir y certificar la potestad probada.

Esa “conciencia de continuidad”, que a menudo anota Rafael Cómez Ramos, es en este episodio una entrada en el túnel del tiempo y una recuperación de la esencia, plasmada en la reutilización de técnicas y restos constructivos, principalmente marmóreos –*spolium in se*, que garantiza y engruda la unión de la monarquía incipiente con la historia de Spania, apéndice de la romana.

Los *marmora*, en concreto el mármol y los pórfidos, además de expresar o ser una manifestación de lujo, abundancia o posibilidad económica, son un referente político¹⁹, se utilizan como lazo de consanguinidad con Roma, como emblema de pertenencia, como material de prestigio utilizado por los antepasados, y suponen una manera de engancharse al ADN mitocondrial de Roma. En estos casos de *spolia in se*, se recuperan y reutilizan capiteles, fustes o basas por ser los elementos más significativos de los edificios “desmontados” o por ser portátiles, pero también por ser *marmora*. Los casos de reutilización de bañeras de pórfido rojo como sarcófagos son documentos incontrovertibles: El Mausoleo de Teodorico alberga una de esas bañeras/sarcófago y Pedro III de Aragón fue enterrado en Santes Creus en el interior de una bañera que, presumiblemente, Roger de Lauria trajo de Sicilia.

Es la misma técnica que se usa en la *imitatio* cuando los *auctores* sueldan lo nuevo a lo antiguo; en este caso se amortiza un periodo “terrible” y se estaña el presente con lo antiguo por medio de la soldadura autógena que es el *spolium* arqueológico. En definitiva, nos remite a la tradición y a la sangre, los dos argumentos claves en la consolidación de la legitimación política.

En ese mismo sentido podemos justificar la presencia de casetones, que aquí tienen una doble impresión: por un lado forman parte de una exégesis alegórica propia del pensamiento cristiano²⁰ y por la otra, como *spolium in re*, remiten a Roma, a edificios de prestigio, a una escenografía del poder.

La insistencia de algunos autores en considerar estos artesonados como mera decoración me parece un error. Trasladar, sin una adecuada interpretación, las consideraciones que San Isidoro

¹⁸ Tomado en (CÓMEZ RAMOS 1979).

¹⁹ El *lapis porphyrites* –conocido como rojo o púrpura imperial– fue uno de los más significativos por su rareza y por ser uno de los símbolos imperiales. Como tal, durante la buena parte de la Historia se utilizó o reutilizó en algunos panteones reales.

²⁰ Forma parte de un texto que próximamente se publicará.

establece sobre la *uenustas* a las construcciones ástures resulta la negación del carácter de un modelo o tipo. Isidoro de Sevilla dice: “*Venustas est quiquid illud ornamenti et decoris causa aedificiis, ut tectorum auro distincta laquearia...*” (Etym., XIX 11); entendiendo que San Isidoro, como historiador o tratadista, describe las características edificios pautados, propios de su tiempo, con la disposición decorativa correspondiente, que no tienen que ver con el programa político ástur y su iconografía, nacidos de una necesidad restauradora.

Para los conocedores de la tradición romana es una adaptación del libreto octaviano de la *res publica restituta*. Son arpegios de la sinfonía del destino, un recordatorio para iniciados del propósito político. Recuerda, como proceder testado, lo acontecido en la Roma augustea donde el programa político se escenografió con un neoaticismo que se convirtió en referente o dogma artístico. Así, la recuperación de la esencia griega fue el inicio, como recuerda Paul Zanker, de un programa propio, algo que fuese equivalente a su cultura clásica (ZANKER 1992: 114).

En la misma sintonía, podemos suponer que, coreografiando una ideología, los reyes ástures fueron componiendo un pictograma en sus promociones y que éste, como sucedió en el Principado de Roma con los evergetas, fue reproducido en las promociones de distinto tipo (QUIRÓS CASTILLO y FERNÁNDEZ MIER 2001: 376), representando Santa Eulalia uno de estos últimos casos.

Recientemente, M. de Blas ahonda en estas consideraciones para el momento en el que se está gestando ideológicamente la monarquía ástur (DE BLAS 2015), demostrando que en esa época germinal se usan, como elementos de prestigio y ambientación escénica del poder, antiguos dólmenes neolíticos –Santa Cruz, Abamia y Mian-. Estos espacios, que ciertamente ya habían sido aprovechados por las elites vadinienses, sirven de escenografía para un reencuentro con los ancestros y, lo que resulta más importante, presuponen el enraizamiento con lo primordial, sirviendo en el incipiente reino para la legitimación política de los reyes (DE BLAS 2015: 210-211).

En definitiva, después de más de cien años de monarquía, Santa Eulalia de Bóveda representa una continuidad adaptada de esos mismos presupuestos legitimadores; si bien, en este caso, el horizonte está, debido a la supuesta evolución de los postulados ideológicos, en la recuperación de la esencia romana como búsqueda, tal vez, de una Nueva Roma. Esa indagación en la memoria mediante la búsqueda y utilización de los *spolia*, como anteriormente referí, supone la soldadura para la continuidad legitimada; señalándolos como símbolo y figuración de pertenencia a un contexto cultural trascendente.

CONCLUSIONES

Bóveda alberga dos declaraciones pictóricas distintas. Por una parte, tal vez, un programa funerario propio del siglo IV, definido por una suerte de aves en un enrejado y, por la otra, un case-tonado del siglo IX, peculiar y característico de un pictograma reiterado en las promociones ástures.

La confirmación de los presupuestos de este ensayo supone el desencuentro sosegado de dos programas pictóricos que fueron forzados a entenderse durante casi un siglo. El acarreo antrópico o la convulsión estratigráfica son las claves inciertas que permiten aventurar tal supuesto, permitiendo conjeturar la presencia de planes pictóricos, uno en posición primaria y el otro en posición secundaria, que obedecen a consideraciones ideológicas y culturales distintas: uno peculiar del mundo tardo-romano y el otro del altomedieval ástur. Ello no quiere decir que las dos situaciones sean antagónicas; sino más bien, el *trellis* con volátiles, como una forma de *spolium*, pasó a formar parte de los prototipos romanos utilizados como recurso ideológico en las promociones ástures.

BIBLIOGRAFÍA:

- ABAD CASAL, Lorenzo (1977), Aportación al estudio de Santa Eulalia de Bóveda, *Congreso Nacional de Arqueología*, XV, Lugo, pp.917-921.
- ABAD CASAL, Lorenzo (1982), *La pintura romana en España*, Sevilla/Alicante.
- ARIAS PÁRAMO, Lorenzo (1999), *La Pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X*, Oviedo, Librería Cervantes.
- BENAVIDES GARCÍA, Rosa (2009), *Informe sobre el estado actual de las pinturas murales y el soporte y avance de la propuesta y metodología de intervención para establecer las condiciones de conservación de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)*, Vigo.
- BLANCO-ROTEA, Rebeca; BENAVIDES GARCÍA, Rosa; SANJURJO SÁNCHEZ, Jorge; FERNÁNDEZ MOSQUERA Daniel (2009), Evolución constructiva de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo, Galicia), *Arqueología de la Arquitectura*, (nº 6), pp.149-198.
- BRIILLIANT, R. (1982), I piedistalli del giardino di Boboli: *spolia in se, spolia in re*, *Prospettiva* (nº 31), pp.2-17.
- CABALLERO ZOREDÁ, Luis; SÁNCHEZ SANTOS, Juan Carlos (1990), Reutilizaciones de material romano en edificios de culto cristiano, *Cristianismo y aculturación en tiempos del Imperio Romano*, Murcia, Universidad de Murcia, pp.431-485.
- CASAS, Josep; RUIZ DE ARBULO, Joaquín (1997), Ritos domésticos y cultos funerarios. Ofrendas de huevos y gallináceas en villas romanas del territorio emporitano (s. III D.C.), *PYRENAE*, (nº 28), pp.211-227.
- CID PRIEGO, Carlos (1996-97), Elementos romanos determinantes en el arte prerrománico asturiano, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXVIII, Girona, pp.1401-1413.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael (1979), La visión de la Antigüedad en las primeras miniaturas de la Primera Crónica General, *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, I, Sevilla, Biblioteca UCM, pp.1-12.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael (2012), Reutilización de materiales antiguos en la Arquitectura Mudéjar Sevillana, *História da Construção: os materiais*, Braga, CITCEM; LAMOP, pp.77-88.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel (1952), Sobre el origen del monumento soterrado de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo), *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXII, Madrid, pp.231-251.
- DE BLAS CORTINA, Miguel Ángel (2015), Megaliths and Holy Places in the Genesis of the Kingdom of Asturias, *The Lives of Prehistoric Monuments in Iron Age, Roman, and Medieval Europe*, Oxford University Press, pp.205-233.
- DE INSAUSTI, Pilar; VIGIL, Adolfo (2011-12), El jardín romano a través de la literatura y la pintura, *ARCHÉ*, (núms. 6 y 7), Instituto universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, pp.111-118.
- DÍAZ DE BUSTAMANTE, J.M.; LÓPEZ PEREIRA, J.E.(1988), El Acta instaurationis ecclesie beati iacobi: texto y pretexto, *Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., pp.247-262.
- GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (1989), *Pinturas Murais de Galicia*, Santiago.
- GUARDIA PONS, Milagros (1989), El ciclo dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del Bajo Imperio, *D'art*, (nº 15), pp.53-76.
- GUARDIA PONS, Milagros (2002), El santuario romano de Bóveda en su ornamentación pictórica, *Semata*, (nº 14), Santiago, pp.253-276.
- LING, Roger (1991), *Roman Painting*, Cambridge University Press.
- LÓPEZ MARTÍ, Luis (1926), Descubrimiento de una bóveda subterránea. Hallazgo importante, *Vida Galega*, (nº 322), Vigo.
- LÓPEZ MARTÍ, Luis (1928), Las excavaciones de la iglesia de Santa Eulalia de Bóveda, *Boletín de la Real academia Gallega*, t. XVII (nº 214), A Coruña, pp.322-326.
- LÓPEZ MARTÍ, Luis (1934), *Santa Eulalia de Bóveda. Descripción y gráficos del monumento allí existente*, Lugo, Junta del Muso Provincial de Lugo.
- LÓPEZ PEREIRA, José Eduardo (1993), Mármoles romanos de la Iglesia de Santiago de Alfonso III: determinación de su procedencia, *Madridrer Mitteilungen*, (Nº 34), pp.275-281.
- MONTENEGRO, Enrique Jorge (2005), *El descubrimiento y las actuaciones arqueológicas en Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)*, Concello de Lugo.

- MONTERO HERRERO, Santiago (2004), El consumo de aves en la Roma de Augusto: *luxus y nefas*, *Revista de Ciencias de las Religiones*, XII-anejos, pp.47-60.
- MONTERO HERRERO, Santiago (2006), Augusto y las aves. Las aves en la Roma del Principado: Prodigio, exhibición y consumo, *Col·lecció INSTRUMENTA*, (nº 22), Universitat de Barcelona.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2011), Una revisión del *spolium* de la obra hispanorromana a través de las fuentes medievales, *Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, VII, Madrid, Instituto Juan de Herrera.
- MORETTI, Conde de (1828), *Manual alfabético razonado de las monedas, pesos y medidas de todos los tiempos y países*, Madrid.
- NUÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1978), *Historia de la Arquitectura Galega: Arquitectura Prerrománica*, Madrid, Colexio de Arquitectos de Galicia.
- PIJOÁN, José (1942), Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000, *Summa Artis*, VIII.
- QUIRÓS CASTILLO, Juan Antonio; FERNÁNDEZ MIER, Margarita (2001), La evolución de las técnicas constructivas en Asturias en la Edad Media, *Congreso de Arqueología Medieval Española*, V, Valladolid, pp.371-382.
- RODRÍGUEZ COLMENERO, Antonio (1993), *Arte/Galicia. Arte prehistórico y romano*, Coruña.
- SÁNCHEZ PARDO, José Carlos (2015), El reuso de materiales y estructuras antiguas en las iglesias altomedievales de Galicia. Casos, problemas y motivaciones, *Estudos do Quaternário*, (nº 12), Braga, pp.95-110.
- SAN NICOLÁS, María Pilar (1997), Los espacios ajardinados en la musivaria romana, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, (nº 10), pp.137-175.
- SCHLUNK, Helmut (1935), Santa Eulalia de Bóveda in Das siebente Jahrzehnt, *Festschrift zum 70. Geburtstag von Adolph Goldschmidt zum 15. Januar 1933*, Berlín.
- SCHLUNK, Helmut; BERENGER, Magín (1957), *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Excelentísima Diputación Provincial de Asturias.
- SCHLUNK, Helmut; BERENGER, Magín (1991), *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Meres (Siero), Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Principado de Asturias, Reproducción facsimilar.
- SINGUL LORENZO, Francisco Luis (1998), La pintura de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Ortodoxia y clasicismo en la pintura paleocristiana del Noroeste hispánico, *Boletín Auriense*, XXVII, Ourense, pp.175-193.
- SINGUL LORENZO, Francisco Luis (1999), La pintura de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Significado y relaciones con el arte paleocristiano y la pintura asturiana, *Boletín Auriense*, XXVIII, Ourense, pp.59-84.
- SOLALINDE, Antonio (1930), *General Estoria*, Madrid
- SUÁREZ OTERO, José (1999), Apuntes arqueológicos sobre la formación del “Locus Santus Iacobi” y los orígenes del urbanismo medieval compostelano, *Codex aquilarensis: Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, (nº 15), pp.11-42.
- VITRUVIO, M. (1997) *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Alianza Forma.
- ZANKER, Paul (1992), *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza Forma.



Fig. 1.1 – Detalle de las pinturas del “nartex” de Santa Eulalia de Bóveda.

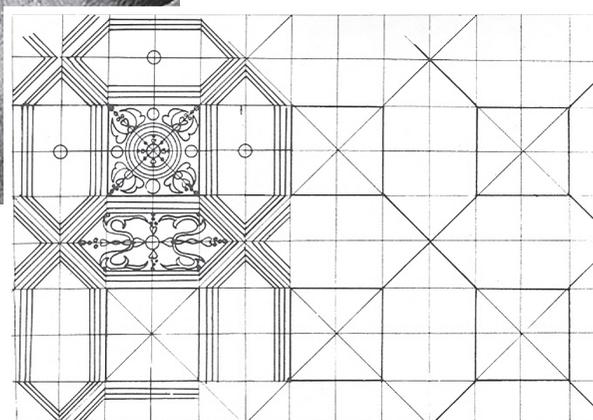


Fig. 1.2 – Esquema del trazado previo o replanteo de los casetonados de Valdediós según Schlunk y Berenguer. La comparación con el esquema compositivo de Bóveda avala el supuesto de que las pinturas del “nartex” son el preludio de algo más complejo.



Fig. 2 – Santa Eulalia de Bóveda. Vista general de las pinturas que permanecen en su soporte original.

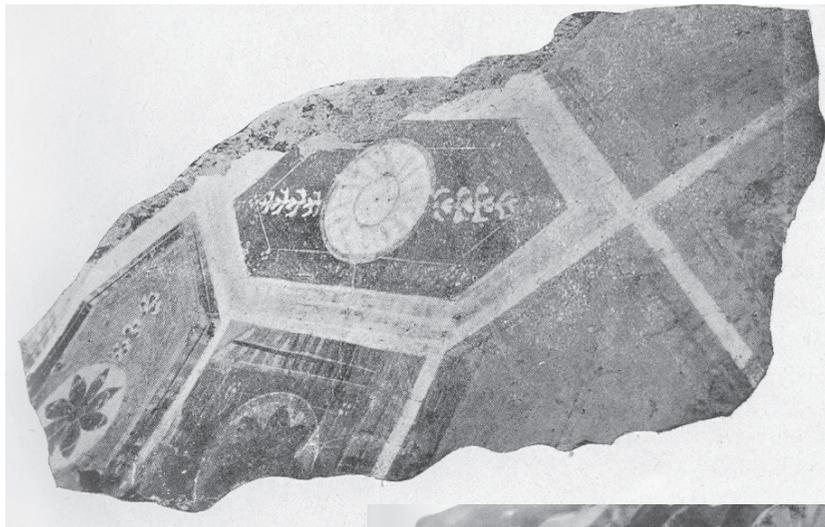


Fig. 3.1 – Fotograma de uno de los bloques recuperados en posición secundaria con casetones pintados. La imagen no recoge con claridad la potencia del soporte, circunstancia que se puede comprobar en la Fig. 4.1; correspondiéndose el bloque de la derecha con el soporte citado. Fotograma (LÓPEZ MARTÍ 1934: Fig. 13).

Fig. 3.2 – Vista frontal e interpretación del mismo bloque con casetones (SCHLUNK y BERENGUER 1957/1991: Lám.1).

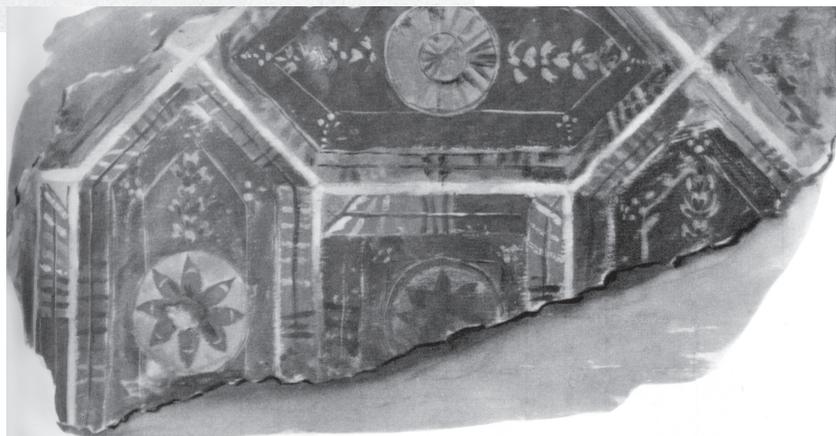


Fig. 4.1 – Aspecto de las pinturas con casetones en su soporte antes de proceder a su separación para reubicarlas, a modo de anastilosis, en la bóveda reconstruida. Foto Mas, 1931 (AM, C-67592), tomada de (MONTENEGRO 2005: Foto 30).

Fig. 4.2 – Aspecto de la bóveda reconstruida en la que se puede apreciar la ubicación aleatoria de los restos pictóricos con casetones, probablemente empleando la técnica del *strappo*. Foto Chamoso Lamas, tomada de (MONTENEGRO 2005: Foto 31), a su vez reproducida del Catálogo sobre *Lugo no obxetivo de Manuel Chamoso Lamas. As nosas raíces*.



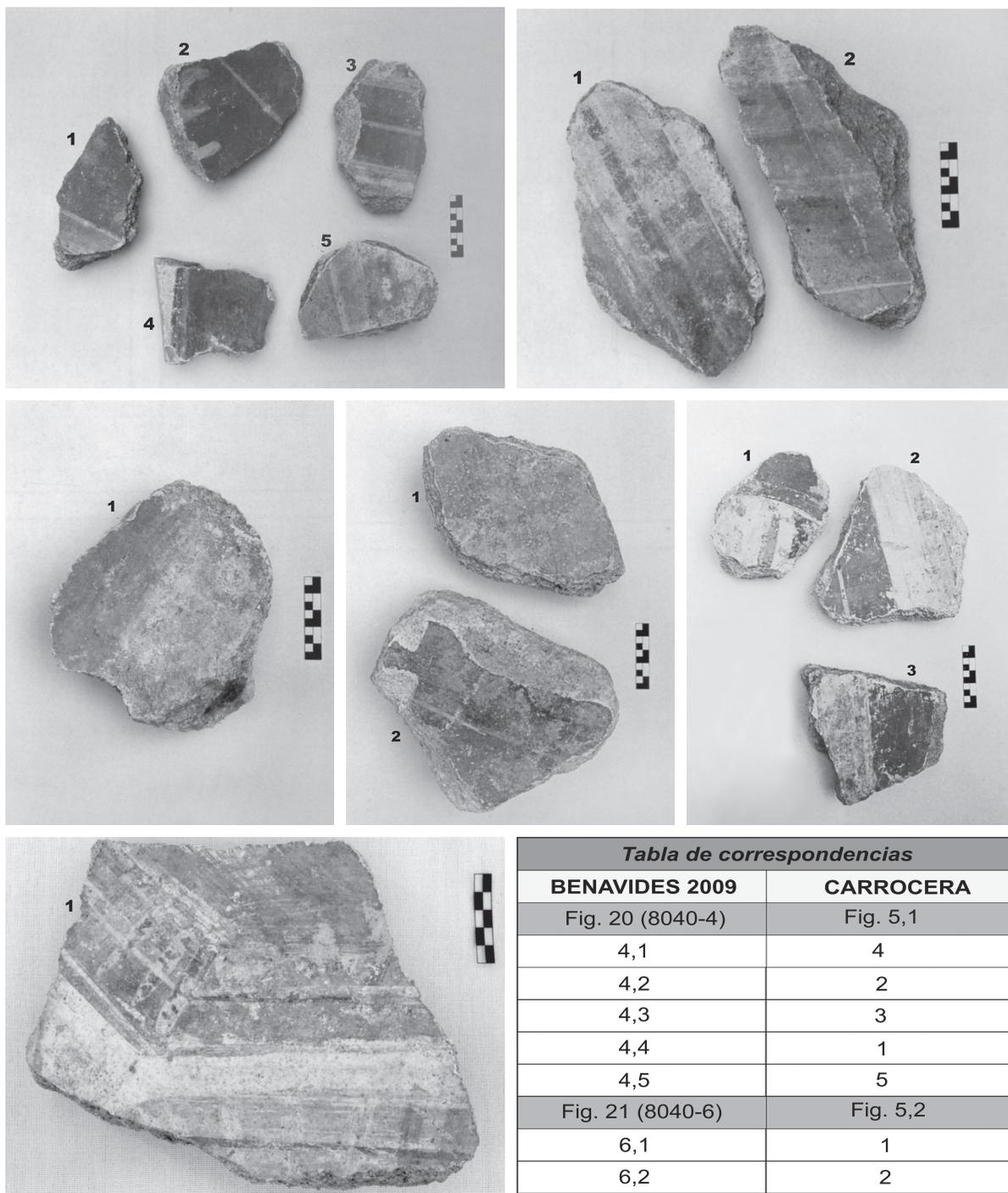


Tabla de correspondencias

BENAVIDES 2009	CARROCERA
Fig. 20 (8040-4)	Fig. 5,1
4,1	4
4,2	2
4,3	3
4,4	1
4,5	5
Fig. 21 (8040-6)	Fig. 5,2
6,1	1
6,2	2
Fig. 22 (8040-8)	Fig. 5,3
8	1
Fig. 23 (8040-9)	Fig. 5,4
9,1	1
9,2	2
Fig. 25 (8040-14)	Fig. 5,5
14,1	2
14,2	1
14,3	3
Fig. 29 (EST 24)	Fig. 5,6
1	1

Figs. 5.1 a 5.7 – Fragmentos depositados en el Museo provincial de Lugo que, con seguridad, encuentran acomodo en el ritmo de casetones de Santa Eulalia. Son catorce los fragmentos que no me ofrecen dudas; pudiendo correlacionarse, según la tabla de la (Fig. 5, 7), con la documentación aportada por (BENAVIDES 2009). Fotos Museo Provincial de Lugo.

1 ^{er} nivel	Pinturas arranque de bóveda. Fuste de columna de mármol y diversos ladrillos.
	Pinturas del paramento, arranque de bóveda y de arcada.
2 ^o nivel	Fragments de arcada, fustes de columna de mármol y relieves también de mármol, uno de ellos representa un pez. Restos del centro de la bóveda.
	Relieves en el paramento exterior del vestíbulo. Relieves de mármol con pámpanos y palmetas. Columnas del vestíbulo.
	Relieves del <i>avestruz y lisiados</i>
3 ^{er} nivel	Relieve pájaro paramento interno sur del vestíbulo y otros en el externo, iguales a los localizados en el machón norte.
	Molino de mano, trozos de canaletas, canecillo prerrománico, capitel de mármol, sinnúmero de ladrillos y losetas de mármol. Se libera totalmente el vano de entrada.
	Fragmento de estela funeraria, canecillo con cabeza de mujer
	Fragmentos de la zona central de la bóveda con pinturas.

Fig. 6.1 – Estratigrafía artificial elaborada por Montenegro a partir de las descripciones realizadas en distintas publicaciones. Resulta significativa la heterogeneidad de los materiales recuperados, circunstancia que invita a pensar en una configuración estratigráfica convulsa. Tabla tomada de (MONTENEGRO 2005: 27).

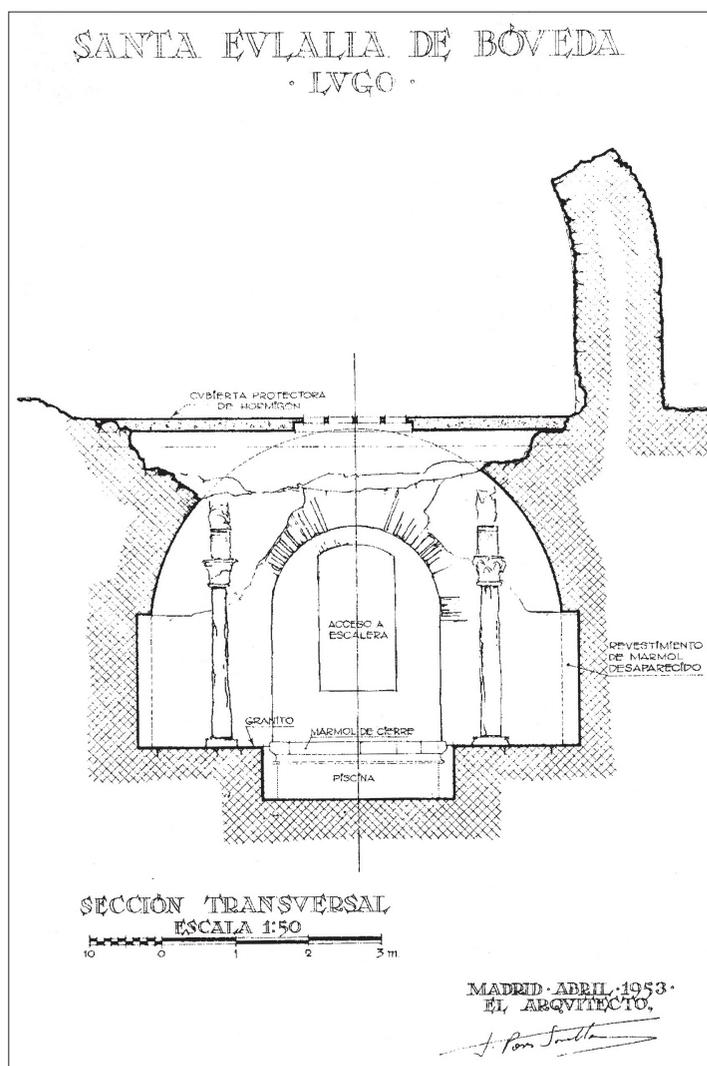


Fig. 6.2 – Sección transversal del Monumento. El lector, a partir de (Fig. 6, 1), puede hacerse una idea de la disposición espacial de los distintos elementos recuperados en el interior del edículo y, consultada la escala, intuir la repercusión de administrar un volumen de tierra equivalente a “dos estados de un hombre”. Planimetría Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración. Extraído de (MONTENEGRO 2005: 52).



Fig. 7.1 – Fotografía en la que se observa la generatriz de la bóveda interrumpida por un colapso y, además en la directriz, la naturaleza del grosor que se va adaptando a las medidas del esqueleto interno de arcos de ladrillo embebidos en la masa. Foto (LÓPEZ MARTÍ 1934: Fig. 1).

Fig. 7.2 – Detalle en el que se aprecia una sección del intradós y la curvatura de la bóveda, escenificando una línea de arranque a partir de una imposta artificiosa y con una flecha considerable. Foto (LÓPEZ MARTÍ 1934: Fig. 15).



Fig. 8.1 – Fotograma de los años treinta en el que se detallan en primer plano las características morfológicas de los soportes de las pinturas con casetones. El grosor de los bloques hace imposible embonarlos en el cierre de la bóveda inferior de Santa Eulalia. Foto Visita de H. Schlunk, 1930-32 (DAI,NEG.SCH.1510), extraída de (MONTENEGRO 2005: 32).

Fig. 8.2 – Vista general del “aula” en la que se puede apreciar, antes de las maniobras realizadas para sustituir el lucernario existente por una bóveda, la disposición de los bloques con pinturas de casetones. Foto (KSADO, c. 1936), tomada de (MONTENEGRO 2005: 47).



Fig. 9 – Aspecto del paquete estratigráfico del interior del edículo durante el proceso de vaciado. Por una parte, resulta extraña la gran acumulación de tierra sin restos de cascotes y material constructivo propio del colapso de cualquier construcción y, por otra, la disposición del fuste en esa cota contravine los principios de la física si se le quiere asociar a la construcción subterránea. Foto tomada de (MONTENEGRO 2005: 20).



Fig. 10.1 – Fragmento de pared pintada, perteneciente a la casa de Ariadna (Sabratha), fechado en el siglo IV, en el se puede observar un patrón poligonal de enrejados –*trellis*- a base de entrelazados de tallos y flores. Foto Museo de Sabratha.



Fig. 10.2 – Mosaico del siglo IV procedente de Cartago, conservado en el Bardo, caracterizado por la representación de un pavo real y los cuatro caballos de las facciones del circo, que recurre a una escenografía con guirnaldas, cráteras y *trellis* encadenados. Foto Pascal Radigue.



Fig. 10.3 – Detalle del mosaico del siglo IV (Complutum) denominado de Aquiles y Penteseia. Unas cadenas de sogueados delimitan el emblema central y configuran un enrejado que sirve de soporte a otras representaciones. Foto [http. www.balazor.com](http://www.balazor.com)

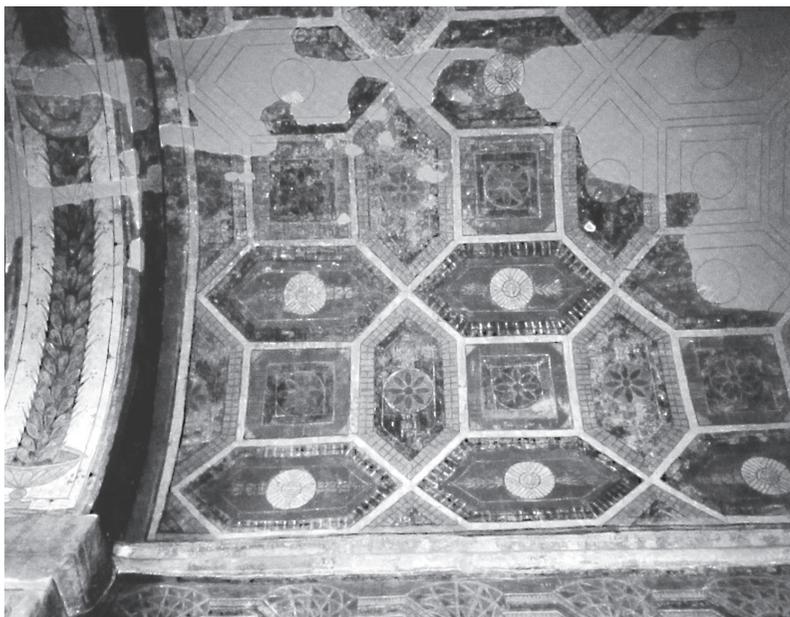


Fig. 11.1 – Representación de un casetonado en una de las bóvedas de San Julián de los Prados – Santullano –. Entiendo que es el modelo, conocido por el momento a partir de Alfonso II, elemento de un pictograma consolidado, que sirve como recurso imitado a lo largo del periodo monárquico ástur.



Fig. 11.2 – Casetones de una bóveda de Lillo – San Miguel de Lillo o Liño –. El tipo, fechado en la mitad del IX (Ramiro I – 848), mantiene las características primigenias en cuanto a técnica y color; no obstante, su delineación no es tan perfecta como la de Santullano.



Fig. 11.3 – Ensamble de cuatro hexágonos procedente del casetonado de Valdediós – San Salvador de Valdediós –. La ideología subyacente se mantiene pero la definición se barroquiza. Este ejemplo es fechado sobre el año 893, fecha de consagración de la Iglesia bajo el reinado de Alfonso III. Foto J. Puras.



Fig. 11.4 – Serie perteneciente a Priesca – San Salvador de Priesca – La ambientación retoma el espíritu de Santullano con una técnica tosca y simplificada. La Iglesia se consagra en el año 921, reinando Fruela II. Foto L. Arias.

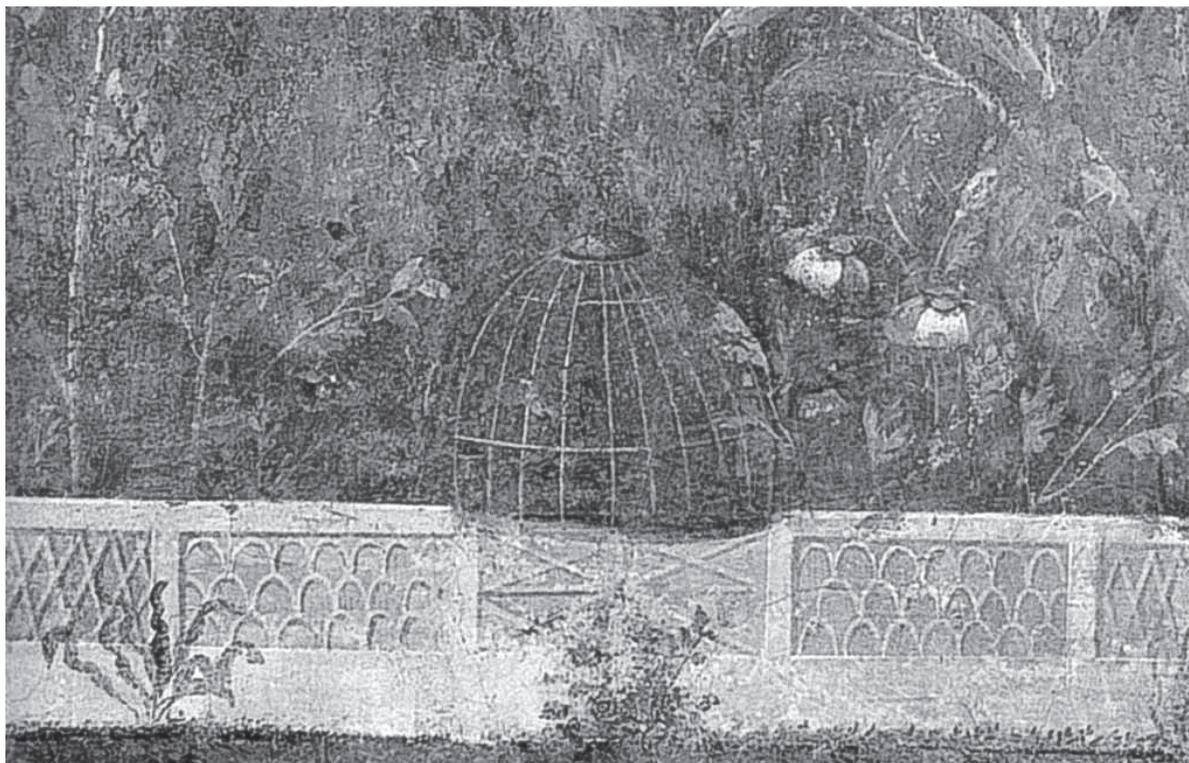


Fig. 12.1 – Jardín pintado de un probable *triclinium-nymphaeum* perteneciente a la villa de Livia en el que se representa una jaula entretejida, prelude de los grandes aviarios varronianos. Foto Museo Nazionale Romano.



Fig. 12.2 – Mosaico nilótico en el que se puede observar la técnica del entretejido de un *treillage* y un tosco aviarium en el centro de la escena. Museo de Palestrina. Foto Camelia Boban.



Fig. 13.1 – Composición didascálica que intenta emparentar la posible representación del *aviarium* de Bóveda con una escenificación de una pajarera del siglo XVI procedente de Villa Médici. Fotos www.asturnatura.com y www.romeandart.com.

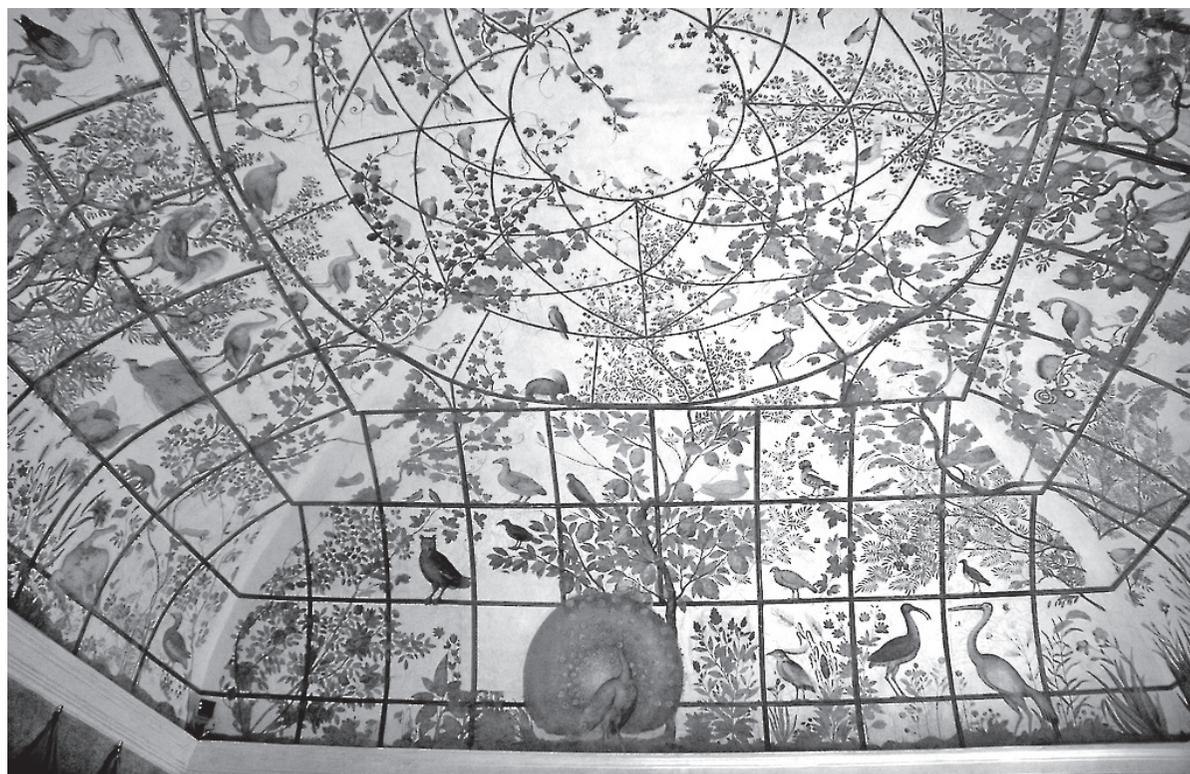


Fig. 13.2 – Visión general de la voladera, concreción de las *uccelliere* renacentistas, pintada por Jacopo Zucchi en 1576 para Fernando de Médici, que repite la misma composición y recursos escenográficos de Bóveda. Foto www.romeandart.com.



Fig. 14 – Fotograma que intenta expresar el efecto tridimensional que supone la asociación pictórica con los recursos arquitectónicos en una búsqueda efectista de la composición. Foto La Voz de Galicia.