El Santuario romano de Bóveda en su ornamentación pictórica

MILAGROS GUARDIA
Universitat de Barcelona

RESUMEN

Se propone, sobre la base de una revisión y análisis del ciclo pictórico, una consideración global de la estructura de Bóveda como monumento tardo-romano (siglo IV) y se reduce su consideración como edificio de culto cristiano a un mero episodio de reutilización, sin intervenciones estructurales ni decorativas, a partir del siglo VIII.

Palabras clave: Santa Eulalia de Bóveda. Pintura romana. Arte asturiano

ABSTRACT

This essay shall set out, on the basis of a review and analysis of the pictorial cycle, a comprehensive view of the structure of Bóveda as a late-Roman monument (from the fourth century), reducing its status as a building of Christian worship to an incident of mere recycling, without structural or decorative influences, from the eighth century.

Keywords: Santa Eulalia de Bóveda. Roman painting. Asturian art.

"Descorazonados se sentaron en la gruta de las Ninfas en la que se halla la piscina. Se trata de una piscina de mármol blanco, que contiene una fuente de agua que ni rebosa el borde, ni baja de nivel cuando alguien saca agua", Filóstrato, Vida de Apolonio de Tiana, VIII, 11,12.

El monumento lucense conocido como Santa Eulalia o Santa Baia de Bóveda ha interrogado desde su descubrimiento "científico" en 1926¹ a los estudiosos, llevándoles

Las primeras noticias están contenidas en los diversos artículos del entonces director del Museo de Lugo, entre otros que recogen los hallazgos e intentan una primera aproximación: López Martí, L., en *Boletín de la Real Academia Gallega*, 17, 191, 1927, 267-272; López Martí, L., "Los descubrimientos en Santa

a formular respuestas más o menos razonadas, desde todos y cada uno de sus aspectos. Incluso el nombre con el que es conocido no resulta neutro a los efectos de conocer su historia y algunos pre-juicios que en su aproximación se han vertido. El "misterio", tal vez enunciado en plural, que su explicación parece encerrar deriva, sin lugar a dudas, de dos factores. Uno de ellos es la insuficiencia de una indagación arqueológica que se ha limitado casi al estricto perímetro de lo conservado y a la parquedad de la documentación sobre los pormenores de los trabajos que, en las sucesivas intervenciones, lo han afectado. El segundo son los condicionamientos que las diversas hipótesis interpretativas han generado a la hora de buscar determinados paralelos, precisas correspondencias. Por supuesto que una hipótesis de trabajo comporta la necesidad de intentar demostrarla, de erigirla en tesis. Otra cosa es forzar un monumento para obligarle a hablar en modo inadecuado.

La infinidad de trabajos, de estudios, pero especialmente de publicaciones, que ha merecido hasta la fecha, han contribuido a esclarecer muchos y diversos aspectos relativos a su función², cronología³, así como al encuadre histórico-artístico de su decoración pictórica⁴ y escultórica⁵. Pensar que podremos llegar a definirlos todos y con precisión

Eulalia de Bóveda", Boletín de la Real Academia Gallega, 17, 194, 1927, 57-62; Del Castillo, A., "Los descubrimientos en Santa Eulalia de Bóveda", Boletín de la Real Academia Gallega, 17, 197 1928, 140 144; López Martí, L., "Excavaciones en la iglesia de Santa Eulalia de Bóveda", Boletín de la Real Academia Gallega, 17, 204, 1928, 322-326; Vázquez Seijas, M., "Las excavaciones en Santa Eulalia de Bóveda", Boletín de la Real Academia Gallega, 17, 217, 1929, 29-31; López Martí, L., "Santa Eulalia de Bóveda", Lugo y su provincia, Vigo, 1929, 126-127. El resumen más completo en López Martí, L., Santa Eulalia de Bóveda: descripción y gráficos del monumento allí existente, Lugo, 1934.

- Sobre las diversas funciones propuestas debemos retener la primera hipótesis de H. Schlunk en Festschrift zum 70. Geburtstag von Adolph Goldschmidt, Berlin, 1935, rectificada a raíz del descubrimiento de la piscina; la lectura como templo pagano de M.Gómez Moreno, "Santa Eulalia de Bóveda", Misceláneas. Historia-Arte-Arqueología, Madrid, 1949, 415-423; A. del Castillo es quien sugiere su interpretación como ninfeo, que parece confirmarse con los descubrimientos realizados por Chamoso Lamas, M., "Sobre el origen del monumento soterrado de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo), Cuadernos de Estudios Gallegos, VII, 1952, 231-251. Una nueva lectura como posible iseo-serapeo es defendida por A Rodríguez Colmenero, A., "Historia del arte romano de Galicia", Galicia- Arte, (ed. F.Rodríguez Iglesia) IX. Arte prehistórico y romano, A Coruña, s.a., 237-503, esp. 319-331, 339-340, 344-356, 464 y especialmente en "Culto a las aguas y divinidades orientales en el Lugo romano: los monumentos de Bóveda y San Roque, Termalismo antiguo. Actas de la mesa redonda: Aguas mineromedicinales, termas curativas y culto a las aguas en la Península ibérica (1991), Espacio, Tiempo y Forma, serie II. Historia Antigua, 5, 1992, 309-336.
- Sobre las distintas propuestas de datación y los argumentos en que se sustentan, remito al correcto resumen A.Rodríguez Colmenero, Historia del arte..., esp. 330-331, en el que se argumenta en detalle su propuesta de datación de las distintas fases que considera en relación al edificio y su decoración.
- El estudio de las pinturas, dejando a un lado las reiteradas descripciones, se deben a Abad, L., "Aportación al estudio de Santa Eulalia de Bóveda", XV Congreso Arqueológico Nacional, Lugo, 1977, Zaragoza, 1978, 917-922 y Pintura romana en España, Alicante-Sevilla, 1982, 147-152; Las detalladas comparaciones con la pintura mural asturiana parten de Schlunk,H.-Berenguer,M., La pintura mural asturiana de los siglos IX y X, Oviedo, 1957, 3,46, 50. Defienden una datación en el siglo VIII, entre otros, J. M. García Iglesias, Pinturas Murais de Galicia, Santiago, 1989. Recientemente les ha dedicado su atención Singul, F., "La pintura de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo), Significado y relaciones con el arte paleocristiano y la pintura asturiana", Boletín Auriense, XXVIII, 1999, 59-84, con conclusiones interpretativas con las que no podemos estar de acuerdo.
- 5 Sobre los relieves del pórtico, a nuestro juicio correspondientes a un momento anterior, véanse las interpretaciones de Ares Vázquez, N., "Santa Eulalia de Bóveda: dos lisiados y un monasterio", Boletín

indudable y, especialmente, encontrar el acuerdo, es quizás no comprender, por una parte las insuficiencias del análisis arqueológico e histórico-artístico y por tanto la provisionalidad de nuestros conocimientos y, de otra, que los conjuntos singulares, aislados, excepcionales, acostumbran a mantener casi eternamente numerosos interrogantes. La curiosidad intelectual del historiador del arte puede verse satisfecha cuando se consigue comprender y presentar ordenada y rigurosamente los avatares de un conjunto, tal vez modesto o adocenado, sus transformaciones, las razones que existieron para ello, a partir de una abundante o suficiente documentación, un correcto estado de conservación, o una rigurosa excavación en su entorno si convenía hacerlo. Incluso la mera clasificación y datación precisa de un fragmento de cerámica o de un sarcófago pueden llenarla. No obstante, y a pesar de una cierta irritación o desánimo, sin duda son las obras singulares que no ofrecen ningún paralelo en su conjunto o en sus detalles, que carecen de documentación o referencias históricas precisas, que han sido incluso maltratadas por el paso del tiempo y las deficientes actuaciones en su conservación y manipulación restauradora, los que suscitan un desbordado interés y los que más han sido frecuentadas. Santa Eulalia de Bóveda se encuentra entre estas últimas.

No pretendemos en estas líneas dar respuesta a ninguno de los principales problemas que presenta el estudio de santa Eulalia de Bóveda aunque tampoco es nuestra intención añadir un título bibliográfico más a la larga lista que podemos presentar en nota a pie de página. Intentaremos, eso si, proyectar una mirada desde la conciencia de que su excepcionalidad puede explicarse por la desaparición de obras semejantes pero también desde la certeza de que no siempre es posible imaginar o suponer un patrimonio desaparecido.

En un intento de esclarecer y plantear las cuestiones, es indispensable relatar brevemente no tanto el capítulo de preguntas sino, en grandes líneas, los conocimientos adquiridos a partir de argumentos convincentes o razonables y lo que, con estos cáñamos podemos tejer en la actualidad, dejando a un lado hipótesis más o menos imaginativas de interpretación que no han abierto nuevas vías de análisis. Evitaremos también una relación historiográfica salvo en aspectos puntuales.

de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo, 7, 57-58, 1962, 115-123; Ares Vázquez, N., "Santa Eulalia de Bóveda: Mensaje de la Cigüeña", Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo, 7, 59-60, 1963, 173-182; Ares Vázquez, N., "Santa Eulalia de Bóveda: Otro relieve en el pórtico", Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo, 7, 61-62, 1964, 236-246. El estudio comparativo del capitel actualmente dispuesto en torno a la piscina y una propuesta de cronología en Núñez, M., "Estudio estilístico de los capiteles de los siglos V-VII en Galicia", Conimbriga, 14-17, 1975-78.

Sobre los materiales actualmente en el Museo de Lugo y los que todavía se encuentran *in situ*, en las molduras de los dos arcos de las puertas especialmente, debemos una primera interpretación a Gómez Moreno, Santa Eulalia... 1949, 419-420 y una revisión de R.Colmenero, Historia del arte...339-341, 330-333, 461, que coinciden en unas cronologías tardo-antiguas. Un estudio sobre el fragmento con los peces en M.Castiñeiras, "peces", *Facies Deitatis (Los rostros de Dios)*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, 2000, 362. El conjunto de estos fragmentos es analizado, en un contexto más amplio, el de la escultura figurada de la Antigüedad Tardía en Hispania, en la tesis de doctorado en curso de S.Vidal Alvarez, bajo nuestra dirección, a quien agradezco los comentarios y sugerencias sobre su interpretación así como las conclusiones sobre su datación en la segunda mitad del siglo IV.

El conjunto que nos ha de ocupar es conocido con el nombre de Santa Eulalia, una advocación vinculada al lugar desde el siglo VIII, completado, a partir del siglo XII con el término arquitectónico de Bóveda⁶. De ello se ha deducido, creemos que con razón, que coincide con el conjunto o era próxima a él una iglesia, tal vez de un monasterio en época posterior, dedicada a la mártir emeritense y que, por la singularidad, en el momento, de su sistema de cobertura, una bóveda, suscitó esa denominación. La localización de tal edificio, intentando unir ambos elementos, pudiera ser la iglesia que antecedió a la actual, construida a finales del siglo XVIII en un nuevo emplazamiento hacia el sur respecto de aquella, a raíz del derrumbe o destrucción de la antigua, y que no sería otra cosa que el cuerpo superior de la estructura semi-enterrada que nos va a ocupar de forma preferente. Cierto es que ningún trabajo riguroso se ha realizado para verificar la altura del cuerpo superior que, por las secciones publicadas pudo alcanzar unos 5 metros hasta el vértice de la cubierta abovedada, ni la ordenación de su interior en su uso como iglesia hasta finales del siglo XVIII7. Los indicios que ofrece la documentación moderna indagada hasta la fecha, parecen apuntar a que tenía un coro, en el cual se intentó habilitar un lugar para enterramientos y un presbiterio sobre-elevado. Fue precisamente en el proceso de obras realizadas para esta finalidad cuando se produjo un derrumbe puesto que afectaron a la bóveda inferior⁸. Fuera cual fuera el uso primigenio de esta cámara alta, sí sabemos que se cubría con bóveda, que ésta era tal vez decorada con pinturas, que tenía alguna ventana en la parte inferior de los muros laterales y que su sistema constructivo prolongaba la cámara o ámbito inferior y, por tanto, que se trataba de un conjunto unitario en un momento de su historia. Más aún, el sistema constructivo de la estructura portante corresponde a técnicas tardo-romanas y, por ello, a un arco cronológico aproximado para su realización entre los siglos IV y V9.

En el Testamento de Odoario (734 o 747) se contiene la noticia de su dedicación a Santa Eulalia ("In Mera Ecclesia S.Eulalia Alta et S.Maria Alta, et eius familiae ab integro, et Ecclesia S.Ioannis de Mera, quos predivit germanus meus Ermiarius de Escalido, et contestavit a me indignum, et S.Mariae Virginis"), recogido por L.Martí, Santa Eulalia... 1934 a partir de Flórez. Sobre el restaurador de la sede lucense en época de Alfonso I y su relación con sus empresas de recuperación y promoción artística interesa el estudio de M.Núñez, Historia da Arquitectura galega. Arquitectura prerromanica, s.l. 1978, 131-138. Se recoge también en el Testamento de Alfonso III (897) una alusión a la iglesia de S. Eulalia Alta. La denominación de Bóveda a partir del siglo XII es mencionada por L.Martí, Santa Eulalia... 1934.

A sus reformas en época románica parecen corresponder los canes encontrados en la excavación del terraplén, actualmente en el Museo local, muy semejantes a otros conjuntos de la región, como los de la iglesia de santa Cruz de Retorta. Las secciones publicadas de este cuerpo superior, nos permiten deducir esta altura, especialmente las que se reproducen en Schlunk, H., "Spätrömische und germanische Kunst in Galicien", Primera reunión gallega de estudios clásicos (1979), Santiago, 1981, 277-317, esp. 277-279y en Trillmich, W-Hauschild, Th., Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit, Maguncia, 1993, fig. 181.a y b, Lám. 220. Cabe recordar que precisamente el estudio del cuerpo superior es una cuestión pendiente como bien recuerda y enfatiza Schlunk, H y recogen Arbeiter, A-Noack, S. Hispania Antiqua. Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters, vom 8. bis ins 11. Jahrhundert, Maguncia, 1999, 130-131.

⁸ Los documentos de la parroquia, de los años 1751 y 1755 se recogen ya en L.Martí, Santa Eulalia...1934

⁹ En relación a este tema remitimos a las aportaciones y conclusiones sobre las técnicas constructivas de Hauschild en W.Trillmich-Th.Hauschild, *Denkmâler*... 1993, 417 y ss.

No ha de extrañar que los estudiosos de la arqueología cristiana, y de manera especial H.Schlunk¹⁰, observaran en un momento dado notables coincidencias con obras que se estaban recuperando por excavación y estudiando en sus paralelos, en aquellos años -léase el mausoleo de la Alberca en Murcia-, y que dedujeran por ello una función también funeraria para Bóveda. Otros¹¹, aún aceptando el análisis comparativo propuesto por Schlunk, pero apuntando otros elementos de comparación (cripta de san Antolín de Palencia) acentuaban el carácter casi ejemplar o modélico que Bóveda ofrecía para el estudio de estructuras más tardías de función diversa como la Cámara Santa ovetense construida probablemente en época de Alfonso II. Hay que tener presente que el estudio de la Antigüedad Tardía como un momento complejo, contradictorio, pero enormemente trascendente dentro de la cultura artística antigua, es un fenómeno relativamente reciente en la historiografía y más aún en su divulgación. Hasta entonces eran los especialistas en arqueología (paleo)cristiana los que se ocupaban y conocían la realidad artística y monumental del período en el que, junto a la primera formulación de un arte cristiano coexistían otras vías expresivas e ideológicas que solamente por un maniqueísmo simple podríamos denominar paganas. El estudio de las imponentes villae tardo-romanas de los siglos IV-V con sus programas decorativos en mosaico de pavimento y pinturas murales de contenido obviamente profano, ocupaban también su atención y su conocimiento nos abría un panorama más rico, más matizado de la última romanidad en la que se imponía progresivamente el cristianismo sin, por ello, renunciar a los valores de la cultura antigua. Es por este motivo que fueron preferentemente esos estudiosos los que, conocedores de estos momentos, abordaron el estudio de Bóveda, sin que tuviera que decantarse su interpretación hacia una función cristiana del monumento. En efecto, ni Schlunk ni de Palol propusieron en ningún momento la posibilidad de que en su forma y en su decoración pictórica, el edificio fuera previsto como lugar de culto cristiano, aunque no excluyeron su posible re-utilización para tales funciones.

Los análisis recientes de los paramentos, así como la detenida observación del monumento, han llevado a proponer diversas fases y remodelaciones que bien pudieran explicar las vacilaciones a la hora de determinar su función, ya que ésta sería diversa en cada momento de su transformación y adaptada a ella. Aunque tal vez la propuesta de determinar un sinnúmero de momentos pueda dar satisfacción a todas las lecturas que los diversos autores han ido sugiriendo para el monumento, quizás debamos esforzarnos en pensar en fases constructivas relevantes y dejar en el apartado de reformas o pequeñas modificaciones las que no afectaron substancialmente a ninguno de estos aspectos, aunque puedan ayudar, y en esta medida las usaremos, para ritmar su uso a lo largo del tiempo. En efecto, una primera constatación es que el edificio ha sido restituido y restaurado con algunos elementos que se han reaprovechado del material a disposición pero también tal vez, respondiendo a una realidad: que fueran reaprovechados ya en alguna reforma que sufrió en la antigüedad. Cabe recordar que nuestra reciente pasión por el reciclaje tiene en la cultura romana, por lo menos desde el siglo I d.J.C., sus más

¹⁰ H.Schlunk, op.cit.1935, cuyas conclusiones rectifica ya en H.Schlunk-Berenguer, M. La pintura... 1957 y especialmente en Schlunk, Spätrömische...1981, 277-279.

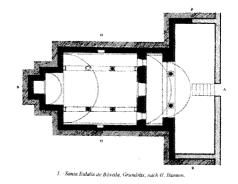
¹¹ P. De Palol, Arqueología cristiana de la España Romana, Madrid-Valladolid, 1967, 115, 227, 230, 235.

honrosos precedentes. Ningún elemento aprovechable, fuera éste como material de construcción o de ornamentación fueron desechados, por razones económicas, pero también en muchos casos ideológicas, en el mundo romano.

El edificio, en efecto, si nos atenemos a la lectura de las estructuras esenciales, muestra claras modificaciones especialmente en el pórtico y posiblemente en los sistemas de cubierta. Antes de referirnos a ellas, no obstante, nos detendremos en una presentación, más que descripción, del conjunto tal como creemos que estaba resuelto en su

construcción y ordenación espacial en el momento en que fue decorado con el ciclo pictórico que nos ha de ocupar.

El espacio principal conservado consistía en una aula rectangular cubierta con una bóveda de cañón rebajada y un sistema de dos arcos o arquerías transversales que surgen de la parte superior de los muros oriental y occidental a ambos lados de las puertas de entrada y de fondo respectivamente (Fig. 1). Aproximadamente en el centro se localizaba una pequeña piscina de 50 cm. de profundidad con un funcionamiento que garantizaba el mantenimiento constante del nivel del agua, por la aplicación de sistemas de canalización y regulación propios de la ingeniería romana¹². El agua, que procedía de una fuente o manantial situado en la zona superior¹³, descendía y, después de llenar la alberca, cruzaba el pórtico y el espacio anterior al edificio y se repartía a través de canalizaciones hacia el valle y tal vez a las tierras cultivadas del entorno. En el muro occidental del aula, separado mediante un vano en arco peraltado que se corresponde



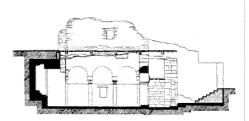


Fig. 1: Santa Baia de Bóveda: Planta y sección (de Schlunk, 1981)

¹² Fue Chamoso, "Sobre el origen...", 1952 quien descubrió la piscina y el sistema utilizado que, con todo, se describe sumariamente en las publicaciones. El sistema de regulación del nivel de las aguas fue localizado en el espacio anterior al monumento en la excavación de Chamoso. Como simple sistema de regulación de las aguas que venían de la parte superior y como protección frente a las humedades del propio edificio lo interpreta Gimeno,R. "Actuación arqueolóxica no edificio romano de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo), Arqueoloxia. Informes. 3, 1989 a raíz de los últimos trabajos de excavación y restauración del monumento.

¹³ Se ha debatido el origen aunque de los más recientes estudios se deduce que procedía de un manantial localizado en el castro de Corvajal. La fuente romana de la que proceden las aguas de Bóveda ha sido identificada aunque no se menciona en detalle en la bibliografía (una fotografía de esta fuente se publica en la obra Historia de España Menéndez Pidal. España romana (218a.J.C.-414 d.J.C.). La sociedad. El derecho. La cultura, t.II, Madrid, 1982).

y coincide con el de la entrada desde el pórtico, se abría un reducido espacio, también cubierto con bóveda, que destacaba en el fondo una hornacina o abertura profundamente modificada, y restaurada más tarde, que pudo ser, a nuestro juicio, en origen, el espacio o receptáculo de una estatua o grupo. La altura del "umbral", a unos 70 cm. del pavimento, impide pensar en una puerta y no tendría sentido alguno como ventana puesto que no tiene espacio posterior, por estar construido y encajado el edificio en la roca o tierra natural en declive en esta zona occidental¹⁴. Otras hornacinas, de menores dimensiones, se localizan en el centro de los muros laterales de la sala central y pudieron tener una función semejante.

En el lado oriental se situaba el vestíbulo o pórtico que ocupa la entera anchura del aula, aunque no alcanza los 3 m. de profundidad, cubierto con bóveda de cañón en el mismo eje respecto de la sala mayor (Fig.2). En su interior se distinguen dos ventanas de iluminación, las únicas de que disponía el espacio descrito anteriormente, además de la luz que se filtraba por la puerta central y un reducido óculo situado sobre ésta (Fig.3). Las ventanas muestran un simple sistema de descarga de los dinteles que consiste

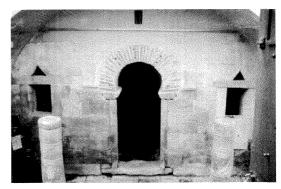


Fig. 2: Santa Baia de Bóveda: Pórtico y acceso al aula

en la disposición de dos lajas de piedra en forma triangular. La fachada de este vestíbulo o pórtico, como hemos indicado más arriba, denota modificaciones indudables e incluso en su construcción pueden observarse elementos reaprovechados¹⁵. En la fachada y también en el interior del pórtico se localizan un conjunto de relieves, tentativamente datados en el siglo III, distribuidos de manera incierta en los muros, tal vez también como resultado de su reutilización en la modificación general del pórtico. El análisis de estos relieves ha sido fundamental para la interpretación de la o las funciones del monumento¹⁶.

¹⁴ En efecto, solamente resta un reducido espacio que tal vez funcionaba como cámara para aislar el edificio de las humedades u otros usos vinculados al sistema de canalización. Este espacio, horadando la hornacina, sí fue reaprovechado posteriormente para encajar una escalera que permitía el acceso al edificio superior y que fue eliminada en la primera restauración de los años veinte puesto que se observó que era más reciente y construida con material reaprovechado. Los comentarios sobre este espacio son confusos en la bibliografía que hemos podido consultar.

¹⁵ El examen de estas modificaciones e irregularidades en el pórtico han sido analizadas por Rodríguez Colmenero, Historia.... No tenemos en cuenta la utilización, fruto de intervenciones modernas, como se deduce de las fotografías antiguas previas a la restauración, de las dos columnas que, sin duda alguna no tuvieron esa ubicación en origen y consideramos oportuna la identificación de los fragmentos de granito, actualmente en el Museo local con encajes que se corresponden con los de las jambas, como las originarias.

¹⁶ La cronología que proponemos nos ha sido sugerida por S.Vidal. Los análisis antiguos son los relacionados en n. 5.

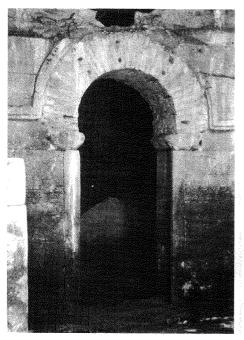


Fig. 3: Santa Baia de Bóveda: puerta de entrada desde el pórtico (fotografía anterior a la restauración)

No resulta fácil intentar una reconstrucción de la fachada del conjunto arquitectónico formado por la sala inferior, el pórtico y el cuerpo superior del que solamente, como ya hemos indicado, resta el alzado parcial del muro norte con el arranque de su bóveda de cañón y una ventana en la parte baja¹⁷. Creemos que no es imprescindible discutir el lugar y forma de comunicación interna entre los dos cuerpos superpuestos en altura puesto que es muy probable, como sucede en otros conjuntos similares, que no existiera¹⁸.

El complejo arquitectónico así constituido, se decoró de manera unitaria con pinturas que se conservan principalmente en los muros y bóveda del aula inferior, degradadas hasta dejar ver solamente la composición de base en la bóveda del pórtico, y en míseros vestigios en los muros del edificio superior. El revestimiento pictórico se completaba, por debajo de la moldura en mármol que recorre horizontalmente el interior de la

cámara baja, con lajas de mármol, algunas trabajadas en relieve con temas vegetales o figurados, con la ornamentación escultórica de las molduras de los grandes arcos y, tal vez, con bandas en estuco¹⁹. Esta sucesión de procedimientos decorativos y su sintaxis es característica de la arquitectura romana y, de manera especial, tardo-romana²⁰,

¹⁷ La que propone Rodríguez Colmenero, Historia...,304-305 nos parece basada en argumentos de análisis estructural convincentes.

¹⁸ Cabe recordar al respecto, y únicamente como referentes próximos, el mausoleo de la Alberca, relacionado por H.Schlunk con Bóveda y también los edificios asturianos de doble piso como la misma Cámara Santa de Oviedo donde la comunicación es exterior, véase Schlunk,H., op.cit. 1935 y Schlunk,H.-Hauschild,Th. Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit, Maguncia, 1978.

No nos ocuparemos del examen de estos materiales, para cuya bibliografía remito a la n.5. Con todo, cabría interrogarse sobre la ubicación precisa de ciertos fragmentos de relieve, como el que dibuja los dos peces, que podría tal vez formar parte del revestimiento o decoración exterior de la piscina. Como paralelos podemos aducir la decoración en mosaico de peces del basamento del Ninfeo de Milreu-Estoi (H.Schlunk.Th.Hauschild, *Die Denkmäler...*, 1978, 111-112, taf. 2) e incluso, más tardíamente, el uso de este tema para piletas y fuentes en la escultura de época visigoda, como en el ejemplar del Museo de Mérida catalogado y estudiado en la obra citada. Los restos de estucos del Museo de Lugo procedentes de Bóveda están pendientes de estudio.

²⁰ Al respecto, y solamente como referente monumental imperial, podemos recordar la articulación de la decoración interior de la Curia dioclecianea del foro romano, o el Aula Palatina de Tréveris o la rotonda de Galerio en Salónica, frente a las fórmulas más plásticas de edificios alto-imperiales y, por supuesto, en la decoración de los edificios cristianos que heredan estas fórmulas en el mundo tardo-antiguo.

cronología que creemos apoyada además en el estudio morfológico de todos los elementos componentes, como intentaremos demostrar y precisar más abajo a partir, en concreto, del análisis de las pinturas. Ciertamente a una sala resuelta con esta suntuosidad le correspondía en el momento, probablemente, un tipo de pavimentación que no era el mosaico sino las lajas de mármol o de otras piedras nobles. Su desaparición deja ver el suelo preparado con lastras de granito que se entregan a los muros del edificio²¹ y son, por tanto, posteriores a su construcción.

El sistema de iluminación escaso, incluso la notable cerrazón del edificio, sin ventanas laterales y con puertas y enrejado en las ventanas, de los que restan vestigios, junto al lugar elegido para su construcción, un declive del terreno en el que casi se encaja en tres de sus lados, nos obligan a pensar en la intención de recrear un espacio subterráneo o mejor incluso de gruta, hechos que parecen abonar la hipótesis que más acuerdo ha alcanzado hasta ahora, de que se tratara de un ninfeo/antro o santuario de culto a las aguas²². No cabe duda de que su resolución ornamental de gran calidad conviene también a este tipo de edificios dentro de la tradición romana.

No nos cabe duda de que el nuevo edificio o complejo hasta ahora comentado supuso una monumentalización de una estructura previa que tendría en lo esencial la misma función o fundamento cultual. Los elementos que se reaprovechan de esta fase anterior del santuario son de dos tipos: los estructurales y los constructivos y decorativos incorporados como simples materiales de relleno o bien reordenados para significar, precisamente, la continuidad de uso y función. En definitiva, las dos maneras habituales en el reciclaje romano. Entre los primeros tal vez hemos de considerar el pavimento y la piscina o alberca y, aunque está pendiente de una revisión en profundidad, el perímetro de la sala principal e incluso, por tanto, la parte inferior de los muros. Entre los segundos Rodríguez Colmenero ha podido identificar los fragmentos de cornisas que se utilizaron en la construcción de las pilastras del pórtico. Por último, y, muy especialmente, el conjunto de relieves ubicados también en este espacio. Del análisis de estos últimos se ha deducido una interpretación que, a la espera de revisiones y precisiones en su lectura iconográfica, parecen apuntar a una alusión clara a las enfermedades que supuestamente obtendrían alivio con las propiedades de las aguas de Bóveda, pero también a las ninfas, protectoras de todo tipo de aguas en general. Un elemento que parece abonar esta hipótesis es el fragmento de una estela con la inscripción PRO SA(LUTE), actualmente perdida pero, que según L.Martí, fue hallada, reaprovechada también por tanto, en la

²¹ Restos de estas lajas se conservaban hasta el momento de su restauración, cubriendo casi por completo la nave central. El hueco de la piscina, no obstante, se tapó con una pieza reaprovechada en la que pudo leerse la inscripción mencionada más abajo, lo cual es, a nuestro juicio, un argumento para su tardía cubrición

No puede dejar de recordarse, con todo, la coincidencia con soluciones constructivas castreñas como las de los monumentos soterrados de Briteiros y Sanfins y otros relacionados (A.Tranoy, *La Galice Romaine. Recherches sur le nord-ouest de la péninsule ibérique dans l'Antiquité*, Paris, 1981, 341-346 y, en relación a Bóveda, 432-433, , ya comentadas por M.Núñez, *Arquitectura...*1978, aunque no parece poder relacionarse directamente en cuanto a su función , esencialmente funeraria, a pesar de contener instalaciones de agua ni en su significado histórico-artístico. Al respecto hay que mencionar también una instalación similar identificada en Santa Mariña das Aguas Santas que fue utilizada en época cristiana como cripta de la iglesia que recibió este nombre (A.Tranoy, 344).

cimentación del muro de cierre exterior del pórtico²³. Otro es una inscripción fragmentaria en la que se han podido leer algunas palabras claramente alusivas también a la curación, física o espiritual²⁴

Al margen de su función, la restitución de la forma del edificio del cual se reaprovecharían estos materiales no es fácil. Con todo, nos permitimos proponer que podría tratarse de una sala rectangular cuyas sugerencias "grutescas" pervivirían en el edificio o conjunto posterior, con un sistema de alberca o piscina central coincidente o similar a la conservada, con una cubierta plana artesonada y, por tanto, de una sola planta. Los relieves figurados encontrarían tal vez su ubicación en el interior aunque no debemos excluir la existencia de un pórtico o atrio en el que se expusieran. El cipo o altarcillo conservado actualmente en el interior formaría parte de este conjunto. El único argumento para fechar esta fase anterior nos lo ofrecen precisamente los relieves que, como ya hemos señalado, creemos poder situar en un horizonte artístico alto-imperial, dentro del siglo III.

Nos consta y, en todo caso, hay suficientes indicios para suponerlo, la existencia en el lugar y en su inmediato entorno, de fuentes o manantiales de agua que darían origen, ya desde tiempos prehistóricos y, posiblemente, sin solución de continuidad, a un culto, por demás bien conocido en Galicia, a las aguas, especialmente si se les reconocía, aspecto que se ha probado de deducir del estudio de uno de los relieves así como de las inscripciones recuperadas, algún poder curativo²⁵. Se menciona, aunque no hay referencias explícitas en las publicaciones sobre Bóveda, la localización de una fuente romana a unos centenares de metros del edificio²⁶. Que duda cabe que la existencia de esta tradición sería mantenida y aún aumentada y, en cualquier caso, monumentalizada a partir de la romanización de la zona. Recordemos que Bóveda se sitúa cerca de la via XIX del Itinerario de Antonino, la que comunicaba *Lucus Augusta* con la capital de la provincia, *Braccara Augusta*, cercana a la capital del *conuentus* y, por tanto, más intensa y tempranamente romanizada que otras zonas de la provincia²⁷.

La reconstrucción y nueva monumentalización que se realiza en el santuario introduce seguramente nuevos ámbitos o distribución de funciones. No de otra forma

²³ Noticia que no se recoge habitualmente pese a que la publica L.Martí en 1934 cuando se refiere a las obras realizadas para repristinar el monumento después de su restauración.

²⁴ Su lectura ha generado un debate entre la propuesta por N.Ares Vázquez, mensaje... 1963 y la que sugieren Tranoy,L.R.-Arias, F. *Inscriptions romaines de la Provincia de Lugo*, Lugo, 1979.

²⁵ Los análisis químicos no parecen esclarecer la excelencia que se supone a sus propiedades, aunque la química y las creencias no siempre pueden ser coincidentes!.

²⁶ La información sobre los pormenores de la acometida de aguas en relación a Bóveda son insuficientes todavía (véase n. 13). Sobre el tema del entorno castreño de Bóveda, véase: N.Ares Vázquez,"Castros en torno a Santa Eulalia de Bóveda", Boletín de la Comisión de Monumentos, Lugo, VIII, 1967-1968, 183-193.

²⁷ La romanización de Lucus y del area rural próxima ha merecido en los últimos años una particular atención. No debe olvidarse que es a partir de la gran empresa que supone la construcción de las murallas de la ciudad cuando tenemos constancia de un momento especialmente positivo que coincide con la última romanidad. Entre otros, véase: Pérez Losada, F., "Hacia una definición de los asentamientos rurales en la Gallaecia: poblados (vici) y casas de campo (villae)", Los Finisterres atlánticos en la Antigüedad. Epoca pre-romana y romana, Gijón, 1996, 189-197; Lovelle, M.R.-Quiroga,J.L., "El poblamiento rural en torno a Lugo en la transición de la Antigüedad al feudalismo (s.V-X)", Cuadernos de Estudios Gallegos, XLVII, 113, 2000, 53-76.

podemos interpretar la decisión de construir un edificio en dos plantas sin comunicación interior. No es posible, con el estado actual de conocimientos, afirmar que se tratara de un monumento alejado de centros de población o de un núcleo habitado, puesto que no se han realizado excavaciones en la zona. No podemos descartar de todas formas, la posibilidad de que se vinculara, siendo éste la razón de la reforma radical del lugar, a la promoción de un personaje, tal vez el dominus de una villa rural. El paraje reúne todas las condiciones para permitirnos suponer un tipo de establecimiento semejante: a las inmejorables condiciones de provisión de aguas se une su cercanía a la ciudad más importante del conuentus, Lucus Augusta y aún de la vía principal de comunicación con Braccara Augusta. La incorporación de estructuras monumentales, con indicios de su uso y precedentes antiguos de vinculación con el culto a las fuentes o manantiales, lujosamente ordenadas en su arquitectura y decoración, a las villae tardo-romanas, no es un fenómeno desconocido. No es imprescindible alejarse de Hispania para poder recordar el caso del llamado Ninfeo de Milreu-Estoi (Portugal) así como el descubierto en los últimos años en la villa de Carranque²⁸. Con todo, también es oportuno recordar el lamento de N.Neuerburg ante "una tendenza ad usare la parola ninfeo per qualsiasi edificio scoperto che non si presti ad una facile interpretazione della sua funzione"29. El conocimiento del edificio superior, reutilizado seguramente a partir de Odoario en el siglo VIII como iglesia, facilitaría el conocimiento de las formas en que la llegada de las aguas se monumentalizaría probablemente en la parte alta, descendiendo luego hasta el lugar en que se controlaba y conducía, es decir, el aula inferior conservada. Pero no debemos ir más allá en las hipótesis que nunca podremos verificar. La comitencia de un propietario rural nos permite pensar en una obra de estas características dentro del mundo tardoromano, dentro de unas cronologías que nos sitúan en el siglo IV hasta los primeros años del siglo V Creemos que cabe considerar, por lo menos, la posibilidad de que se debiera a una iniciativa particular y, en cualquier caso no podemos eludir plantear la cuestión de la comitencia en la construcción de un monumento, incluso al margen de su función, ya se tratara de un ninfeo, de un santuario relacionado con la hidroterapia o en su dedicación al culto a divinidades orientales, Iseo o Serapeo, como recientemente se ha propuesto30.

Sobre la villa y ninfeo de Milreu, Th.Hauschild en Schlunk,H.-Hauschild,TH., Die Denkmäler..., 1978, 111-112, figs. 1-2; Sobre Carranque y el uso conscientemente impreciso de la denominación de ninfeo por parte de su autor, véase: Fernández Galiano, D.-Gàlvez, D., "Ninfeo de la villa de Carranque", Carranque. Esplendor de la Hispània de Teodosi, Barcelona, 2001-2002, 83-87. No podemos olvidar tampoco el edificio encajado en la roca natural y con vestigios de un piso superior, considerado también ninfeo, de Belo, decorado con pinturas, L.Abad, La pintura... 102.

N.Neuerburg, L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica, Nápoles, 1965, quien revisa los ninfeos italianos y sus diversas tipologías con los que, aparte de las instalaciones de agua, nada comparten con el conjunto de Bóveda. Sobre estas construcciones, tal vez abusivamente consideradas ninfeos, un caso ejemplar es el edificio construido en el siglo IV en los jardines de gran extensión en una propiedad privada, los Horti Liciniani en Roma, conocido como el templo de Minerva Médica (Cima, M., "Horti Liciniani", Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana (cat. Exposición, a cura di S.Ensoli e E. La Rocca), Roma, 2000, 97-103.

³⁰ Rodríguez Colmenero, Historia..., esp. 327-331, expone con argumentos sólidos esta posibilidad, aunque admite que no excluye otras. Con todo, restan abiertos en relación a esta propuesta dos cuestiones a mi juicio clave, como son la cronología que propone para este edificio de dos plantas cuya función como

A nuestro juicio, tal como más arriba hemos sugerido, esta fase constructiva se completa, sin solución de continuidad, con la articulación del espacio interior y su decoración pictórica que lo respeta e incluso requiere. En efecto, el aula o espacio interior principal une a una cubierta en bóveda de cañón, un sistema de arcos transversales a ella que surgen de la parte superior de los muros anterior y posterior. Solamente restan los salmeres, incrustados en los muros y aparentemente, por tanto, previstos en el proceso constructivo. A partir de la incurvación que muestran los salmeres, se propuso la reconstrucción de una serie de tres arcos por lado, dispuestos en sentido longitudinal a la nave. Estos arcos, o mejor, arquería, debían resolverse y funcionar como arcos diafragma, deducción que deriva de la prolongación paralela a los muros de sus enjutas extremas y de un hecho, no menos relevante, que es la línea de destrucción de la bóveda coincidente con el punto en que la prolongación de los muros sobre estos arcos se unirían a ella. El trazado hipotético de estas arquerías precisaría de soportes intermedios y es por ello que se dispusieron en el lugar que hoy ocupan a raíz de la restauración realizada por L.Martín, los fragmentos de fustes y de capiteles encontrados en el terraplenado de este ambiente inferior. No ha dejado de observarse la particular degradación y erosión de fustes y capiteles, que sugiere que estuvieron largamente al exterior o en contacto con el agua. Se abren interrogantes, por tanto, sobre el tiempo que se mantuvieron en el lugar si es que la restitución de su ubicación es correcta y, naturalmente, demuestran una función no estructural de arcos y columnas. No nos parece, por el contrario, una razón para rechazar esta restitución, el hecho de que en el pavimento no resten huellas de su encaje, ya que suponemos que en origen pudo haber una pavimentación en losas de mármol en las cuales tal vez sí restarían estas marcas de su posición. La asociación e introducción de los órdenes clásicos, de las columnas especialmente, en edificios cupulados o abovedades, en una articulación, que en ocasiones nos puede parecer poco feliz, es uno de los rasgos característicos de la arquitectura tardo-romana³¹. Hay, no obstante, otros argumentos para su contextualización que derivan del análisis de las pinturas murales que cubren en una unidad, a nuestro juicio, indiscutible, arcos y bóveda.

La ornamentación pictórica

Las pinturas conservadas, sin entrar en una descripción pormenorizada, ya bien resuelta en estudios anteriores³², se organizan de forma muy rigurosa en relación a la estructura arquitectónica, en una sintaxis resuelta dentro de la mejor tradición romana.

Iseo o Serapeo se argumenta largamente y con paralelos antiguos relevantes . La segunda y no menos importante, es que no se propone una reconstrucción de los aspectos ornamentales del conjunto, relegando para una supuesta tercera fase la articulación del espacio interior con una doble columnata así como la decoración pictórica del conjunto.

³¹ Aunque no podemos aducir paralelos precisos para esta especial ordenación, sí conocemos espectaculares fórmulas restituidas para edificios como la basílica de Majencio y Constantino en Roma, véase Aurea Roma, cit., passim.

³² Especialmente en Abad, L., 1979, y 1982, esp. 147-152; Rodríguez Colmenero, Historia...esp. 344-356 y F.Singul, La pintura...1999.

El espacio superior de la bóveda, que coincidía exactamente con la línea marcada por la culminación de ambas arquerías, por lo tanto, con la nave central, se decoró con un tema tradicional, de antigua raigambre en la pintura de artesonados romana, casi en un intento de sugerir que éste era el sistema de cubierta (Fig.4). No debemos olvidar que las estructuras basilicales con rica cubierta plana artesonada se continuaron utilizando en la arquitectura romana como una fórmula prestigiosa y adecuada a los edificios

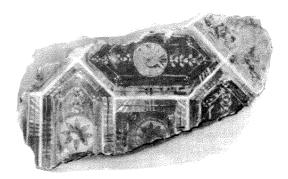


Fig. 4: Santa Baia de Bóveda: tema de casetones de la cubierta del aula (Museo de Lugo), según dibujo acuarelado reproducido en Schlunk-Berenguer, 1957.

monumentales fueran éstos de función civil (basílicas forales) o cultual (templos y, a partir de Constantino, basílicas cristianas).

Los parte superior de los muros de las naves laterales, en realidad la zona de arranque de la bóveda, se organiza con una composición de reticulado trazado con temas vegetales que se rellena, en los espacios romboidales o losanges, con figuras o parejas

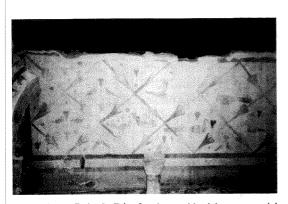


Fig. 5: Santa Baia de Bóveda: decoración del muro sur del aula

de aves y racimos de uva (Fig.5). Los espacios de los muros de fondo y el hastial, rigurosamente delimitados entre la curva de la bóveda y el arranque de los arcos, formando dos triángulos curvos, se cubren con un motivo repetido que no es otro que parejas de aves, combinándose las gallinas o gallo con perdices, sobre un paisaje vegetal, así como un tema de cáliz del que surge un tallo bulboso o vaina que, a su vez, genera zarcillos verdes, en los espacios correspondientes a la nave central. Por último, el arranque de los arcos se resuelve con un vaso

o maceta de la que nace una guirnalda de laurel de cinco hojas con sombra mediana y enriquecido con finos tallos vegetales que debía prolongarse a lo largo de los respectivos intradoses.

En buen método, y a fin de llegar a conclusiones significativas, deberíamos diferenciar, a la hora de precisar paralelos, entre los temas que tienen un origen antiguo y una utilización prolongada en el tiempo y, por tanto, que se explican en nuestra obra como un episodio de una larga cadena de transmisión, de los que , por el contrario, por su peculiaridad, pueden contribuir a precisar la cronología de las pinturas y su comprensión en un contexto histórico-artístico determinado.

Entre los primeros cabe considerar en primer lugar el tema de la cubierta de la nave central, una composición ortogonal de octógonos secantes y adyacentes formando cuadrados y hexágonos oblongos en perspectiva, sugiriendo por tanto un casetonado³³ (Fig.4), con los espacios enriquecidos con temas de rosas y ruedas de radios o sombrilla. Su origen remonta a decoraciones pictóricas de cubiertas de la arquitectura romana alto-imperial que, en un proceso bien conocido, se reinterpretan como composiciones en el diseño de los mosaicos de pavimento sufriendo en este paso, en ocasiones, una simplificación o incluso la desaparición de la ilusión óptica original, reduciéndose a mero

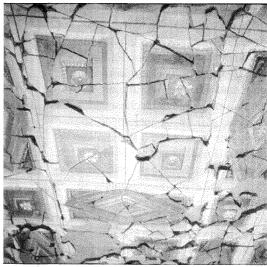


Fig. 6: Casa de Augusto en el Palatino (Roma): decoración pictórica en tema de casetones un tramo de la escalera (de A.Barbet, 1985)

esquema compositivo plano. La pésima conservación de las decoraciones en estuco y pintura de las cubiertas dificulta la posibilidad de aducir ejemplos precisos para esta composición, aunque en su resolución en perspectiva se aproxima a algunos bien

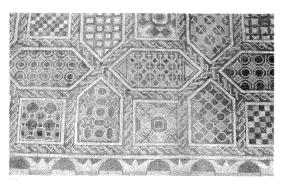


Fig. 7: **Pedrosa de la Vega** (Saldaña-Palencia): pavimento en mosaico de una habitación de la villa tardorromana.

conservados que se corresponden con el momento de desarrollo del llamado III estilo pompeyano (Fig.6). Su traducción a la musivaria, no obstante, sí es bien conocida y, por ello, los paralelos que podemos proponer no serían otra cosa que una relación de ejemplos desde el siglo I hasta fechas que, no obstante, no superan los últimos años del siglo IV³⁴ (Fig.7). Su "recuperación" en la pintura asturiana es un fenómeno particular que trataremos más adelante.

Para la descripción normalizada de los temas compositivos y de bandas utilizamos la establecida en C.Balmelle et alii, Le décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes, Paris, 1985. L.Abad estudia esta composición en relación a Bóveda en 1982, 326-327 y 441-442 y aduce como paralelo en Hispania la decoración mural de la casa núm. 1 de Clunia Sulpicia.

³⁴ Sobre el tema pictórico de casetones y su utilización en las composiciones musivas, véase: A.Barbet-A.M.Guimier-Sorbets, "Le motif de caissons dans la mosaïque du Ive siècle avant J.C. à la fin de la République romaine: ses rapports avec l'architecture, le stuc et la peinture", La mosaïque gréco-romaine.

Idéntica raigambre en la tradición romana ostenta la composición de reticulado (Fig.5) que, no obstante, admite fórmulas de trazado que, en su detalle, nos permiten una mejor aproximación a su cronología. Los paralelos aducidos por algunos autores no son, a nuestro juicio, y por este motivo, significativos puesto que no atienden al trazado sino a la composición genérica³⁵. El análisis del trellis vegetal de Bóveda permitió a L.Abad³⁶ proponer una cronología dentro del siglo IV para el conjunto, que compartimos. En

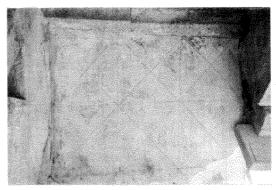


Fig. 8: Santa Baia de Bóveda: vestigios de la decoración pictórica de la bóveda del pórtico

efecto, pese a que se trata de un tema utilizado en la pintura romana en el alto-imperio, se conocen pocos ejemplos hasta su "reaparición" como tema en la musivaria, pero también en pintura, en el mundo tardo-romano. El esquema básico, definido en el trazado inciso preparatorio, es similar al que se conserva en la bóveda del pórtico de Santa Baia (Fig.8), donde se percibe claramente la composición en doble cuadriculado de cuadrados rectos y oblicuos . Los escasos restos pictóricos conservados en este espacio, no nos permiten reconstruir su trazado ni los motivos de relleno aunque puede deducirse de ellos el uso de formas vegetales escalonadas.

El tema es el de verja o enrejado que, por la intensa vegetalización de su trazado parece querer recordar su origen que no es otro que la simulación pictórica de los parapetos o verjas de la pintura de jardines (Fig. 9). Las varetas están dibujadas aquí con tallos vegetales en forma de vainas de perfil bulboso, simplificación de las de los

IV. Colloque International pour l'étude de la mosaïque antique (Tréveris, 1984), París, 1994, 23-35 y especialmente en los diversos capítulos que se dedican a la restitución de las decoraciones pictóricas de las cubiertas en A.Barbet, *La Peinture murale romane. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris, 1985, 77-90, 140-174, 215-269.

Al respecto F.Singul, La pintura...1999, 62, reproduce los paralelos y las consideraciones de orígenes que de Palol sugirió para una composición en reticulado que se utiliza en los mosaicos de pavimento del siglo VI de las basílicas baleares y que son válidos para éstos (P.de Palol, *Arqueología cristiana*...1967, 217 y 230). Singul no recoge, por otra parte, otros estudios sobre estos pavimentos, en los que se precisan los paralelos para la composición que le interesa y para otros temas que también son citados a lo largo de su texto: P. De Palol, "En torno a la iconografía de los mosaicos de las basílicas de las Baleares", *I reunión ", nacional de arqueología paleocristiana*, Vitoria, 1967, 131-149; M.Guardia, "Les basíliques cristianes de Menorca: Es Fornàs de Torelló i s'Illa del Rei, i els tallers de musivaria balears" y "Qüestions iconogràfiques entorn al mosaic de la basílica de Santa Maria del Camí (Mallorca), *Les Illes balears en temps cristians fins als árabs*, Maó, 1988, 65-71 y 73-79; N.Tena, "Mosaics de les basíliques paleocristianes de Menorca", *III reunió d'Arqueologia cristiana hispànica* (Maó, 1988), Barcelona, 1994, 55-64). Estas composiciones, no obstante, trazadas con líneas de husos horizontales y de círculos, no pueden compararse con Bóveda puesto que el trazado vegetalizado es, precisamente, el elemento diferencial en nuestro conjunto, tal como ya había señalado L.Abad, *La pintura...*, 1982, 366-368.

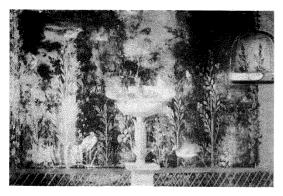


Fig. 9: Pompeya: Casa de la Venus Marina.

acantos o de las cornucopias, opuestas, de las que surge un tallo que se reúne y entrelaza en el punto medio. Este tema, en su peculiar resolución formal, encuentra mejores paralelos, no obstante, en los roleos que forman las orlas de los pavimentos tardo-antiguos, entre los que la musivaria hispánica ofrece, en su jugosidad y contundencia, buenos paralelos³⁷ (Fig10), aunque es también posible aproximarla en sus formas a temas vegetales del conjunto pictórico de

Troia (Setubal-Portugal) daatado en el siglo IV³⁸.

Con todo, tal vez son las representaciones figuradas de aves, individuales o en parejas afrontadas, que llenan los espacios liberados o creados por el enrejado y que

completan las alusiones al paisaje de jardín, las que admiten mejor un discurso comparativo más extenso y, por ello mismo, menos significativo. La figuración de animales, como tema *a se* a partir de los cuadros de caballete helenísticos, en su progresivo enriquecimiento, llegará a constituir un capítulo muy relevante de los repertorios utilizados en el arte romano³⁹. En efecto, las figuras individuales o combinadas en formas muy diversas,



Fig. 10: Villa de Castejón (Navarra): mosaico de pavimento de la villa tardorromana (de D.Fernández Galiano, 1987).

³⁷ Los paralelos para este tratamiento esquemático y a la vez vigorosamente jugoso de los cálices del acanto son abundantes no solamente en la musivaria hispánica sino también en la africana, con la que, sin duda alguna, las relaciones son probadas, siempre dentro de unas cronologías avanzadas. Entre otros podemos recordar un mosaico sepulcral de Hippona (Marec,E., Monuments chrétiens d'Hippone. Ville épiscopale de Saint Augustin, Paris, 1958, fig. 6); En Hispania, además del de Ramalete, Castejón (Fernández Galiano,D., Mosaicos romanos del convento cesaraugustano, Zaragoza, 1987, núm. 178, 110-112) podemos recordar también el también tardío de tema dionisíaco de Baños de Valdearados (Guardia, M., Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania, Barcelona, 1993, gráf. 14, figs. 79 y ss.) entre tantos otros.

³⁸ Sobre Troia en Setúbal (Portugal), Maciel, M.J. Antiguidade tardia e paleocristianismo em Portugal, Lisboa, 1996, 235-260, fig. 92.

³⁹ Sobre la importancia del repertorio, dentro de las llamadas "naturalezas muertas", véase Croisille, J.M. Les natures mortes campaniennes. Répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée National de Naples, de Pompéi, Herculanum et Stabies, Paris, 1965. Sobre los orígenes de estos repertorios y las fuentes literarias a ellos referidos: Bianchi Bandinelli, R., "La pittura ellenistica", a La pittura antica, Roma, 1980, 31-91, esp. 75-80 y A.Reinach, La peinture ancienne. Textes grecs et latins. Reed. Con intr. y notas de A.Roueret, Paris, 1985.

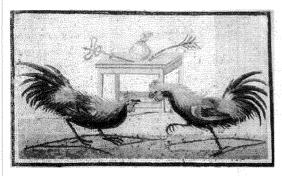


Fig. 11: Pompeya: emblema (Museo Nacional de Nápoles)

invaden literalmente las pinturas decorativas y las composiciones musivas romanas en todo tipo de contextos y sin solución de continuidad (Fig.11). Como "reproducción" de pinakes insertos en la sintaxis decorativa de los llamados segundo y cuarto estilos pompeyanos, o bien desprovistos de delimitación, flotando en composiciones decorativas de todo tipo, las parejas de aves o su figuración individual, despliegan toda la variedad de las

especies conocidas en un tratamiento más o menos naturalista en función de la traducción peculiar de los repertorios. Este carácter de repertorio se hace explícito en muchas ocasiones en las que se organizan casi como muestrario, como ocurre con algunos pavimentos de mansiones africanas, pero también hispánicas (Figs.12 y 13), hasta los



Fig. 12: **Djemila** (Cuicul-Argelia): Mosaico de la Casa del Asno (de A.Blanchard-Lemée, 1975)

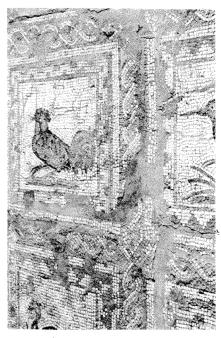


Fig. 13: **Itálica**: detalle del mosaico de pavimento de la Casa de los Pájaros

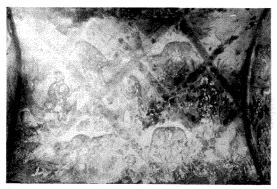


Fig. 14: **Qusayr Amra** (Jordania): pintura de la bóveda del frigidarium de los Baños Omeyas (de Almagro et alii.1975)

recogidos en los pavimentos de sinagogas y de basílicas cristianas de los siglos V-VI o en decoraciones de establecimientos termales del siglo VIII (Fig.14)⁴⁰.

Su extensión en el conjunto del Imperio en su dimensión geográfica y cronológica impide, por tanto, considerarlo como referencia válida a la hora de aquilatar precisiones sobre la datación de un monumento concreto y la determinación de sus precedentes y relaciones. Es por ello que nos parece incorrecto y fruto de una

tendenciosa selección, establecer una relación preferente con las numerosas representaciones de este repertorio que se perpetúa en las decoraciones parietales y de pavimento en mosaico de edificios de culto cristiano o "interpretadas" desde esta perspectiva⁴¹. Respondiendo a una sesgada lectura respecto del carácter soteriológico que

⁴⁰ En los mosaicos hispánicos ejemplifican bien este carácter de repertorio más o menos ordenado y enriquecido con otras especies animales o figuras humanas los de la ermita de la Piedad (Emerita) (J.M., Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos, Madrid, 1990, núm. 1;y el mosaico italicense de los pájaros (Casa de los Pájaros) (Durán, M., Iconografía de los Mosaicos Romanos en la Hispania altoimperial, Barcelona, 1993).

Sobre el mosaico del Asno de Djemila, que pavimentaba el frigidarium de la mansión, Blanchard.Lemée, M., Maisons à mosaïques du quartier central de Djemila (Cuicul), Paris, 1975, 85-96.

Sobre la decoración de la bóveda del establecimiento termal del palacio omeya de Qusayr Amra en Jordania, Almagro, M. et alii, *Qusaiyr Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Madrid, 1975.

En los pavimentos de sinagogas y de edificios cristianos de Oriente (Jordania, Líbano y Palestina) es muy frecuente esta opción compositiva (véase el trabajo de Testini citado en n.44) como se demuestra especialmente en los conjuntos recuperados y estudiados en los últimos años como son el baptisterio y la sala de Hipólito de Madaba (Jordania), la sinagoga de Gerasa (Jordania), y el conjunto de la iglesia de los Santos Lot y Procopio de Khirbet el-Mukhayyat en Nebo (Palestina) entre otros. Al respecto: Piccirillo, M., I Mosaici di Giordania (cat. Exposición), Roma, 1986 passim. con estudios particulares y bibliografía y Piccirillo, M., Chiese e Mosaici di Madaba (Chiese e mosaici di Giordania, II), Jerusalén, 1989. Precisamente la decoración pictórica de Qusayr Amra, situada en la proximidad de los yacimientos jordanos citados, recoge y perpetúa esta tradición.

También han merecido una renovada atención los mosaicos de pavimento de Ravenna que nos permiten conocer mejor el fenómeno de conocimiento de las empresas de época justinianea y comprender y contextualizar las similitudes de los conjuntos africanos, baleáricos, ravenaicos y, por supuesto los orientales, en este momento. Al respecto de los ravenaicos véase: Farioli,R., *Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*, Ravenna, 1975, como ejemplo de trellis vegetalizado rellenado con aves podemos citar el mosaico de la cubierta de la capilla arzobispal, fig. 108 o el pavimento de la nave central de la basílica de San Severo en Classe.

⁴¹ Este es el peligroso discurso "simbolista" que nos ofrece F.Singul en su reciente trabajo sobre Bóveda. Es, no obstante lógico, hasta cierto punto, que los paralelos se hayan encontrado en las series abundantes de pavimentos en mosaico de sinagogas y basílicas cristianas de los siglos V-VII puesto que constituyen el corpus más relevante de ejemplos conservados en este momento. No obstante, una indagación menos

admite y casi demanda la iconografía cristiana, podríamos afirmar que las representaciones de animales solamente admitirían esta interpretación en el caso de que su contexto o programa iconográfico fuera cristiano sin lugar a dudas⁴². Sin esta consideración, cualquier habitación de una villa romana con un pavimento en el que se representaran aves o animales de otra especie podría abusivamente ser considerada como aula de culto cristiano. Más aún, las interpretaciones simbólico-alegóricas extremas pueden ser puestas en cuestión simplemente contrastando estos ejercicios, caros para algunos estudiosos, con las lecturas que proponen las fuentes antiguas. En su carta al prefecto Olimpiodoro como respuesta a la consulta sobre los temas más adecuados para la decoración de una iglesia San Nilo de Sinaí se expresa en los siguientes términos: "me preguntas si sería conveniente colocar sus imágenes (de los santos mártires) en el santuario (...) y además llenar los muros, a derecha e izquierda, con todo tipo de cacerías de animales de modo que se vieran las trampas tendidas en el suelo, los animales, como liebres o gacelas y otros huyendo, mientras los cazadores los persiguen con sus perros, ávidos por capturarlos. Y también redes echadas al mar y muchos peces llevados a la orilla por los pescadores (...). Por último me hablas de colocar en la nave un millar de cruces y pinturas de diversas aves, bestias, reptiles y plantas. (...) Como respuesta a tu pregunta, debo decir que considero nocivo, por pueril, distraer los ojos de los fieles con las trivialidades más arriba mencionadas"43. No cabe duda de que, una vez más, el repertorio animalístico era susceptible de seguir "invadiendo" o enriqueciendo, como marginalia, todo tipo de decoraciones pictóricas. Con todo, tampoco debemos excluir una lectura, en cualquier caso muy genérica, de los animales dispuestos en algunos pavimentos musivos, como alusivos a la naturaleza creada, pero solamente en algunos casos en los que se ha procedido a una selección y una organización muy rigurosa a partir de los repertorios al uso44.

No creemos que estas interpretaciones sean convenientes al conjunto de Bóveda donde solamente podemos destacar una selección, a partir de las múltiples posibilidades que ofrecían los repertorios al uso, de aves de poco vuelo o domésticas. Se trata, en efecto, de aves galliformes, pájaros, palmípedas y palomas, representadas con la habitual escasa atención proporcional en sus dimensiones respectivas (Fig. 15). Los elementos

atenta a demostrar significaciones cristianas nos lleva a épocas anteriores o, en todo caso, a una multiplicidad de ambientes cuya función nada tiene que ver con la celebración del ritual propio del cristianismo. No debería hacer falta insistir en que monumentos como el mausoleo de la hija del emperador Constantino, Constanza, se decoraron con un programa característico por su suntuosidad y contenidos, propio, como la misma tipología arquitectónica, del fasto funerario que correspondía a su categoría imperial, aunque también se introdujeran, en otras partes, escenas alusivas al Antiguo Testamento. El sarcófago de pórfido donde, en el mismo mausoleo, se conservaban sus restos, nos muestra una iconografía dionisíaca sin connotación cristiana alguna

- 42 Me refiero a la alusión de F.Singul, Las pinturas..., 1999, 61, n.2a una frase, sacada de contexto, de P. De Palol quien no se refiere precisamente a las figuraciones de animales como temas cristianos y, por tanto, en ningún momento sugiere una lectura soteriológica posible.
- 43 San Nilo de Sinaí, P.G. 79, 577-580.
- Estas lecturas paradisíacas se han propuesto y han sido ampliamente discutidas en algunos pavimentos de iglesias paleocristianas del siglo VI-VII del área sirio-palestina y aplicadas, por algunos autores, a los pavimentos de las Islas Baleares (vg. Ŋ.Tena, op.cit n.35). Observemos, no obstante, que se trata, en algunos casos en los que esta lectura parece admisible, de una ordenación precisa de los animales que pertenecen a las especies que pueblan el aire, la tierra y el agua. Al respecto, véase también la posición de P.Testini, "Gli animali tra apparato decorativo e simbologia", *I Mosaici di Giordania* (cat. Exposición), Roma, 1986, 135-142 a partir de su estudio de los mosaicos de los siglos VI y VII del Oriente cristiano.



Fig. 15: Santa Baia de Bóveda: detalle de las pinturas del arranque de la bóveda (muro sur)

"añadidos" a estos modelos, que se transmitían normalmente de forma aislada, se reducen en Bóveda a los omnipresentes racimos de uvas cuya interpretación solamente en conjuntos muy significativos se pueden entender referidos al repertorio dionisíaco, a sus connotaciones funerarias y, aún eucarísticas. Su banalización lo convierten casi en un motivo paralelo a cualquier otro tema floral o geométrico o, en todo caso, alusivo a la fertilidad y por ello a la bonanza y prosperidad.

Otros temas vegetales completan e invaden los campos de los losanges del trellis. Solamente un motivo de idéntica raíz llama la atención. Se trata de los estilizados "árboles" que se utilizan como fondo en las parejas enfrentadas de gallináceas en los paramentos oriental y occidental del aula (Figs. 16 y 17). Su esquematización nos puede sugerir que en realidad se trata de flores, tal como propuso Rodríguez Colmenero⁴⁵. En efecto, podemos aducir formas semejantes que, incluso se encuentran asociadas a figuras de animales, en los mosaicos y otras

figuraciones de tema nilótico (figs.18 y 19) y, por tanto, como plantas características del paisaje del Nilo⁴⁶. Con todo, el dibujo, aunque sumario, de hojas en color verde en la copa, nos impide pronunciarnos claramente. Como árboles se han considerado habitualmente y no han dejado de notarse las similitudes en su peculiar estilización con fórmulas semejantes que conocemos en mosaicos tardíos y que se definen como palmeras o pinos⁴⁷ (Fig. 20). En la combinación y claro contraste entre las aves traducidas en un lenguaje muy naturalista propio del modelo, con la rigurosa esquematización de los

Sugiere que podría ser una flor o planta de agua o marjal, aunque no deduce su inserción en la hipótesis de interpretación del edificio de Bóveda que defiende. Precisamente el mosaico nilótico de Palestrina en el que se representan este tipo de plantas y flores, era el pavimento de un Iseo en el foro de Palestrina y, además, otro tema habitual de los repertorios nilóticos es el que figura un ave zancuda sobre soporte, pilar o columna, muy semejante a uno de los relieves del pórtico de Bóveda.

Además del mosaico de Seleucus et Anthus de Emerita, podemos citar otros ejemplos alto-imperiales en mosaicos nilóticos en la Península ibérica como son el de Neptuno en Italica o el de la calle de la Travesía de Pedro María Plano de Emérita (Alvarez,J.M., op.cit., fig. 142) (estudiados en Durán,M., Iconografía...,1993). Especialmente curiosas por su semejanza con Bóveda son las "flores" que flanquean y acompañan a dos cocodrilos en el relieve de la basa de una estatua del Nilo en el Museo del Louvre, en las que incluso parecen dibujarse hojas.

⁴⁷ L.Abad, 1982, 369, n. 66 relaciona algunos paralelos a partir del estudio de P.de Palol, 1967.

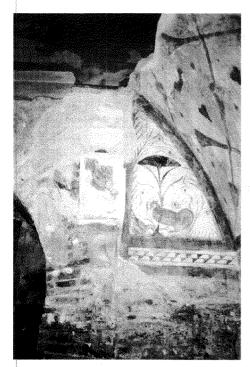


Fig. 16: Santa Baia de Bóveda: detalle de las pinturas del muro NE



Fig. 17: **Santa Baia de Bóveda**: detalle de las pinturas del muro SE

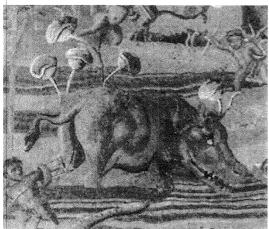


Fig. 18: Mosaico nilótico (detalle): Museo Nazionale Romano



Fig. 19: **Mérida** (Badajoz): detalle de la orla nilótica del mosaico de Seleucos y Anthus



Fig. 20: **Baños de Valdearados** (Palencia): detalle de la orla del mosaico de pavimento dionisíaco de la villa tardorromana

elementos "paisajísticos" podemos identificar formas características del arte tardo-romano y pueden confirmar una cronología dentro del siglo IV.

Un último tema que podemos clasificar como habitual dentro de la tradición romana es el de las macetas, vasos o cálices de los que surge una guirnalda, en nuestro caso de cinco hojas de laurel, rodeada de tallos y zarcillos vegetales, en una composición vertical que ocupa el intradós de los arcos. Si bien su concreta resolución y, especialmente, el elemento del que

surge, admite comparaciones más detalladas, no abundaremos en una relación de paralelos, ya resuelta, a nuestro juicio⁴⁸. Es significativo, no obstante, por su vinculación como posible modelo, con los temas de la pintura asturiana en los que encuentra su más precisa correspondencia.

No nos consta que el edificio que hasta ahora nos ha ocupado fuera convertido en espacio para la celebración de culto cristiano, y mucho menos como baptisterio, durante la Antigüedad Tardía. Pudo ser abandonado u olvidado como tantos otros ninfeos, templos o lugares de culto vinculados a una propiedad rural, o incluso voluntariamente amortizado como muestra de rechazo si es que su uso tenía claras connotaciones paganizantes, a partir de la prohibición de los cultos paganos en el imperio a partir de los edictos de Tesodosio I a finales del siglo IV. La tardía cristianización, no obstante, de la Gallaecia, permite pensar en su continuidad de uso hasta fechas más recientes⁴⁹ y, por tanto, en la prolongación en el tiempo de sus funciones primigenias. Solamente estamos en situación de afirmar que a mediados del siglo VIII el edificio superior fue "descubierto" y pasó a convertirse en iglesia dedicada a Santa Eulalia. Nada sabemos de las vicisitudes por las que pasó a partir de estos momentos ni de las transformaciones que pudo sufrir este cuerpo superior, puesto que no se conserva prácticamente nada de esta estructura, destruida en el siglo XVIII. Solamente la posible amortización de la piscina, cubierta con lajas de mármol y tal vez la anulación del uso y perforación de la hornacina situada al fondo del aula inferior para practicar una rudimentaria escalera que comunicara ambos pisos, puede ser relacionada con este nuevo uso del monumento de Bóveda a partir de Odoario.

⁴⁸ Véanse los que aporta Abad,L., La pintura..., 384-385, 411, 415 y que podrían multiplicarse notablemente. Sus variantes principales se recogen en el repertorio de motivos citado en n. 33 y demuestra, por tanto, su uso reiterado en la pintura y el mosaico romano.

⁴⁹ Sobre las reticencias manifestadas en relación a esos lugares de culto a las aguas en la Hispania y, de manera especial, por Martin de Dumio, véase: Velázquez-Ripoll,G., "Pervivencias del termalismo y el culto a las aguas en época visigoda hispánica", en *Termalismo antiguo*, op.cit., 1992, 555-580.

Trascendente pudo ser, a partir de entonces, el impacto que semejante conjunto pictórico, al que hay que añadir el que, sin duda, decoraría el ambiente superior, en el entorno de Odoario y especialmente a partir de Alfonso II, en el arte del reino de Asturias. Conocemos los fundamentos teóricos en que se asentó el nuevo reino y los recursos esgrimidos para su legitimación. Además de la voluntad de crear y prestigiar la nueva sede episcopal de Oviedo que debía sustituir la metropolitana de Toledo, en manos musulmanas, también se pretendía asentar la esencia de la monarquía asturiana en una querida renovación del reino romano-germánico de Toledo. Esta línea de actuación, basada en el modelo que el ostrogodo Teodorico había intentado en Italia pero, de manera muy particular, a partir del imperio romano-germánico instituido por Carlomagno, tuvo,

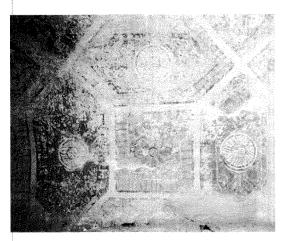


Fig. 21: San Miguel de Liño: decoración pictórica de la bóveda de la nave lateral sur con tema de "casetones".

en su expresión artística, idénticos puntos de referencia. Es por ello que el "renacimiento" de la Antigüedad partió de un reconocimiento de la propia tradición y en la acumulación de repertorios especialmente tardo-antiguos en lo profano y romano-cristianos en relación a la iglesia, de origen diverso. El arte asturiano promocionado por Alfonso II y, siguiendo idénticas directrices, por Alfonso III, muestra sin duda alguna el interés, pese a su modestia frente a las iniciativas carolingias, en esta recuperación⁵⁰.

La proximidad de algunas de los temas que estudiamos en Bóveda, especialmente la composición de casetonado (Fig. 21) y los vasos de

los que surgen las guirnaldas de laureles, ha sido reiteradamente considerada pero diversamente valorada en relación a la decoración pictórica de algunas iglesias asturianas. Algunos autores, entre los que me incluyo, defienden la romanidad de Bóveda y la posibilidad de que las pinturas asturianas se inspiraran en conjuntos similares⁵¹. Otros, por el contrario, defienden una datación en época asturiana de la decoración pictórica

Sobre esta debatida cuestión en relación a las iniciativas artísticas promovidas por los monarcas asturianos, véanse las interpretaciones de Nieto, V., *Arte prerrománico asturiano*, Oviedo, 1989 y L. Arias Páramo, *La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X,* Oviedo, 1999.

No podemos aceptar la dependencia exclusiva de la tradición local unida a los supuestos modelos

procedentes de Toledo, ni aún del conjunto de Hispania, para explicar un fenómeno mucho más internacional, pese a su modestia, en el que las componentes carolingia, pero también italianas deben ser consideradas con atención. Estamos, en este aspecto, de acuerdo con la lectura de Singul.F., La pintura...1999.

⁵¹ L.Abad, La pintura... 1982 es esencialmente, seguido por otros autores que no se han ocupado específicamente de las pinturas, como Rodríguez Colmenero. También Singul parece decantarse por esta datación tardo-romana.

del conjunto lucense⁵² o, bien, en un ejercicio de equidistancia, sostienen que una parte de sus pinturas fue realizada en este momento⁵³. El análisis de los temas aludidos, pero de manera especial, de la composición que en su día decoró la zona central de la bóveda de Santa Eulalia en relación a sus "derivaciones" asturianas permite, no obstante, algunas matizaciones. La composición se reencuentra en la bóveda del ábside lateral norte y en la zona inferior de las arquitecturas de la iglesia de Santullano de los Prados, pero también en la bóveda de la nave lateral sur de san Miguel de Lillo (Fig. 21), en San Salvador de Priesca y, con variantes en los motivos de relleno y en su trazado, en San Salvador de Valdediós⁵⁴. En los tres primeros, y nadie duda de que Santullano fue el modelo, se observa una traducción del esquema que se distancia del de Bóveda por la supresión de los efectos de perspectiva y, por tanto, se aproxima a soluciones más propias de la musivaria. Más aún, en todos ellos se observa con claridad, precisamente por el énfasis con que se dibujan las superficies compartimentadas en reducidos cuadrados, que el modelo inmediato debió ser un mosaico y los cuadrados, las teselas que lo formaban Podemos, por tanto, considerar la posibilidad de coincidencias con Bóveda o mejor, con el ambiente artístico tardo-romano de Bóveda, aunque en el caso de Santullano y sus derivaciones, se utilizarían otros modelos. Un ejemplo expresivo puede ser, entre otros el mosaico de una de las grandes habitaciones de la villa de Pedrosa de la Vega (Fig. 7). La variante a partir del mismo esquema que encontramos en la capilla norte de San Salvador de Valdediós ofrece otro punto de referencia para comprender la amplitud de los referentes que se identificaron y utilizaron, a partir de la pintura y de la musivaria tardo-romana, en la creación del arte asturiano.

Creemos, no obstante, que es en la *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.

⁵² García Iglesias, L., Pinturas murais..., 1975, se pronuncia decididamente por una datación en época asturiana.

Noack, S., en Arbeiter, A.-Noack, S., Christliche..., 1999, 130-131.

Estamos plenamente de acuerdo en este aspecto concreto, con las conclusiones de Singul y, por supuesto, no podemos compartir una datación en época asturiana para las pinturas de Bóveda, defendida todavía por algunos autores, v.n.52. Sobre la pintura asturiana, además del estudio clásico de Schlunk, ya citado, véase: L.Arias Páramo, *La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X*, Oviedo, 1999 y Arbeiter-Noack, *Christliche...* 1999. El tema de casetonado que observamos, traducido en las pinturas de Santullano, se puede contemplar también, en el relieve de una jamba de mármol, dispuesta en el ábside central de la misma iglesia, considerada como pieza tardo.romana reaprovechadas por S.Noack, Arbeiter.Noack, 2000, 124, fig. 16a.