

La transmisión artística en los siglos IX-X en el noroeste peninsular, en los orígenes del Camino Primitivo: Santa Eulalia de Bóveda (Lugo) y Oviedo

Francisco Singul

S.A. de Xestión do Plan Xacobeo

Xunta de Galicia

Resumen: Teniendo en cuenta los resultados de las investigaciones para las dataciones absolutas de Santa Eulalia de Bóveda, este estudio resalta la transmisión del arte y la cultura en el noroeste peninsular, en el contexto del antiguo reino asturiano, en ambos sentidos y durante los siglos IX-X, a través de la influencia directa de parte de los recursos iconográficos de la pintura mural de Santa Eulalia de Bóveda en la iglesia de San Julián de los Prados (Santullano); así como la evocación arquitectónica de la cripta de la Cámara Santa de Oviedo en la concepción arquitectónica de la planta alta de Bóveda.

Palabras clave: Camino Primitivo, transmisión artística, pintura mural, arquitectura, Santa Eulalia de Bóveda, Santullano, Cámara Santa de Oviedo, tardoantigüedad, alta Edad Media.

Artistic transmission in the 9th-10th centuries in the Peninsular Northwest at the origins of the Primitive Way: Santa Eulalia de Bóveda (Lugo) and Oviedo

Abstract: Taking into account the results of the research on the absolute dating of Santa Eulalia de Bóveda, this study highlights the transmission of art and culture in the Northwest of the peninsula in the context of the ancient Asturian kingdom, in both directions and during the 9th-10th centuries, through direct influence of the iconographic resources of the mural painting of Santa Eulalia de Bóveda in the church of San Julián de los Prados (Santullano), as well as the architectural evocation of the crypt of the Holy Chamber of Oviedo in the architectural conception of the upper floor of Bóveda.

Keywords: *Primitive Way of St. James, artistic transmission, mural painting, architecture, Santa Eulalia de Bóveda, Santullano, Holy Chamber of Oviedo, late Antiquity, early Middle Ages.*

A transmisión artística nos séculos IX-X no noroeste peninsular, nas orixes do Camiño Primitivo: Santalla de Bóveda (Lugo) e Oviedo

Resumo: Tendo en conta os resultados das investigacións para as datacións absolutas de Santalla de Bóveda, este estudo resalta a transmisión da arte e mais a cultura no noroeste peninsular, no contexto do antigo reino asturiano, en ambos os sentidos e durante os séculos IX-X, a través da influencia directa de parte dos recursos iconográficos da pintura mural de Santalla de Bóveda na igrexa de San Julián de los Prados (Santullano); así como a evocación arquitectónica da cripta da Cámara Santa de Oviedo na concepción arquitectónica da planta alta de Bóveda.

Palabras clave: Camiño Primitivo, transmisión artística, pintura mural, arquitectura, Santalla de Bóveda, Santullano, Cámara Santa de Oviedo, tardoantigüidade, alta Idade Media.

Introducción. Un edificio enigmático a la luz de los resultados de datación absoluta

Desde su descubrimiento en 1926, el monumento de Santa Eulalia de Bóveda de Mera*, Ayuntamiento de Lugo, ha sido objeto de numerosos estudios, interpretaciones e intervenciones para preservar su arquitectura y decoraciones¹.

La abundante bibliografía sobre Bóveda desarrolla varias interpretaciones sobre la función original del edificio en época tardorromana. La mayor parte de los investigadores lo explicaron como un *nymphaeum* de los siglos III-IV², un santuario dedicado a los

1 Una síntesis del hallazgo y primeros trabajos arqueológicos e interpretativos en Montenegro Rúa, E. J., *El descubrimiento y las actuaciones arqueológicas en Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Estudio historiográfico y documental de los avatares de un Bien de Interés Cultural*, Lugo, Concello de Lugo, 2005, pp. 17-39. El *corpus* bibliográfico sobre Santa Eulalia de Bóveda puede verse en <https://www.boveda.org/bibliografia/&ved>; <https://boveda.org/bibliografia/incorporaciones.htm>; para la historia de su descubrimiento en 1926 y las sucesivas intervenciones arqueológicas y de conservación cfr. Rodríguez Colmenero, A., "Historia da Arte Romana de Galicia", en J.M. Vázquez Varela y A. Rodríguez Colmenero (dirs.), *Arte prehistórica e romana. Galicia. Arte*, IX, A Coruña, Hércules, 1993, pp. 319-321; Montenegro Rúa, E.J., *El descubrimiento y las actuaciones arqueológicas en Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)*, op. cit., 2005; Montenegro Rúa, E.J., *Santa Eulalia de Bóveda. Estudio histórico-arqueológico y propuesta interpretativa del monumento y su entorno*, Tesis doctoral inédita (versión digital bajo licencia de Creative Commons), Madrid, Universidad Autónoma, 2015, pp. 5-382.

2 Chamoso Lamas, M., *Informe sobre el origen del monumento soterrado de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)*, Comisaría de la Primera Zona del Servicio de defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Santiago, 10 de enero de 1952, 10 páginas mecanografiadas, p. 8; Chamoso Lamas, M., "Sobre el origen del monumento soterrado de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VII, n. 22 (1952), pp. 231-251; Schlunk, H.,

espíritus que habitan las aguas y que poseen capacidades curativas y salutíferas. Otras interpretaciones optaron por entender el edificio como un santuario en honor a Isis o Serapis³. En ambos casos se ofrece una interpretación del monumento en función de las supuestas propiedades saludables del manantial⁴. Una tercera opción interpretativa lo entiende como templo funerario del siglo II dedicado al dios Baco, de modo que se trataría de un sepulcro monumental construido en esas fechas por un iniciado dionisiaco⁵. A las interpretaciones de la arqueología se suman las opciones recogidas por la historiografía artística referidas a sus pinturas murales, un conjunto patrimonial de excepcional valor, que se sintetizan en dos opciones cronológica y culturalmente distintas. Dicha división desarrolló la idea de que las pinturas al fresco del interior del aula constituían la decoración más llamativa de un edificio romano pagano, integradas en un conjunto de época bajoimperial⁶; también fueron interpretadas como un notable ejemplo de pintura cristiana tardoantigua, transformadora de un ninfeo o de un templo dedicado a otras devociones⁷.

En los últimos años varios especialistas en arqueología de la arquitectura han estudiado la evolución de sus campañas constructivas partiendo del análisis del edificio, obteniendo una datación relativa de dichas fases⁸. La datación absoluta de

"Spatromische und germanische Kunst in Galizien", en *Primera reunión gallega de estudios clásicos* (Santiago-Pontevedra, 2-4 de julio, 1979), Santiago, USC, 1981, pp. 277-317.

- 3 Rodríguez Colmenero, A., "Culto a las aguas y divinidades orientales en el Lugo romano: los posibles santuarios de San Roque y Bóveda", *Espacio, Tiempo y Forma, Historia Antigua*, 5 (1992), pp. 309-336; Rodríguez Colmenero, A., "Historia da Arte Romana en Galicia", *op. cit.*, pp. 329-331.
- 4 Un primer estudio químico sobre el agua de este manantial aseguró que sus propiedades eran adecuadas para el tratamiento del reumatismo deformante; cfr. Chamoso Lamas, M., "Sobre el origen del monumento soterrado de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)", *op. cit.*, pp. 246-247. Posteriores análisis ofrecieron un resultado poco mineralizado, con presencia de cloruro sódico, sin características terapéuticas objetivas; el agua tendría que ser clorada para ser potable; cfr. VV. AA., *Trabajos arqueológicos en Santa Eulalia de Bóveda y el castro de Corvazal*. Lugo, 1989. *Excavación arqueológica bajo proyecto y encargo a Rosa Gimeno García-Lomas, Informe inédito*, Santiago, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, Xunta de Galicia, 1989, pp. 110-114.
- 5 Montenegro Rúa, E.J., *Santa Eulalia de Bóveda. Estudio histórico-arqueológico y propuesta interpretativa...*, *op. cit.*, pp. 459-588.
- 6 Taracena, B., *Arte Romano. Ars Hispaniae*, II. Madrid, Plus-Ultra, 1947, p. 152; Abel Vilela, A. y Arias Vilas, F., *Guía Arqueológica Romana de Lugo y su provincia*, Lugo, La Voz de la Verdad, 1975, pp. 45-47; Abad Casal, L., "Aportación al estudio de Santa Eulalia de Bóveda", en *XV Congreso Nacional de Arqueología* (Lugo, 1977), Zaragoza, Secretaría General de los Congresos Arqueológicos Nacionales, Universidad de Zaragoza, Seminario de Arqueología, 1979, pp. 917-921; Acuña Castroviejo, F., "La cultura en la Galicia romana", en *La Romanización de Galicia*, Sada (A Coruña), Edición do Castro, 1976, pp. 68-69; Guardia Pons, M., "El santuario romano de Bóveda en su ornamentación pictórica", *Semata*, 14 (2002), pp. 253-276; Montenegro Rúa, E.J., *Santa Eulalia de Bóveda. Estudio histórico-arqueológico y propuesta interpretativa...*, *op. cit.*, pp. 547-577.
- 7 Gómez Moreno, M., "Primicias del arte cristiano español", *Archivo Español de Arte*, XXXIX, n.º 154 (1966), pp. 101-140, especialmente 105 y ss.; Palol, P. de, *Arqueología cristiana de la España romana. Siglos IV-VI*, Madrid y Valladolid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1967, p. 217; Yarza, J., *Arte y Arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 42; Rodríguez Colmenero, A., "Historia da Arte Romana de Galicia", *op. cit.*, pp. 329, 331 y 355-336; Singul, F., "La pintura de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Ortodoxia y clasicismo en la pintura paleocristiana del Noroeste hispánico", *Boletín Auriense*, XXVII (1997), pp. 175-192; Singul, F., "La pintura de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Significado y relaciones con el arte paleocristiano y la pintura asturiana", *Boletín Auriense*, XXVIII (1998), pp. 59-84.
- 8 Rodríguez Colmenero, A., "Historia da Arte Romana de Galicia", *op. cit.*, pp. 322-331; Blanco-Rotea, R.; Benavides García, R.; Sanjurjo Sánchez, J. y Fernández Mosquera, D., "Evolución constructiva de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo, Galicia)", *Arqueología de la Arquitectura*, 6 (2009), pp. 149-198.

estas se ha logrado con tecnologías como la luminiscencia ópticamente estimulada (OSL), el radiocarbono (C14) y la termoluminiscencia (TL) aplicadas a las técnicas, morteros –argamasas logradas con la mezcla de arena, cal y agua–, enlucidos y ladrillos del edificio. Las pruebas se estudiaron en varios laboratorios, logrando fijar con precisión la datación cronológica de las diversas fases.

Con estos nuevos datos se puede decir que Santa Eulalia de Bóveda fue un lugar de culto a las aguas desde tiempo inmemorial, santuario romano de la segunda mitad del siglo IV, iglesia cristiana con tipología basilical y rica decoración interior desde fines del siglo VI o inicios del VII, y templo de dos plantas, con el añadido de un piso superior, superpuesto al templo original, en un arco cronológico establecido entre los siglos X-XII⁹.

I. El templo romano del siglo IV

El origen del monumento se encuentra en el agua que mana en el subsuelo del edificio, procedente de varias surgientes próximas y sacralizada por la población autóctona desde tiempo inmemorial. Los habitantes del entorno rendían culto a este bien natural como una forma de teofanía¹⁰, una manifestación de lo sagrado que contó en la tardoantigüedad con una ordenación patrocinada por un *dominus* romano, posible miembro de la aristocracia urbana lucense¹¹ u oficial retirado del

9 El análisis con OSL/C14/TL fue realizado entre 2007-2020 por el Grupo de Investigación Síncrisis (USC), en un proyecto arqueológico dirigido por Rebeca Blanco-Rotea. Se emplearon metodologías de estudio de los morteros del templo, para elaborar su secuencia cronológica, y que ayudan a explicar y contextualizar el origen y evolución del edificio, así como sus cambios de uso y las transformaciones que le afectaron. Se siguió una metodología en la que se estudió material cerámico de muros y mortero de cal combinando las tres técnicas citadas. La luminiscencia permite fechar los áridos sin necesidad de materia orgánica, llegando al punto original de un mortero de cal y dando información de su composición. La OSL permite saber cuándo el cuarzo que constituye el árido de un mortero estuvo expuesto a la luz solar por última vez; a partir de este momento se comienza a contar el tiempo de fabricación de dicho mortero hasta la actualidad. Las dataciones de las últimas muestras fueron complementadas y contrastadas con la técnica del Carbono 14, analizando carbones de los muros y carbonato arqueológico de los morteros en un laboratorio norteamericano externo, el ICA de Florida. En total se estudiaron treinta y nueve muestras de varias partes, tanto del monumento -veinticinco partes de mortero de distintas partes del edificio- como de los restos de las pinturas murales, conservados en el Museo de Lugo, correspondientes a la parte central de la bóveda (desaparecida). Las muestras de mortero fueron caracterizadas con microscopía óptica de polarización y difracción de rayos X, lo que permitió identificar los materiales utilizados en cada una de las tres fases constructivas; cfr. Blanco-Rotea, R.; Sanjurjo-Sánchez, J.; Freire-Lista, D. M. y Benavides García, R., "Absolute dating of construction materials and petrological characterisation of mortars from the Santalla de Bóveda Monument (Lugo, Spain)", *Archaeological and Anthropological Sciences*, 16, 7 (2024), pp. 1-19.

10 Eliade, M., *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1967, pp. 26-34, 40-46, 114-115, 152-153 y 194-195; Pérez Murado, D., "Santa Eulalia de Bóveda: una perspectiva desde el culto a las aguas", *Quórum: Revista de Artes, Letras e Ciências Sociais e Jurídicas*, 2 (2019), pp. 65-80.

11 Andreau, J., "Les financiers romains entre la ville et la campagne", en Ph. Leveau (dir.), *L'Origine des Richesses Dépensées dans la Ville Antique. Actes du Colloque organisé à Aix-en-Provence par l'U.E.R. d'Histoire, les 11 et 12 Mai 1984*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985, pp. 177-191.

Ejército romano, que tras su vida activa dirigió una explotación agropecuaria¹², rodeando una *villa* dotada de área residencial, talleres y almacenes¹³.

En un momento indefinido de época romana, el *dominus* ordena la construcción de un estanque que recoge las aguas sacralizadas¹⁴, enmarcado por un sólido pavimento de granito. Se conforma así una platea cuadrangular, de 6,50 metros E-O por 6,47/6,48 metros N-S, que potencia la visibilidad de un santuario a cielo abierto y refuerza el prestigio de la propiedad agropecuaria patrocinadora. Esta infraestructura, sólida y bien nivelada, gozó durante un tiempo de existencia autónoma. Sobre ella, y sin necesidad de cimientos, se levantó un templo en la segunda mitad del siglo IV, según los resultados de datación absoluta¹⁵.

El esquema en planta del edificio pagano es el de un clásico templo dístico *in antis*, dotado de una sala cuadrangular, con las mismas medidas del pavimento, cubierta por una bóveda de mortero de medio cañón rebajado, construida en *opus caementicium*, con seis arcos de ladrillo embebidos en la masa de hormigón¹⁶, y puerta orientada

12 Whittaker, D., "Landlords and warlords in the Later Roman Empire", en J. Rich & S. Shipley (eds.), *War and Society in the Roman World*, London & New York, Routledge, 1993, pp. 277-302, especialmente 284-285.

13 La villa romana de Santa Eulalia de Bóveda posee una entidad notable, como prueban los hallazgos de téglulas, cerámica y ladrillos romanos (trescientos veinte) procedentes de edificios civiles; cfr. Chamoso Lamas, M., "Sobre el origen del monumento soterrado de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)", *op. cit.*, p. 240; parte de este material podría fecharse en el siglo IV, como parece indicar la huella de sandalia claveteada de uno de los ladrillos de hipocausto; un calzado de uso militar, también usado por los mercaderes, que dejó de fabricarse en el Imperio romano a fines del siglo IV.; cfr. Vidal Caeiro, L., "Santa Eulalia de Bóveda: análisis de los ladrillos", *op. cit.*, pp. 225-252, especialmente 242-243; Vidal Caeiro, L., "Arqueología de Santa Eulalia de Bóveda", en *III Premio de Investigación Manuel Vázquez Seijas*, Lugo, Diputación, 2006, pp. 15-119, especialmente 43-47. Entre el 19 y 23 de septiembre de 2022, en el marco de preparación del Plan Director de Santa Eulalia de Bóveda, dirigido por Ignacio López de Rego Uriarte y Belén López Gallego, se estudió el subsuelo del entorno del monumento, con una prospección geofísica para la delimitación de elementos arqueológicos, mediante georradar de alta resolución; esto dio lugar a la identificación y descripción de canales y estructuras arquitectónicas construidas con racionalidad ortogonal, con muros rectilíneos y ángulos rectos, junto con derrumbes que atestiguan la existencia de una ocupación extensiva dispersa en dicho entorno, así como su abandono y decadencia; cfr. Sala Bartrolí, R. y Rodríguez Simón, P., *Memoria de Intervención. Prospección geofísica, mediante georradar, en el entorno del monumento de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Fases I y II*, SOT. Prospección Arqueológica, 2023 (informe inédito).

14 El estanque podía colmarse de agua a partir de cinco puntos de captación que no se sitúan en el exterior del edificio, documentados por la empresa Resconsa a principios de la década de 1990; había también una canalización de desagüe y un sistema de regulación; cfr. Chamoso Lamas, M., "Sobre el origen del monumento soterrado de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)", *op. cit.*, pp. 242-245; Gimeno García-Lomas, R., *Jornadas sobre introducción a la restauración y arquitectura. Pintura mural y retablos. El monumento de Santa Eulalia de Bóveda. Excavación Arqueológica*, Santiago, Servicio de Arqueología, Dirección Xeral de Patrimonio, Xunta de Galicia, 1989, documento inédito, cit. por L. Vidal Caeiro, "La cuestión del agua en Santa Eulalia de Bóveda", *Gallaecia*, n.º 23, (2004), pp. 62-67.

15 Blanco-Rotea, R.; Sanjurjo-Sánchez, J.; Freire-Lista, D. M. y Benavides García, R., "Absolute dating of construction materials and petrological characterisation of mortars from the Santalla de Bóveda Monument...", *op. cit.*, pp. 9 y 16.

16 Torres Balbás, L., "Bóvedas romanas sobre arcos de resalto", *Archivo Español de Arqueología*, 64 (1946), p. 218; Angelis d'Ossat, G. de, "La forma e la costruzione delle cupole nell'architettura romana", en D. Imperi e L. Marcucci (eds.), *Realtà dell'architettura. Apporti alla sua storia*, Roma, Carucci, 1982, vol. I, pp. 53-77; Lancaster, L.C., *Concrete vaulted Construction in Imperial Rome: Innovations in context*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2005; Taylor, R., *Los constructores romanos. Un estudio sobre el proceso arquitectónico*, Madrid, Akal, 2006, pp. 187-197; Conti, C.; Martines, G. & Sinopoli, A., "Construction techniques of Roman vaults: *Opus caementicium* and The Octagonal Dome of the Domus Aurea", en K.-E. Kurrer; W. Lorenz & V. Wetzka (eds.), *Proceedings of the Third International Congress on Construction History, Cottbus, 20-24 May 2009*, Berlin,



Fig. 1: Bóveda. Interior del aula. Fotografía: equipo redactor del Plan Director de Santa Eulalia de Bóveda.

a la salida del sol. El interior se completa con un ábside rectangular, de 1,57 metros E-O por 2,89 metros N-S, que también se cubre con bóveda de cañón (Fig. 1). La fachada está precedida de un estrecho nártex de planta rectangular, que se define con la prolongación hacia el pórtico de los muros laterales del aula. El pórtico remata en anchas *antae* o machones, que limitan a ambos lados el umbral de dicho espacio; entre las antas se levantan dos columnas *in antis*, que enfatizan la entrada monumental al edificio (Fig. 2).

Con un alzado de mampostería enlucida y fachada con hiladas de sillares más o menos regulares¹⁷, la planta sorprende por lo antiquizante del modelo: una sala con un *pronaos* limitado por los muros laterales y dos columnas *in antis*, tipología de origen griego empleada en la arquitectura romana de época republicana, como el caso de los templos gemelos de *Fortuna* y *Mater Matuta*, construidos hacia el 396 a. C. en el área sacra del *Forum Boarium* de Roma¹⁸.

Brandenburg University of Technology, Cottbus / Verlag, 2009, vol. 1, pp. 401-408; Sinopoli, A.; Basili, M. & Esposito, D., "Construction techniques of Roman vaults and opus caementicium: The cases of Lupo and St. Gregory's bridges", en *ARCH'10 – 6th International Conference on Arch Bridges*, Fuzhou, Fuzhou University, 2010, pp. 1-8.

17 Pizzo, A., "Propuesta para la documentación y clasificación de las técnicas constructivas romanas", *Arqueología de la Arquitectura*, 7 (2010), pp. 277-286, especialmente 282 y 284-285.

18 Scurati-Manzoni, P., *L'Architettura Romana. Dalle origini a Giustiniano*, Milano, Guerini, 1991, p. 194, fig. 30b; Stamper, J.W., *The Architecture of Roman Temples. The Republic to the Middle Empire*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2005, pp. 40-44.



Fig. 2: Bóveda. Pórtico. Fotografía: equipo redactor del Plan Director de Santa Eulalia de Bóveda.

El santuario se dedicaría a la sacralidad de un manantial, integrado en la cosmovisión romana con su vinculación a las ninfas, espíritus femeninos polivalentes y renovadoras de la vida¹⁹, que habitan, proporcionan y tutelan la fuente²⁰, cuyo caudal hídrico sirve a la salud del cuerpo y beneficio del alma. El culto a estas deidades se escenifica en los relieves de danzantes labrados en cada una de las *antae* del pórtico: una figura humana sobre un fondo plano, en el interior de un marco de dos columnas y dintel, posible evocación del propio pórtico dístico *in antis* del que forman parte; y dos hiladas más arriba, también en cada una de las *antae*, un grupo de cinco danzarinas, posible evocación de las propias ninfas²¹ (Fig. 3), en un marco

19 Díez Platas, F., "Acerca de la 'inmortalidad' de las ninfas", en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid, 20-24 de abril, 1987), Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 91-96; Díez Platas, F., "Breviario de imágenes paganas: la iconografía de los dioses y el mito en la Galicia romana", *Sémata. Ciencias sociais e humanidades*, 14 (2003), pp. 239-244.

20 Hedreen, G.M., "Silens, Nymphs and Maenads", *The Journal of Hellenic Studies*, 114 (1994), pp. 47-69; Haland, E.J., "Take, Skamandros, my virginity: ideas of water in connection with rites of passage in Greece, modern and ancient", en C. Kosso and A. Scott, *The Nature and Function of Water, Baths and Hygiene...*, *op. cit.*, pp. 119-123; Díez Platas, F., "Agua de mármol: sobre las Ninfas hispanorromanas", en F. Acuña Castroviejo, R. Casal García y S. González Soutelo (eds.), *Actas de la VII Reunión de Escultura Romana en Hispania. Homenaje al Prof. Dr. Alberto Balil*, Santiago, USC y Xunta de Galicia, 2013, pp. 51-62; Freán Campo, A., *Persistencia y evolución de la religiosidad y las mentalidades...*, *op. cit.*, pp. 415-419.

21 Fue muy extendida la representación de estos espíritus en los mosaicos de la Hispania romana de la segunda mitad del siglo IV; cfr. Morand, I., *Idéologie, culture et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l'Hispanie romaine*, París, De Boccard, 1994, pp. 199-200, 239-241 y 243-248.



Fig. 3: Relieves de danzantes. Fotografía: equipo redactor del Plan Director de Santa Eulalia de Bóveda.

de menor rigor, con una línea de base horizontal y dos columnas y dintel, con unas ondulaciones que contradicen todo clasicismo.

Con su baile ritual, los oficiantes muestran su respeto a las divinidades de las aguas, a cuyo culto sirve la *villa*. En los muros internos del nártex algunos fieles dedicaron exvotos en bajorrelieve; agradecimiento que también documenta un ara dedicada a la salud, con la fórmula *PRO SA(lute)*, reutilizada como material constructivo en la cimentación del muro de cierre del atrio²². Culto a las aguas y respeto por las deidades tutelares forman parte de la mentalidad religiosa del mundo rural hispano, una forma de sincretismo tardoantiguo²³.

El edificio está implantado en un desnivel, por la localización del manantial. El estanque y posterior templo de la segunda mitad del siglo IV se adaptaron a una

22 López-Martí Núñez, L., *Santa Eulalia de Bóveda: Descripción y gráficos del monumento allí existente*, Lugo, Junta del Museo Provincial, 1, Diputación Provincial, 1934, p. 37; Vidal Caeiro, L., "Arqueología de Santa Eulalia de Bóveda", *op. cit.*, p. 54.

23 Andreu Pintado, J., "La sacralización del agua en Hispania romana: una perspectiva epigráfica", en M.J. Pérez y C. Miró (eds.), *Vbi aquae ibi salus. Aguas mineromedicinales, termas curativas y culto a las aguas en la Península Ibérica (desde la Protohistoria a la Tardoantigüedad)*, Madrid, UNED, 2018, pp. 91-120; Rubio Rivera, R., "Religio in rure. Cultos romanos y pervivencias indígenas en el ámbito septentrional del Conventus Carthaginiensis (Carpetania suroccidental)", *Arys*, 19 (2021), pp. 316-317.

topografía que condiciona la concepción de una arquitectura²⁴ que monumentaliza una fuente curativa ligada a una *villa* agropecuaria y residencial, en un entorno rural con aldeas herederas de los castros próximos²⁵. A través de una calzada se comunicaba con *Lucus Augusti*, y quizá también con el campamento de Cidadela. Esta proximidad a la capital favoreció su inclusión en una amplia red de comunicación. El templo refleja el interés de la *villa* por emular el patrocinio imperial en la monumentalización de *nymphaea* en diversos lugares del mundo romano²⁶, con anterioridad a la promulgación del Edicto de Tesalónica (380), que obligaba a todos los romanos a profesar el cristianismo trinitario emanado del concilio de Nicea (325)²⁷. A partir de entonces, el cristianismo tendrá amplia visibilidad en *Gallaecia*, como prueban la peregrinación de Egeria a Tierra Santa, en 381-384, y la implantación a principios del siglo V de la sede episcopal en *Lucus*²⁸.

II. Segunda fase: una ecclesia en Bóveda dedicada a santa Eulalia (ca. 600)

Los datos obtenidos con el estudio de datación absoluta indican que a fines del siglo VI-inicios del VII se remodela y reestructura el templo pagano, para convertirlo en iglesia cristiana. Un cambio de uso incardinado en la labor evangelizadora de san Martín de Dumio²⁹, metropolitano de Braga, cuya actividad misionera, a partir de 550, se vincula a la estrecha relación suevo-bizantina establecida en época del rey

24 Taylor, R., *Los constructores romanos...*, op. cit., pp. 69-72.

25 Ares Vázquez, N., "Castros en torno a Santa Eulalia de Bóveda", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, VIII (1967-68), pp. 183-193.

26 Longfellow, B., "The legacy of Hadrian: Roman monumental civic fountains in Greece", en C. Kosso and A. Scott, *The Nature and Function of Water, Baths and Hygiene...*, op. cit., pp. 211-232.

27 Teja, R., "Del Edicto de Galerio (311) al de Tesalónica (380) o cuando el príncipe entró en la iglesia acompañado del diablo", *Laicidad y Libertades*, 14 (2014), p. 268.

28 La primera noticia sobre un obispo en *Lucus* la ofrece Hidacio de Chaves en 430, referida al prelado Agrestius; cfr. Díaz y Díaz, M. C., "Orígenes cristianos de Lugo", en *Actas del Coloquio Internacional sobre el Bimilenario de Lugo*, Lugo, Patronato del Bimilenario de Lugo, 1977, pp. 237-250, especialmente 245-247 y 250; Díaz y Díaz, M. C., "La diócesis de Lugo hasta 1100", en J. García Oro, *Iglesias de Lugo, Mondoñedo-Ferrol y Ourense. Historia de las Diócesis Españolas*, 15, Madrid, BAC, 2002, pp. 5-9.

29 Flórez, H., *La España Sagrada. Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España*, t. XV. *De la provincia antigua de Galicia*, Madrid, Oficina de Antonio Marín, 1759, p. 425; Torres Rodríguez, C., *Galicia Sueva*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1977, pp. 206-227; López Quiroga, J. y Rodríguez Lovelle, M., "Aux origines monastiques de la Galice intérieure", *Histoire Médiévale et Archéologie*, 5 (1992), París, pp. 265-271; López Quiroga, J. y Rodríguez Lovelle, M., "Reflexiones sobre la evolución de la organización diocesana y parroquial en el Norte de Portugal", *Revista Portuguesa de História*, 31 (1996), Coimbra, pp. 19-63; Díaz, P. C., *El Reino Suevo (411-585)*, Madrid, Akal, 2011, pp. 230-244; López Quiroga, J. y Martínez Tejera, A. M., "Cristianización y territorio en la *Gallaecia* de época sueva", en J. López Quiroga y A.M. Martínez Tejera (coords.), *In Tempore Sueborum...*, op. cit., pp. 116 y 132-148; Ferreiro, A., "The Missionary labours of St. Martin of Braga in 6th century Galicia", *Studia Monastica*, 22 (1981), pp. 11-26; Ferreiro, A., "The Visigothic and Suevic kingdoms. The road to unity in post-Roman Hispania", en E.M. Gerli & R.D. Giles (ed.), *The Routledge Hispanic Studies Companion to Medieval Iberia. Unity in Diversity*, London & New York, Routledge, 2021, pp. 72-73.

suevo Mirón y del emperador Justino II³⁰. La dedicación de la iglesia es un dato significativo: el culto a santa Eulalia de *Emerita Augusta* –mártir de la persecución de Diocleciano (304)– cobró gran difusión en los inicios del cristianismo peninsular, comenzando en *Lusitania* y *Gallaecia* a partir de finales del siglo IV, y continuando en época posterior³¹. En el *conventus Lucensis* la santa de Mérida, junto a santa María y san Juan, configuran las tres devociones más importantes³². La difusión del culto a santa Eulalia contó con un himno de Prudencio como instrumento eficaz, conocido hacia el año 400, en el que se describe el esplendor de su basílica martirial³³, renovada en el siglo VI y convertida en centro de peregrinación internacional³⁴. Las *Vitas Patrum Emeritensium* también dan información sobre el conjunto martirial emeritense³⁵, cuyo eco alcanza hasta el entorno rural de *Lucus*, dedicándole a una santa de gran poder taumatúrgico una basílica privada³⁶ en el contexto de una devastadora pandemia³⁷, como fue la *peste de Justiniano*, contra la que en *Lusitania* se solicitaba su intercesión³⁸.

-
- 30 Maciel, M. L., *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Lisboa, Colibri, 1996, pp. 67-86; Ferreiro, A., "The westward journey of St. Martin of Braga in 6th century Galicia", *Studia Monastica*, 22 (1980), pp. 243-251; Díaz, P. C., *El Reino Suevo...*, op. cit., pp. 122, 132-137 y 220-225; Vallejo Girvés, M., "La embajada sueva en Constantinopla o la búsqueda de un aliado contra la amenaza visigoda (s. VI)", *Estudios Humanísticos*, 14 (1996), pp. 61-69; Vallejo Girvés, M., *Hispania y Bizancio. Una relación desconocida*, Madrid, Akal, 2012, pp. 224-230.
- 31 Idacio de Chaves; *Vita Fructuosi*; *Vitae Patrum Emeritensium*; Armada Pita, X. L., "El culto a santa Eulalia y la cristianización de *Gallaecia*: algunos testimonios arqueológicos", *Habis*, 34 (2003), pp. 372-375.
- 32 Díaz y Díaz, M. C., "Orígenes cristianos de Lugo", op. cit., pp. 247-248.
- 33 Fábrega Grau, A., *Pasionario Hispánico (Siglos VII-XI). Vol. 2: Texto, Monumenta Hispaniae Sacra. Serie Litúrgica* 6, Madrid/Barcelona, Instituto Enrique Flórez, 1955, pp. 68-78; Sotomayor y Muro, M., "La Iglesia en la España romana", op. cit., pp. 78-79; Collins, R., "Merida and Toledo: 550-585", en E. James (ed.), *Visigothic Spain: new approaches*, Oxford, University Press, 1980, pp. 189-219; Riesco Chueca, P. (ed.), *Pasionario Hispánico*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 49-69; Thacker, A., "Loca sanctorum: the significance of place in the study of the saints", en A. Thaker & R. Sharpe (eds.), *Local saints and local churches in the early medieval West*, Oxford, University Press, 2002, p. 23.
- 34 Díaz, P. C., "Los orientales y la llegada del cristianismo a la península ibérica", en M. P. de Hoz y G. Mora (eds.), *El Oriente griego en la Península Ibérica. Epigrafía e historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, pp. 257-258.
- 35 Moreno Martín, F.J., "Arquitectura y usos monásticos en el siglo VII. De la recreación textual a la invisibilidad material", en L. Caballero Zoreda; P. Mateos Cruz y M.A. Utrero Agudo (eds.), *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura (Visigodos y Omeyas, 4, Mérida 2006), Anejos de Archivo Español de Arqueología*, LI, Madrid, CSIC, Instituto de Historia, 2009, p. 290.
- 36 Brown, P., *El culto a los santos. Su desarrollo y su función en el cristianismo latino*, Salamanca, Sígueme, 2021, pp. 117-145.
- 37 Procopio, *De Bello Persico*, II, 22; cfr. Dindorfii, G., *Procopius, vol I. Scriptorum Historiae Byzantinae, Pars II*, Bonn, Weber, 1833, pp. 249-255; Little, L. K. (ed.), *Plague and the End of Antiquity: The Pandemic of 541-750*, Cambridge & New York, Cambridge University Press & American Academy in Rome, 2007; Aberth, J., *Plagues in World History*, Lanham, Maryland (U.S.), Rowman & Littlefield, 2011, pp. 22-28; Ortiz, R., "La plaga de Justiniano (541-542)". *Medicina*, 42 (2) (2020), pp. 182-195; Fuentes-Hinojo, P., "Las grandes epidemias en la temprana Edad Media y su proyección en la Península Ibérica", *En la España Medieval*, 15 (1992), pp. 9-29; Kulikowski, M., "Plague in Spanish Late Antiquity", en L.K. Little (ed.), *Plague and the end of Antiquity...*, op. cit., pp. 150-170; Ruiz-Berdún, D. y Serrano Larráyoz, F., "Las epidemias en la historia de España: de la Peste de Justiniano a la fiebre puerperal", en F.J. de la Mata; P. Sánchez-Prieto Borja; E. Senra Díaz y M.J. Such Devesa (eds.), *Covid 19. Un enfoque plural*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2021, p. 149.
- 38 Collins, R., "Merida and Toledo: 550-585", en E. James (ed.), *Visigothic Spain: new approaches*, Oxford, University Press, 1980, pp. 196-197.



Fig. 4: Puerta de entrada a la *ecclesia*.
Fotografía: equipo redactor del Plan Director de Santa Eulalia de Bóveda.

La reestructuración del santuario pagano de Bóveda se inicia con el cegado de la piscina que daba sentido al edificio romano. Se remodela la fachada, con la ampliación de la puerta de entrada y la construcción de un arco de herradura de ladrillo (Fig. 4), y se divide el espacio en tres naves de desigual anchura, con tres arcos de similar dibujo que el de la entrada y dos columnas a cada lado, pavimentándose la nave central con losas de mármol reutilizadas. El interior se decoró ricamente con un zócalo pintado, del que no hay restos, sobre el enlucido de los muros del aula, sobre el que corría un friso compuesto de lastras de mármol de igual medida a lo alto, pero desiguales a lo largo, ancladas a los muros por medio de grapas metálicas y mortero³⁹. Este friso, que podría ser liso o poseer una decoración en relieve, se enmarcaba con dos líneas de imposta, también de mármol. A partir de esta franja marmórea se pintó la bóveda, para lo cual primero se revistió su superficie con un mortero de cal y arena, con predominio de los áridos de granulometría media sobre

39 Benavides, R. y Blanco-Rotea, R., "Mirando cara ao futuro: coñecer para conservar", en E.J. Montenegro Rúa et al., *Santa Eulalia de Bóveda*, Santiago, Xunta de Galicia, 2008, p. 58.



Fig. 5: Restos de pintura mural de la bóveda. Museo de Lugo. Fotografía: equipo redactor del Plan Director de Santa Eulalia de Bóveda.

el aglomerante⁴⁰. En la bóveda del ábside se detecta, igualmente, la huella de engarces, lo que induce a pensar en un recubrimiento realizado posiblemente con un material rico, quizá también mármol.

La bóveda de cañón del aula se cubre en esta fase con una capa de mortero, obteniendo así un perfil de herradura, sobre la que se ejecutan las célebres pinturas al fresco⁴¹. Una labor que, además de por la bóveda, se extendía por muros y arcos internos, con un programa simbólico cristiano. Pervive en esta manifestación la técnica de tradición fresquista romana, al servicio de un repertorio de origen clásico. En la nave central se pintó un falso casetonado de octógonos, imitando una cubierta de mármol, mientras que en las colaterales se pintó una viña en forma de malla romboidal vegetal que cobija a un gran número de aves, aplicando la perspectiva invertida de origen bizantino.

En lo que respecta a la datación cronológica absoluta del arco de herradura de la fachada, tanto las tomas del ladrillo como las de mortero, parecen situar su traza a fines del siglo VI. Mortero y ladrillo de la bóveda absidal ofrecen un arco cronológico muy amplio, entre mediados del siglo IV y fines del IX, con una media situada en el primer

40 *Ibidem*, pp. 63-64; García de Miguel, J.M.; Esteban Benito, M.; Ramírez Masferrer, J. A. y Morillas González, P., "Morteros históricos de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)", en *IX Jornadas Iberoamericanas de Materiales de Construcción*, Quito, Escuela Politécnica Nacional, 2011, pp. 239-256.

41 En una conferencia pública celebrada en Madrid, en el Museo Arqueológico Nacional, los investigadores que realizaron el trabajo de datación, combinando OSL/C14/TL, precisaron un arco cronológico para los frescos del interior entre los años 598 y 609; cfr. Blanco-Rotea, R.; Sanjurjo Sánchez, J. y Freire-Lista, D. M., "Santa Eulalia de Bóveda: dataciones absolutas en un edificio sin consenso", conferencia celebrada en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid), el 16 de febrero de 2022.

tercio del VII. Los morteros de soporte de los frescos del aula concretan la datación de la pintura de la parte central de la bóveda a principios del siglo VII, con un casetonado de octógonos que imitan mármol (Fig. 5). Los morteros de soporte de las pinturas del lado oeste, flanqueando el ábside, sitúan a sus pinturas en la primera mitad del siglo VII, siendo más tempranas las cronologías del muro oriental, el de la contrafachada, situadas entre la segunda mitad del siglo VI y la primera del VII, armonizando con los datos ofrecidos por el arco de herradura de la entrada, compuesto a finales del siglo VI. Parece, por lo tanto, que sería plausible una datación para la remodelación general y las pinturas al fresco hacia el año 600.

La nueva *ecclesia* contaba con un ajuar litúrgico formado por piezas reutilizadas y otras labradas en el siglo VII, cuyos restos están muy fragmentados. El más relevante, desde el punto de vista litúrgico, es un fuste romano de granito, de 107 cm de altura y 45 de ancho, con un rebaje plano longitudinal y un *loculus* cuadrangular con escalón, labrado en su extremo superior (36 cm de ancho)⁴². En este rebaje se encajaba una pieza de cierre para custodiar reliquias y servir de mesa de altar. Por sus características, acordes con una de las tipologías de la época⁴³, el fuste formó parte del punto focal de la celebración eucarística. De época hispanovisigoda hay restos de un cancel en la entrada del presbiterio, al que solo tenían acceso los clérigos. Un concepto jerarquizador resaltado en el I Concilio de Braga (561), que prohibió a los seglares la entrada en el presbiterio para comulgar; norma que se hizo más compleja en el IV Concilio de Toledo (633) con la separación del coro de los clérigos del ámbito para el pueblo, formulando una división tripartita con pervivencia hasta el siglo XI⁴⁴. También hay restos de una placa nicho absidal, cuya funcionalidad⁴⁵ se corresponde con la liturgia hispana del IV Concilio de Toledo (633). Por último, hay restos de una pila bautismal visigoda cuyo fondo se decora con peces unidos por sus partes abdominales, trabajados con la técnica de talla a bisel⁴⁶ (Fig. 6).

42 Vidal Caeiro, L., "Posibilidades de la aplicación de la Arqueología de la Arquitectura en Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)", *Arqueología de la Arquitectura*, 2 (2003), p. 277; Vidal Caeiro, L., "Arqueología de Santa Eulalia de Bóveda", *op. cit.*, pp. 42-43; Sastre de Diego, I., *Los altares de las iglesias hispanas tardoantiguas y altomedievales. Estudio arqueológico*, Oxford, British Archaeological Reports, International Series 2503, 2013, pp. 477-478; Sánchez Pardo, J. C. y Torre Llorca, M.^a J. de la, "La producción de mobiliario litúrgico en la Galicia altomedieval: piezas, talleres y escenarios de poder", *Hortus Artium Medievalium*, 27 (2021), pp. 126, 128 y 130.

43 Sastre de Diego, I., "El altar hispano en el siglo VII. Problemas de las tipologías tradicionales y nuevas perspectivas", en L. Caballero Zoreda; P. Mateos Cruz y M.A. Utrero Agudo (eds.), *El siglo VII frente al siglo VII...*, *op. cit.*, pp. 309-330.

44 Godoy Fernández, C., *Arqueología y Liturgia. Iglesias Hispánicas (siglos IV al VIII)*, Barcelona, UAB, 1995, pp. 49, 55-56 y 66-87; Righetti, M., *Historia de la Liturgia*, I, Madrid, BAC, 2013, pp. 900-904.

45 Barroso Cabrera, R. y Morín de Pablos, J., *Regia Sedes Toletana. El Toledo visigodo a través de su escultura monumental*, Toledo, Diputación de Toledo/Real Fundación de Toledo, 2007, pp. 78-79; Morín de Pablos, J., *Estudio Histórico-Arqueológico de los Nichos y Placas-Nichos de Época Visigoda en la Península Ibérica: origen, funcionalidad e iconografía*, Toledo, Real Fundación de Toledo, 2014, pp. 85-92 y 186-193.

46 Tendría forma de artesa o tronco de pirámide invertida. En su interior estarían los peces, orientados en direcciones opuestas; el exterior podría estar decorado con bandas geométricas, ondulaciones, rosetas, etc.; así sucede con un ejemplar del Museo Arqueológico Nacional, Madrid, procedente de Campiña Baja (Córdoba) o de Martos (Jaén), de mármol blanco y fechado en el siglo VII, de 14,3 cm de alto, 54 cm de largo



Fig. 6: Restos de la pila bautismal hispanovisigoda. Museo Diocesano y Catedralicio de Lugo. Fotografía: equipo redactor del Plan Director de Santa Eulalia de Bóveda.

Quedaría, de este modo, constituida una pequeña *domus ecclesia* ligada a una gran residencia rural, un templo doméstico patrocinado por un *domine* con recursos y buen gusto, al servicio de una reducida comunidad cristiana: la familia y sus servidores.

III. La pintura mural de Santa Eulalia de Bóveda (ca. 600)

Las pinturas murales del aula de Santa Eulalia de Bóveda forman parte sustancial de su identidad⁴⁷, contando con diversas interpretaciones desde la arqueología y la historiografía artística, como ya se ha indicado más arriba. Sus autores formarían parte de un taller especializado e itinerante⁴⁸, liderado por un *pictor imaginarius*, o por varios *imaginarii*, que trabajaron en la parte superior de los muros oriental y occidental, en la bóveda y en los arcos, tres a cada lado, que articulaban el ámbito basilical.

y 36,5 cm de ancho; cfr. Franco, A., "Pila bautismal", en VV. AA., *Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino Visigodo de Toledo*, catálogo de la exposición, Toledo, Museo de Santa Cruz, 23 enero-30 junio, 2007, Toledo, Empresa Pública "Don Quijote de la Mancha 2005, S.A.", Junta de Castilla-La Mancha, 2007, p. 554.

47 La amplia bibliografía puede sintetizarse en Schlunk, H. y Berenguer, M., *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Oviedo, Diputación Provincial de Asturias, 1957, pp. 46, 103-104 y 164; Rodríguez Colmenero, A., "Historia da Arte Romana de Galicia", *op. cit.*, 1993, pp. 344-356; Singul, F., "La pintura de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Ortodoxia y clasicismo...", *op. cit.*, pp. 175-192; Singul, F., "La pintura de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Significado y relaciones...", *op. cit.*, pp. 59-84; Guardia Pons, M., "El santuario romano de Bóveda...", *op. cit.*, pp. 253-276; Carrocera Fernández, E., "Santa Eulalia de Bóveda (Lugo): ensayo sobre la cronología de las pinturas", *Portvgalia, Nova Série*, vol. 37 (2016), Porto, pp. 163-188.

48 Olmos Benlloch, P., "La preparación de la pintura mural en el mundo romano", *Ex novo: revista d'història i humanitats*, 3 (2006), p. 27.

Los frescos se aplicaron sobre una superficie de soporte sobre la que se desarrolló el dibujo preparatorio, a base de trazos incisos y pincelados, que guió la creación de un vivo y colorista conjunto mural, en el que la ilusión volumétrica de vegetales y aves se consigue con desigual éxito, con cierta variación en la intensidad cromática, pero renunciando al claroscuro y al uso de sombreado y escorzos. La gama cromática⁴⁹ es la habitual en la pintura romana hispana⁵⁰: sobre un fondo blanco se aplican los pigmentos azul egipcio, cinabrio o bermellón de mercurio (rojo)⁵¹, tierra verde, carbón de huesos (negro), blanco de san Juan y ocre rojo. Pigmentos de tradición romana que integran algunos de carácter lujoso y caro, como el azul egipcio y el rojo cinabrio, que no tendrán continuidad en la pintura mural asturiana del siglo IX. Este rico y dinámico colorismo reafirma la exclusividad de esta decoración lucense de tradición tardoantigua⁵², cuya belleza formal, con sus brillos iridiscentes sobre un fondo blanco que simboliza la bienaventurada luz divina, fue apreciada en la cultura bizantina de los siglos VI y VII bajo el prisma de la trascendencia⁵³.

Atendiendo al clasicismo de la técnica y a la iconografía elegida, los frescos reflejan la pervivencia de la tradición tardoantigua y la vitalidad de un proceso de interpenetración cultural en el entorno de *Lucus Augusti*. Técnica y estilo revelan que esta pintura es heredera de la helenístico-romana, impulsada por un realismo aprendido del natural y construida con patrones clásicos que se repiten durante años y que se interpretan en amplias áreas de Oriente y Occidente. Una herencia que quizá no esté al margen de la historia pictórica del *Lucus* romano y la producción de sus talleres⁵⁴, pero que pensamos, en este momento, es fruto de un grupo itinerante, posiblemente originario de *Emerita Augusta*, ciudad que desde el siglo V conservó

49 Según los respectivos informes de Carmen del Valle y J.M. Cabrera Garrido. El informe de la restauradora C. del Valle aparece citado en Montenegro Rúa, E. J., *El descubrimiento y las actuaciones arqueológicas en Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Estudio historiográfico y documental...*, op. cit., p. 91; Montenegro Rúa, E. J., *Santa Eulalia de Bóveda. Estudio histórico-arqueológico y propuesta interpretativa...*, op. cit., pp. 299-300. Véase también Cabrera Garrido, J. M., *Santa Eulalia de Bóveda. Informe relativo al estado de la piedra y a las actuaciones necesarias para su conservación*, informe inédito, Madrid, 1992, pp. 37-46, citado por R. Blanco-Rotea; R. Benavides García; J. Sanjurjo Sánchez y D. Fernández Mosquera, "Evolución constructiva de Santa Eulalia de Bóveda...", op. cit., p. 187, nota 43.

50 Olmos Benlloch, P., "La preparación de la pintura mural en el mundo romano", op. cit., p. 35.

51 Por su brillo intenso y sus excelentes cualidades de adhesión, los pintores griegos, etruscos y romanos emplearon el pigmento rojo extraído del cinabrio; por su elevado precio, en época romana este pigmento se había convertido en producto de lujo, también empleado en cosmética femenina; cfr. Zarzalejos Prieto, M., "Pigmento, metal líquido y veneno. Campos de estudio sobre el cinabrio-mercurio en el mundo romano", en M. Ayarzagüena Sanz; J. F. López Ciudad y M. A. Sebastián Pérez (eds.), *Minería y metalurgia históricas en el sudoeste europeo. Geología, minería y sociedad*, Madrid, Ayuntamiento de Ciempozuelos, 2022, pp. 3-20, especialmente 4-12.

52 Blanco-Rotea, R.; Benavides, R.; Sanjurjo, J. y Fernández Mosquera, D., "Evolución constructiva de Santa Eulalia de Bóveda...", op. cit., pp. 182-188.

53 James, L., *Light and Colour in Bizantine Art*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 125-138.

54 Sobre la técnica y pigmentos de los frescos de la *domus Oceani* y la *domus* del Mitreo, cfr. Benavides García, R., "La recuperación del legado romano de la ciudad de Lugo: tres yacimientos visitables", *Croa*, 16 (2006), pp. 15-30, especialmente 17-18 y 24-26.

Figs. 7a, 7b:
Bóveda. Pintura
del intradós
de los arcos.
Fotografías:
equipo redactor
del plan Director
de Santa Eulalia
de Bóveda.



la tradición clásica, revitalizada en el siglo VI por sus vínculos con Bizancio⁵⁵. Los pintores combinaron los motivos iconográficos a partir de diversas fuentes, teniendo en cuenta el gusto del cliente y su destreza y estilo como artesanos⁵⁶, posibles electores de parte de un repertorio que conocían por una práctica que forma parte de la *koiné* pictórica tardorromana que incluye a la mayor parte del Mediterráneo⁵⁷.

La pintura conservada se inicia sobre la imposta superior del desaparecido friso de mármol, cubriendo la bóveda de cañón dividida en tres partes, correspondientes a las naves. También cubría las arcadas de las naves, con un diseño de especial interés en el intradós de cada arco, y la parte alta de los muros oriental y occidental, interrumpidos respectivamente por la puerta de entrada al templo y el arco de acceso al ábside. Un programa que quizá continuase en el presbiterio y en el intradós del arco triunfal, aunque no quedan restos.

Lo que subsiste constituye un conjunto de ordenada composición, que respeta la simetría y la geometría clásica. El intradós de cada uno de los arcos que constituían la estructura que dividía el espacio del aula acogía un motivo decorativo acorde con la estrechez del marco arquitectónico: un vaso cerámico del que parte una guirnalda vegetal (Figs. 7a, 7b), con precedentes en el arte ravenaico de mediados del siglo V, como

55 Blázquez, J. M., *Mosaicos romanos de España*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 27-28; Villalón, M. C., "El paso de la Antigüedad a la Edad Media. La incierta identidad del arte visigodo", en VV. AA., *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 7-45, especialmente 12-13.

56 Lassus, J., "La transmission des schémas dans la peinture antique et chrétienne", en *Atti del convegno internazionale sul tema: Tardo Antico e Alto Medioevo. La forma artistica nel passaggio dell'antichità al medioevo* (Roma 4-7 aprile 1967). *Problemi attuali di scienza e di cultura*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1968, pp. 91-98.

57 Abal Casal, L., "La pintura romana en Hispania", en J. Arce, S. Ensoli y E. La Rocca (eds.), *Hispania Romana. Desde tierra de conquista a provincia del Imperio*, Milán, Electa, 1997, pp. 116-118.



Figs. 8a, 8b:
Casetones de
Bóveda y casetones
de Santullano.
Fotografías
del autor.

los que cubren el intradós de cada una de las arcadas ciegas del interior del Baptisterio de los Ortodoxos⁵⁸. También en Rávena, en intradoses de mosaico del Mausoleo de Gala Placidia (siglo V), se aplicaron guirnaldas vegetales que parten de un recipiente. Otro ejemplo más cercano en el tiempo es el motivo pintado en el intradós de los mosaicos de los arcos de San Demetrio de Tesalónica⁵⁹, de fines del siglo VI o inicios del VII.

La parte central de la cubierta del aula estaba pintada con casetones octogonales imitando mármol, expuestos en una repetitiva estructura geométrica ordenada de modo simétrico; un ilusorio casetonado policromo recreado de modo naturalista, para ser visto en lógico contrapicado, sin líneas de fuga y presentando casetones organizados según un patrón de octógonos irregulares, secantes y adyacentes por el lado largo. Cada octógono se define con un núcleo cuadrado adornado en su centro por una roseta, rodeado por cuatro hexágonos oblongos, también con adornos de rosetas y ramitas con hojas⁶⁰. Un tema retomado en el siglo IX en la cabecera de Santullano (Oviedo) (Figs. 8a, 8b), que ofrece un sistema de relación continua, un conocido esquema ornamental romano bajoimperial que simboliza el orden divino⁶¹, con precedentes clásicos en Roma, el Adriático, Grecia, Antioquía, norte de África e Hispania,

58 Maria, S. de, "La decorazione musiva del battistero degli ortodossi e degli ariani a Ravenna: alcuni considerazioni", en *L'Edificio Battesimale in Italia, aspetti e problemi. Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Genova, Sarzana, Albegna, Rinale Ligure, Ventimiglia, 21-28 Settembre 1998*, 2, Bordighera, Istituto internazionale di studi liguri, 2001, pp. 915-930.

59 Haldon, J. F., *Byzantium in the seventh century. The transformation of a culture*, Cambridge, University Press, 1990, p. 410.

60 Abad Casal, L., *La pintura romana en España*, Alicante y Sevilla, Universidad de Alicante y Universidad de Sevilla, 1982, pp. 151-152.

61 Morand, I., *Idéologie, culture et spiritualité chez les propriétaires ruraux...*, op. cit., pp. 140-153.

Fig. 9: Bóveda.
Pintura mural
del interior. Orla
de ajedrezado.
Fotografía: equipo
redactor del Plan
Director de Santa
Eulalia de Bóveda.



en mosaicos pavimentales del siglo IV⁶², incluyendo las *villae* de Veranes (Gijón) y La Olmeda (Pedrosa de la Vega, Palencia)⁶³, y la ciudad de Mérida⁶⁴, donde también hay ejemplos de pintura mural romana del siglo IV⁶⁵. Este patrón de octógonos continúa en pavimentos musivos de sinagogas e iglesias de la Palestina bizantina de época de Justiniano, como la sinagoga de Ayn al Duk⁶⁶ y la iglesia de san Andrés de Jericó⁶⁷.

Otro motivo geométrico de la pintura de Bóveda es la cenefa que presenta en los muros longitudinales un ajedrezado de cuadrados blancos en alternancia con cuadrados divididos en triángulos azules y rojos, imitación de *opus tessellatum* geométrico (Fig. 9). En los muros norte y sur es más sencilla esta ornamentación, pues se limita a una alternancia de cuadrados blancos y oscuros. Este ajedrezado, con cuadrados divididos en triángulos, es un viejo tema romano, conocido en mosaicos de Mérida del

62 Talgam, R., *Mosaics of Faith. Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians and Muslims in the Holy Land*, Jerusalem & Pennsylvania, Yad Ben-Zvi Press & The Pennsylvania State University Press, University Park, 2014, pp. 83-84.

63 Uscatescu, A. y Ruiz Sousa, J. C., "El 'occidentalismo' de Hispania y la *koiné* artística mediterránea (siglos VII-VIII)", *Goya*, 347 (2014), pp. 110-111; Abásolo, J. A., *Los mosaicos de la Olmeda: lujo y ostentación en una villa romana*, Palencia, Diputación, 2013; Gamarra Sanz, C., *La Villa Romana de la Olmeda. El proyecto arquitectónico (Tesis doctoral inédita)*, Valladolid, Universidad, 2015, pp. 294-297.

64 Álvarez Martínez, J. M., *Mosaicos Romanos de Mérida. Nuevos Hallazgos, Monografías Emeritenses*, 4, Mérida, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Arte Romano, 1990, pp. 53-57 y 152, lám. 24.

65 Iñiguez Berrozpe, L. y Guiral Pelegrín, C., "El sistema de relación continua en la pintura mural romana de Hispania", *Zephyrus*, LXXXVIII (julio-diciembre 2021), pp. 179-180.

66 Hamdan, O. y Benelli, C., "The dispersion of cultural heritage in Palestine: the case study of the 6th Century Mosaic of the Synagogue of Ayn al Duk (Na'aran), Jericho, Palestine", *Mosaic Centre of Jericho* (2008), pp. 1-18.

67 Hamdan, O. y Benelli, C., *Bilad Al-Sham - Training Course in Mosaic Conservation*, 2006/07, Al Ram, Jerusalem, Studio Alpha, 2008, pp. 19-41; Nassar, M., "The portrait art during the Byzantine period, Jordan: a comparative study", *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, vol. 16, nº 3 (2016), pp. 95-97; Hamdan, O., "The Revival of Palestinian Mosaic Art. Through people and tesserae", en O. Hamdan & C. Benelli (eds.), *Palestinian Mosaic Art - Comparing Experiences. Proceedings of the 1st International Conference* (Jericho-Sebastia-Bethlehem, Palestine 11-13 May 2016), Al Ram, Jerusalem, Studio Alpha, 2017, p. 61.



Fig. 10: Mosaico pavimental de una sinagoga de Belén de Galilea (Bet She'an, Israel). Fotografía del autor.

siglo III⁶⁸, o en la Palestina bizantina de época de Justiniano, como prueba el mosaico pavimental de una sinagoga de los siglos V-VI de Belén de Galilea (Bet She'an, Israel), en la confluencia de los valles de Harod y del Jordán, conservado en el aeropuerto Ben Gurion de Tel Aviv (Fig. 10). Un mosaico que presenta una malla cuadrangular poblada por aves, semejante al de la viña de Bóveda. El arte de la sinagoga participa de lo grecorromano, por la helenización de la comunidad judaica de la Palestina tardíoantigua y la permeabilidad cultural del imperio de Justiniano⁶⁹.

Sobre este diseño decorativo se presenta el tema principal de la pintura conservada, que ocupa los laterales de la cubierta aboveda que corresponden a las naves laterales: la célebre composición geométrica sobre fondo blanco, basada en una racional malla vegetal romboidal –una cuadrícula oblicua de filetes tratados como tallos vegetales–, que crea un paisaje naturalista, más rico de lo que, en la actualidad, parece a simple vista. La visión con luz ultravioleta ha revelado que las aves pisan un terreno cubierto de hierba tierna, bajo un emparrado bien provisto de hojas, zarcillos y racimos de uva (Fig. 11). La racional viña está conformada como un sistema de relación

68 En concreto, uno realizado por el taller de Annius Ponius (ca. 400) y otro hallado en la Casa del Anfiteatro (s. III); cfr. Blanco Freijeiro, A., *Mosaicos Romanos de Mérida*, Madrid, Instituto Español de Arqueología “Rodrigo Caro”, CSIC, 1978, pp. 34 y 44, láms. 26 B y 71.

69 Cameron, A., *El mundo mediterráneo en la Antigüedad tardía...*, op. cit., pp. 153-154.

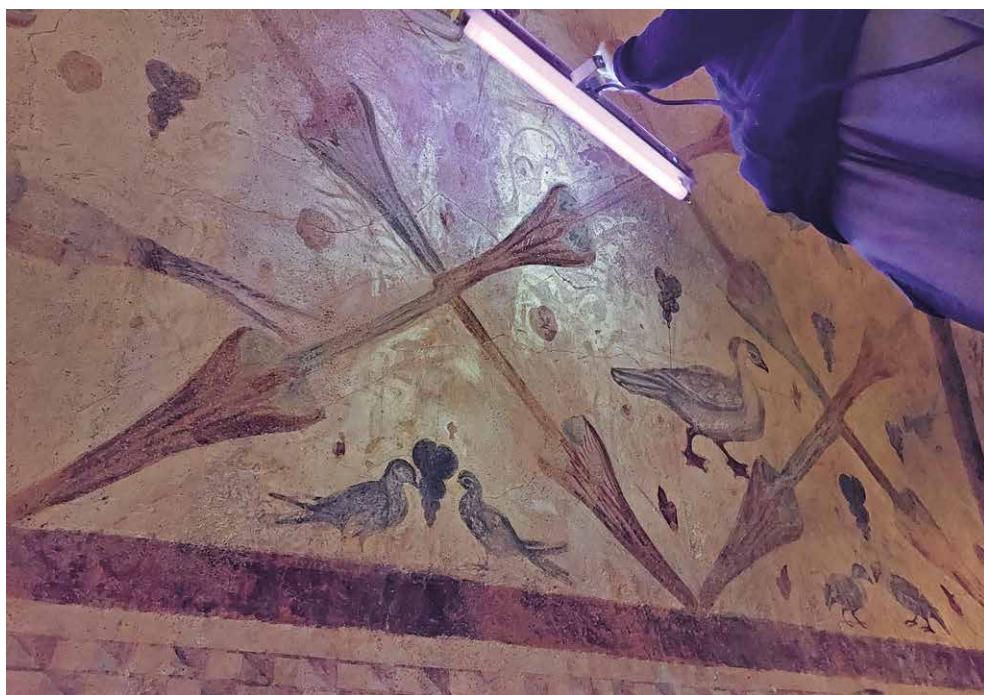


Fig. 11: Bóveda. Frescos del interior con luz ultravioleta. Fotografía: equipo redactor del Plan Director de Santa Eulalia de Bóveda.

continua, un *trellis* característico de la tradición pictórica romana⁷⁰, capaz de crear la ilusión de un emparrado del que penden racimos de uvas. Bajo esta armazón de vides se mueven con armonía diversas aves, inmersas en un ambiente de frescor vegetal, con hierba verde y flores rojas de cuatro pétalos. Un ambiente en el que se disponen los zoomorfos en solitario o en parejas, la mayor parte adoptando una posición afrontada, y en ocasiones picoteando las uvas que penden de la parra⁷¹.

Las aves están pintadas con detalle, realizadas con trazos rápidos y seguros e inspiradas del natural, pero copiadas de modelos y repertorios. Unas son domésticas y otras exóticas, de modo que se representan dos muestras de gallo bankiva, cinco ejemplares de faisán común –tres machos y dos hembras–, dos de pavo real, una tórtola, una perdiz roja, una codorniz común, un ganso y un francolín común, muy abundante en la península ibérica hasta el siglo XVIII⁷². Hay también plantas exóticas surgidas de vasos o entre hojas de acanto, que desde los muros este y oeste

70 Íñiguez Berrozpe, L. y Guiral Pelegrín, C., “El sistema de relación continua en la pintura mural romana...”, *op. cit.*, pp. 163-189.

71 Rodríguez Colmenero, A., “Historia da Arte Romana de Galicia”, *op. cit.*, pp. 347-355.

72 Gimeno García-Lomas, A., “Descripción de las aves representadas en la bóveda de Santa Eulalia y los relieves de pájaros del exterior del edificio”, en *Trabajos arqueológicos en Santa Eulalia de Bóveda y el castro de Corvazal* (inédito), Servizo de Arqueoloxía da Dirección Xeral de Conservación e Restauración de Bens Culturais, Xunta de Galicia, Santiago, 1989, pp. 42-43; Rodríguez Colmenero, A., “Historia da Arte Romana de Galicia”, *op. cit.*, pp. 347-353.



Fig. 12: Bóveda. Frescos del lado norte. Fotografía: equipo redactor del Plan Director de Santa Eulalia de Bóveda.

refuerzan la calidad paisajística y la evocación paradisíaca del conjunto. En este grato ambiente, presente en la cubierta de las naves laterales y muros, la pintura no imita la apariencia real de plantas, frutos y aves, pues su objetivo es mostrar lo invisible, y por ello hay que mirarla con los ojos del espíritu⁷³ (Fig. 12). Con el sistema de relación continua de la malla vegetal romboidal, con el apoyo de la pintura de las arcadas y sus intradoses, las naves menores se transformaban con una visión envolvente de un jardín delicioso al servicio del simbolismo de las aves y de la viña que las protege y nutre (Fig. 13).

Una primera impresión podría sugerir que la escena goza de la clásica perspectiva escenográfica y plurifocal de origen griego⁷⁴, a la que se acoge la tradición romana. Cada uno de los frescos que corresponden a la cubierta de las naves laterales parecen dispuestos como un friso que puede ser contemplado desde distintos puntos de vista, con sus elementos –emparrado, racimos de uvas, aves y suelo de hierba– distribuidos en diversos planos. No obstante, la representación no cumple las leyes ópticas del mundo clásico, aunque exista una relación entre perspectiva y geometría⁷⁵.

73 Grabar, A., *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid, Siruela, 2007, p. 25.

74 Perspectiva empírica y escenográfica como la de Polignoto (siglo V a. C.), alejada del punto de vista monofocal, con un punto de fuga central, propio de la pintura occidental desde el siglo XV; cfr. Balil, A., *Pintura Helenística y Romana. Bibliotheca Archaeologica*, III, Madrid, Instituto Español de Arqueología, CSIC, 1962, pp. 20-21.

75 Damish, H., *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 75-81.



Fig. 13: Bóveda. Frescos del lado sur. Fotografía: equipo redactor del Plan Director de Santa Eulalia de Bóveda.

Esta aparente falta de dominio axonométrico provoca una distorsión en el efecto de profundidad, en la plasmación de los diversos planos en el espacio. La malla romboidal que compone la viña se presenta en primer término; los racimos de uvas y los sarmientos en segundo plano, y las aves algo más alejadas, hollando un suelo herbáceo, que es más claro en las fotografías ultravioleta. Este efecto de enfoque se logra en la representación de la estructura geométrica de la viña, pues el primer plano es nítido, correspondiendo a una malla vegetal expuesta con detalle y bien enfocada, mientras que los racimos de uvas aparecen desdibujados, un tanto borrosos, al estar más alejados del espectador. Las aves están más distantes con respecto al primer plano, aunque pintadas con toda nitidez, lo que posibilita que sus distintas familias se distingan correctamente, mientras que el fondo herbáceo que pisan se presenta esbozado, logrado con largas pinceladas⁷⁶.

Hay un aspecto llamativo en la perspectiva empleada, en la situación de los puntos de vista, pues los pintores, en primer lugar, intentan la profundidad de campo y la separación entre los diversos planos del espacio pictórico con el uso de un plano picado, una axonometría oblicua, paradójicamente llamada “a vista de pájaro”, conocida

76 Para una reflexión sobre “el discernimiento en la profundidad”, cfr. Arnheim, R., *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 39-40.



Figs. 14a, 14b: Estudio de la perspectiva en la representación de la viña habitada. Fotografías: equipo redactor del Plan Director de Santa Eulalia de Bóveda.

en la pintura romana del siglo I⁷⁷. El concepto, no obstante, no se desarrolla al modo clásico, pues en Santa Eulalia de Bóveda se opta por un particular sistema de proyección geométrico. A pesar de la existencia de los diferentes planos de profundidad, la representación desarrolla las capacidades de la perspectiva invertida, anticlásica, de origen bizantino, empleada en mosaico y pintura del Imperio oriental (Figs. 14a, 14b).

La característica fundamental de la perspectiva invertida es presentar los objetos o formas, o alguna de sus partes, agrandados o aumentados en anchura a medida que se alejan del espectador⁷⁸. En la pintura de las aves cobijadas por la viña, el fondo está compuesto por un suelo de hierbas sobre el que se posan o dan sus pasos los zoomorfos,

77 Se documenta el uso de la perspectiva “a vista de Pájaro” en la pintura popular pompeyana del cuarto estilo, posterior al terremoto del año 63 y anterior a la erupción del Vesubio del año 79; cfr. Balil, A., *Pintura Helenística y Romana*, op. cit., pp. 235-237.

78 Grabar, A., *Los orígenes de la estética...*, op. cit., p. 41.

deambulando tranquilos o atentos al fruto que pueden catar, exponiendo en primer plano el emparrado, la malla vegetal superpuesta a las aves y a la vegetación del fondo. La ubicación de los animales queda señalada por la estricta geometría del *trellis*, con cada rombo sirviendo de marco, y al tiempo como elemento diferenciador del espacio real y el pictórico, al que el espectador se asoma como desde una ventana a otro mundo⁷⁹, con sus reglas y perspectivas diversas. En algún caso se intenta la perspectiva atmosférica, como sucede en la plasmación de uno de los tallos vegetales que, al situarse en primer plano, corta la vista total de la cola de un pavo real; mientras que en los muros que flanquean al ábside sucede lo contrario: las gallináceas se superponen a los vegetales, afirmando su mayor proximidad al espectador.

Pero lo más destacable del espacio pictórico en la viña romboidal es, insistimos, el uso de la perspectiva invertida. Una forma de dibujo que altera la concepción clásica⁸⁰ de la obra y presenta la ilusión de un espacio tridimensional en el que se evita la disminución de las medidas para representar la lejanía⁸¹ y tampoco se usa una degradación cromática en las aves, más alejadas del espectador que el emparrado. Son infracciones conscientes de las leyes de la perspectiva que obedecen a la aplicación de un procedimiento alejado de las reglas del escorzo en la perspectiva lineal y abriendo la representación al policentrismo⁸².

En efecto, para que sea más fácil su identificación, las aves de Santa Eulalia de Bóveda no presentan escorzos, ni se difuminan sus colores en función de su alejamiento del primer plano. Tampoco hay sombras, pues todo se ilumina por igual. Se fusionan los planos del espacio pictórico, en una yuxtaposición en la que se pierde el efecto de distancia entre aves y viña. Se crea así una imagen irreal, que concuerda bien con la alegoría, con lo no natural. Las aves aparecen tal como son, de perfil, en un espacio de falso verismo, en realidad místico, consciente de diferenciar el mundo terrenal del espiritual⁸³. En un plano único, compartido por los elementos fundamentales de la viña habitada, los detalles de los zoomorfos y de la red vegetal romboidal se pintan con el mismo esmero, a excepción de los abocetados racimos de uvas, en un espacio dominado por la perspectiva invertida, en el que las aves se agrandan a medida que se alejan del espectador. En este plano ideal y único, las aves se despliegan, como suspendidas en el aire⁸⁴, cada una enmarcada por un rombo vegetal, aunque en alguna ocasión, como se ha dicho, parte del marco se superponga a la cola de un pavo real, o un ave oculte parte de un vegetal, como sucede en los muros que flanquean el arco triunfal.

79 Arnheim, R., *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 53-53 y 62-71.

80 Panofsky, E., *La Perspectiva como Forma Simbólica*, Barcelona, Tusquet, 1973, p. 30.

81 Gentil Baldrich, J. M., *Sobre la supuesta perspectiva antigua (y algunas consecuencias modernas)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2011, pp. 162-164.

82 Florenski, P., *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela, 2005, pp. 23-25.

83 Gentil Baldrich, J. M., *Sobre la supuesta perspectiva antigua...*, op. cit., pp. 169-176.

84 Grabar, A., *Los orígenes de la estética...*, op. cit., pp. 47-48.

En la plasmación de esta peculiar perspectiva se detecta la influencia de la estética bizantina de los siglos V-VI, que tiene en el filósofo Plotino (205-270) y su tratado *Sobre la belleza* (*Enéada* I 6)⁸⁵ una referencia ineludible. En el siglo IV comienza a producirse un cambio en la perspectiva pictórica tardoclásica, con la descomposición del ilusionismo y la desaparición de la perspectiva espacial, sin correlación proporcional entre los objetos e incluso entre sus partes⁸⁶. El pensamiento plotiniano, valorado en el ámbito cultural bizantino a partir del siglo VI⁸⁷, justifica que toda imagen creada para una contemplación útil debe ser presentada en primer plano, reflejando así la inteligencia del espectador con esa negación de la profundidad. Se incentiva así una visión interior, espiritual, que evita la degradación cromática de la perspectiva geométrica y aérea, imponiendo un colorismo sin sombras, una imagen cromática y luminosa que representa mejor la verdad de los seres figurados⁸⁸.

Los artistas cristianos de la Tardoantigüedad estaban convencidos de una idea de la belleza alcanzada con una visión interior, según la cual el alma, para elevarse, debe acostumbrarse a la contemplación de obras bellas⁸⁹, pues el bien es la fuente primera de la belleza. Los pintores de Santa Eulalia de Bóveda, fieles a esta tradición, se apartan de un naturalismo clasicista y presentan las figuras en un primer plano. Eluden la proyección geométrica clásica, así como los escorzos y la difuminación cromática en los zoomorfos, en realidad situados en un espacio más alejado que la malla de vides, por lo que tendrían que estar más difuminados que el *trellis* del primer plano, si hubiese una atención a la perspectiva clásica. Por el contrario, las aves se plasman con su verdadero color⁹⁰, sin la atenuación cromática que supondría su alejamiento del primer plano, prescindiendo del claroscuro, evitando las sombras, pues la superficie coloreada cuenta con iluminación en todas sus partes, y todas ellas son fuente de luz y son luz, pues la propia luz es verdadera belleza⁹¹. Esta visión espiritual está solo al alcance de quienes ejercen una mirada interior, con los ojos del alma⁹², que debe ser bella para ser capaz de apreciar lo bello. Un uso consciente de una perspectiva no naturalista que sirve a una expresividad simbólica, por lo que

85 Marinho Nogueira, M. S., "Contemplación y belleza en Plotino", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 22 (2005), pp. 29-39; García Castillo, P., "La belleza en Plotino", *La Belleza. Col-loquis de Vic*, XIV (2010), pp. 141-180, especialmente 165-177.

86 Florenski, P., *La perspectiva invertida*, op. cit., p. 37.

87 Grabar, A., *Los orígenes de la estética...*, op. cit., pp. 53-55. A pesar de este reconocimiento, la Iglesia ortodoxa rechazó la teoría platónica de la inmortalidad del alma, que para los cristianos es debida a la gracia de Dios; cfr. Rist, J., "Plotinus and Christian philosophy", en LL. P. Gerson (ed.), *The Cambridge Companion to Plotinus*, Cambridge, University Press, 1996, pp. 386-413.

88 Grabar, A., *Los orígenes de la estética...*, op. cit., pp. 33-55.

89 Panofsky, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 26-31.

90 Grabar, A., *Los orígenes de la estética...*, op. cit., pp. 38-45.

91 "...la belleza se encuentra más en la luz que brilla sobre la simetría que en la propia simetría. (...) El esplendor de la belleza brilla en toda su intensidad sobre un rostro vivo"; cfr. García Castillo, P., "La belleza en Plotino", op. cit., pp. 168-169.

92 Emilsson, E. K., "Cognition and its object", in LL. P. Gerson (ed.), *The Cambridge Companion to Plotinus*, op. cit., pp. 217-225.

para su explicación es necesario valorar el simbolismo de la pintura, su significado y sus objetivos espirituales⁹³.

En el interior sacro de Santa Eulalia de Bóveda, el juego de perspectivas contrarias de la cubierta dividida en tres partes, por medio de las arcadas que articulan las tres naves, podría causar en el espectador una sensación de incertidumbre, provocando una percepción del espacio no naturalista. En las naves laterales la perspectiva invertida contrasta con la visión y la perspectiva naturalistas del casetonado octogonal que cubre la nave mayor. La construcción intelectual del interior del aula, a través de su pintura mural, propone el uso de perspectivas disímiles en una suerte de ilusionismo expresionista que prueba la originalidad creativa del taller y la tolerancia de los comitentes, que aceptan un recurso atrevido y artificioso⁹⁴, para conformar un ámbito fuera de la realidad, expresivo y metafísico. De este modo se concierta el pensamiento irracional, místico, con la plasmación de un espacio anti-naturalista, espiritualizado, fuera de la lógica del mundo real.

La adopción en Bóveda de la viña habitada continúa una tradición muy viva en edificios sacros judeocristianos, en correspondencia con el proceso de asunción del repertorio pagano como parte de la cultura visual común, adoptando un significado simbólico relacionado con la salvación, la resurrección y la vida después de la muerte⁹⁵. Un tema iconográfico común a judíos y cristianos de todo el Mediterráneo, difundido entre los siglos III y VIII en lámparas de aceite, en decoración musiva funeraria y en cientos de mosaicos de pavimentos de sinagogas e iglesias de la Palestina bizantina, además de en piezas de rico ajuar litúrgico y ceremonial, como el cáliz de Antioquía, realizado en Siria⁹⁶, y la cátedra del obispo Maximiano de Rávena (ca. 546)⁹⁷, ambas piezas del siglo VI, y por supuesto en la pintura mural, como la conservada en las capillas funerarias de la necrópolis copta de El-Bagawat, en el oasis del Kharga⁹⁸. La lista de edificios orientales con el tema de la viña habitada se extiende desde Jericó y Jerusalén hasta Madaba, y desde Ammán hasta Umm ar-Rasas, con notables ejemplos también en Belén y el norte de África⁹⁹.

93 Florenski, P., *La perspectiva invertida*, op. cit., 2005, pp. 82-83 y 88-90.

94 A finales del siglo IV san Agustín había empleado argumentos filosóficos y psicológicos, en los Soliloquios (386-387), para contraponer el ilusionismo de la pintura y la escultura con la verdad, en especial con la verdad más elevada; cfr. Davis-Weyer, C., *Early Medieval Art, 300-1150...*, op. cit., pp. 40-44.

95 Para una síntesis de la evolución del tema, desde época pagana hasta el siglo VII, cfr. Dauphin, C. M., "The Development of the Inhabited Scroll in Architectural, Sculpture and Mosaic Art from Late Imperial Times to the Seventh Century A.D.", *Levant*, 19 (1987), pp. 183-197.

96 Francovich, G. de, *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo*, Napoli, Liguori Editore, 1984, pp. 197-198.

97 Volbach, W. F., *Avori di scuola ravennate nel V e VI secolo*, Ravenna, Longo Editore, 1977, pp. 38-51; Cortés Arrese, M., *Escenarios del arte bizantino*, op. cit., pp. 235-237.

98 Pasi, S., *La Pittura Cristiana in Egitto. Dalle origini alla conquista araba*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2008, pp. 47-71.

99 Merrony, M. W., "The reconciliation of Paganism and Christianity in the Early Byzantine mosaic pavements of Arabia and Palestine", *Liber Anuus*, 48 (1998), pp. 467, 472-474 y 479; Ariotti, A., "A Missing Piece Found: Tracing the History of the St. James' Church Mosaic Fragment from Jericho to Sydney and Back Again", *Bulletin of the Anglo-Israel Archaeological Society*, vol. 22 (2004), pp. 1-18; Michèle Daviau, P. M., "The inhabited Vine Motif

La iconografía de la viña procede de un imaginario dionisiaco romano, apropiado por la cultura cristiana mediante una nueva lectura de la imagen a través de la tradición bíblica. La imagen de la *Viña del Señor* representa simbólicamente al pueblo de Dios, al pueblo de Israel, que es comparado con la vid (Jer 2, 21; Ez 15, 6; 19, 10-14; Os 10, 1; Sal 80, 9-17). Isaías también habla del pueblo en estos términos: como *Viña del Señor*, pueblo querido y protegido por el Creador, siendo la uva y el vino signos de la fidelidad a Dios (Is 5, 1-7). Una idea reforzada por los salmos: Salmo 80 (79), 9; 12.13-14.15-16.19-20.

Desde el siglo IV, la exégesis bíblica explicaba que el proceso de la autorrevelación divina se evidenciaba, en primer lugar, con la encarnación de la Segunda Persona de la Trinidad; pero también a través de símbolos presentes en las Escrituras, pues Jesús había aparecido ante la raza humana bajo el prisma de diversas metáforas¹⁰⁰. El Nuevo Testamento ofrece la célebre parábola de los trabajos de la viña (Mt 20, 1-16; 21, 33-43), pero sobre todo nos brinda la gran imagen simbólica de la vid y los sarmientos en el cuarto evangelio (Jn 15, 1-8).

En los sinópticos no aparece esta imagen, solamente en el evangelio más espiritual, el joánico, centrado en la dimensión interior del mensaje cristiano¹⁰¹. El evangelio joánico fue escrito con un lenguaje figurado, en el que los temas teológicos se expresan por medio de imágenes y símbolos¹⁰², intencionadamente polivalentes en el primitivo arte cristiano¹⁰³. Clemente de Alejandría hizo su observación acerca del carácter espiritual del evangelio de Juan completando la tradición sinóptica, para dar una visión de Cristo más teológica que en los evangelios de Marcos, Mateo y Lucas. En Juan es más abundante el simbolismo que en los sinópticos, prestando más atención al significado espiritual de acontecimientos rutinarios y al sentido más hondo de palabras y hechos¹⁰⁴.

La exégesis reitera la idea de que Jesús se define como la vid “verdadera” en contraposición a otras figuras salvadoras que fueron comparadas con la vid, como el Dionisos griego y el Baco romano¹⁰⁵. La imagen joánica de la vid con los sarmientos insertados destaca la importancia que reviste este símbolo cristiano, indicando una cercanía que conduce a la unión y la comunión¹⁰⁶; la comunidad de vida compartida

and Mould-Made Lamps: A Continuing Tradition in the Early Islamic Period”, *Studies in History and Archaeology of Jordan*, 10 (2009), pp. 27-39; Talgam, R., *Mosaics of Faith. Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians...*, *op. cit.*, pp. 86-95.

100 Young, F. M., *Biblical exegesis and the formation of christian culture*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1997, pp. 146-152.

101 Mateos, J., “El evangelio de Juan. Origen, forma y función”, en A. Piñero (Ed.), *Fuentes del cristianismo. Tradiciones primitivas sobre Jesús*, Córdoba y Madrid, Ediciones El Almendro y Universidad Complutense, 1993, pp. 250-251.

102 *Ibidem*, pp. 243-247.

103 Maguire, H., “An early christian marble relief at Kavala”, en *Rhetoric, Nature and Magic...*, *op. cit.*, pp. 292-294.

104 Vawter, B., “Evangelio según san Juan”, en R.E. Brown, J.A. Fitzmyer, R.E. Murphy (dirs.), *Comentario Bíblico “San Jerónimo”*, IV, Madrid, Cristiandad, 1972, pp. 399-529, especialmente 407-412.

105 Haag, H.; Born, A. van den y Ausejo, S. de, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1981, pp. 2030-2031.

106 Mateos, J. y Barreto, J., *El evangelio de Juan. Análisis lingüístico y comentario exegético*, Madrid, Cristiandad, 1979, p. 664.

con Cristo es la condición para agradar a Dios y dar fruto¹⁰⁷, a través de la obediencia al Creador¹⁰⁸. Este mandato divino señalado en el versículo 6 del cuarto evangelio incide en la necesidad de unión con Jesús, si se quiere producir fruto. Esta es la fuente principal de la metáfora¹⁰⁹. Fiel a su carácter polivalente, la metáfora de la vid, con racimos de uvas a los que se acercan las aves con confianza, evoca también el regocijo espiritual del banquete eucarístico¹¹⁰. El hecho de que el III Concilio de Braga (675) condenase el error de algunos de realizar el sacrificio de la misa con leche, en lugar de con vino¹¹¹, incide en esta reivindicación litúrgica y simbólica.

En este ejercicio de asunción espiritualista de la doctrina cristiana, en un ámbito rural en el que la naturaleza –el agua sacralizada y ritualizada– había sido interpretada con carácter sobrenatural por la población pagana precedente¹¹², el *dominus*, la *domina* y los artistas que pintaron el monumento lucense asumieron una combinación de recursos visuales clásicos, comunes al arte pagano y a la iconografía cristiana primitiva¹¹³, creando una alegoría evangélica para una pequeña sociedad rural católica. La iconografía, como ya se ha dicho, muestra lo invisible y, por lo tanto, debe ser vista con los ojos del espíritu; en el caso de la viña que cobija a las aves, se escenifica con una anticlásica representación del espacio y la perspectiva, que conduce a la falta de escorzos y de sombras, para mostrar una realidad suprasensible, que es la única digna de ser admirada¹¹⁴.

IV. Contexto sociocultural: un núcleo rural repoblado a mediados del siglo VIII

Durante los siglos VI y VII la *villa* tardoantigua de Bóveda mantuvo su actividad agropecuaria, como se deduce de la renovación de su templo, aunque al final del período visigótico, a fines del siglo VII y principios del VIII, se habría convertido en un conjunto rural modesto, con la transformación de la fórmula tradicional de ocupación y explotación del *fundus* y cambios en el estilo de vida de los señores¹¹⁵. La propiedad

107 Vawter, B., “Evangelio según san Juan”, *op. cit.*, p. 500.

108 Mateos, J. y Barreto, J., *El evangelio de Juan. Análisis...*, *op. cit.*, pp. 663-664.

109 Wikenhauser, A., *El Evangelio según San Juan*, Barcelona, Herder, 1978, pp. 424-428.

110 Francis, J. A., “Visual and verbal representation: image, text, person, and power”, en Ph. Rousseau & J. Raithel, *A companion to Late Antiquity*, *op. cit.*, pp. 297-304.

111 Carbajal Sobral, J., *Los concilios de Braga en los siglos VI y VII, reflejo de la vida en la Gallaecia de la época*, O Porriño, Imprenta Paz, 1999, pp. 94-95 y 424-425.

112 Brown, P., *El primer milenio de la cristiandad occidental*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 92-95.

113 Hanfmann, G. M. A., “The Continuity of Classical Art: Culture, Myth and Faith”, en Kurt Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality: a Symposium*, New York, The Metropolitan Museum of Art & Princeton University Press, 1980, pp. 75-99, especialmente 80-84.

114 Grabar, A., *Los orígenes de la estética...*, *op. cit.*, pp. 25-26.

115 Brogiolo, G. P. y Chavarría Arnau, A., “El final de las villas y las transformaciones del territorio rural en Occidente (siglos V-VIII)”, en C. Fernández Ochoa, V. García-Entero y F. Gil Sendino (eds.), *Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio. Arquitectura y función. IV Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón, Gijón, Trea*, 2008, pp. 196-202.

rural adapta su *pars urbana*, tras la desestructuración de la *domus* tardoantigua, fragmentando los espacios residenciales para servir de viviendas, fraguas, hornos, silos y lagares¹¹⁶. En paralelo, el templo pagano se convierte en capilla cristiana.

La cristianización del medio rural en la Gallaecia sueva, y en especial en el siglo VI, se realizó gracias a los señores de estas propiedades rurales, aprovechando infraestructuras precedentes que servían de atracción para la población del entorno¹¹⁷. En el caso de Bóveda, los señores de la *villa*, en los siglos VI y VII, serían herederos de la aristocracia local que habitó en el pasado la propiedad. Posiblemente también contarían con vivienda en *Lucus* y habrían mantenido su poder con la monarquía sueva y tras la integración de Gallaecia en el reino visigodo de Toledo.

Tras la irrupción de los musulmanes en el noroeste peninsular, el entorno de Santa Eulalia de Bóveda habría subsistido como humilde asentamiento agropecuario, en un estado de decadencia ligado a la suerte de *Lucus*, ocupada hasta 740 por el emirato de Córdoba. La retirada del Islam del territorio lucense facilita la repoblación cristiana y la reinstauración de la sede episcopal lucense, protagonizada por el obispo Odoario y su familia de siervos y libres procedentes del norte de África o del sur de Hispania¹¹⁸. La acción repobladora odoariana fue sostenida y legitimada por Alfonso I (739-757), que gobernaba desde Cangas de Onís, pero sin control sobre el territorio lucense aunque tutelase a *Lucus* y su diócesis¹¹⁹.

La desaparición del Estado toledano no había supuesto crisis a la sociedad galaica del siglo VIII, cuyas estructuras organizativas y productivas, caracterizadas por su endogamia, resistieron la falta de una monarquía que vinculase el territorio a la península ibérica. Hacia 750 se produce un cambio en los centros de poder del territorio galaico, que en época romana y sueva residían en Braga y en el área comprendida entre el Miño y el Duero, pasando a mediados del siglo VIII a *Lucus* e Iria Flavia. A esa Galicia nuclear llegan en el siglo VIII los citados inmigrantes¹²⁰.

En este contexto repoblador, nuestro templo se cita en un diploma conocido como testamento mayor de Odoario, fechado en 747 (era 785), según el cual el movimiento

116 Gutiérrez González, J. A., "Las villae y la génesis del poblamiento medieval", en C. Fernández Ochoa, V. García-Entero y F. Gil Sendino (eds.), *Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio...*, op. cit., 2008, pp. 216-238; Ariño, E., "El hábitat rural en la península Ibérica entre finales del siglo IV y principios del VIII: un ensayo interpretativo", *Antiquité Tardive. Revue internationale d'histoire et d'archéologie (IVe-VIIIe S.)*, 21 (2013), pp. 93-123.

117 Díaz, P. C., *El Reino Suevo...*, op. cit., pp. 238-240.

118 Díaz y Díaz, M. C. y Pardo Gómez, M.ª V., "La diócesis de Lugo hasta 1100", en J. García Oro (coord.), *Iglesias de Lugo, Mondoñedo-Ferrol y Ourense. Historia de las Diócesis Españolas*, 15, Madrid, BAC, 2002, pp. 12-13.

119 Al margen de la documentación odoariana, no existen textos referidos a Lugo en la diplomática asturiana hasta las primeras décadas del siglo IX, época de Alfonso II; cfr. Balañas Pérez, C., "De Covadonga a Compostela: Galicia en el marco de la construcción del Reino de Asturias", en *La Época de la Monarquía Asturiana. Actas del Simposio celebrado en Covadonga (8-10 de octubre de 2001)*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2002, pp. 371-378 y 385.

120 Balañas Pérez, C., "De Covadonga a Compostela: Galicia en el marco de la construcción del Reino de Asturias", op. cit., pp. 369-370.

restaurador alcanza el territorio *In mera ecclesia sancta eolalia alta*¹²¹. En este momento la *villa* tardoantigua habría desaparecido, dejando en su solar una población rural próxima a una pequeña iglesia que ahora forma parte del patrimonio episcopal lucense, institución eclesiástica apoyada por la monarquía astur, que poco después, en el reinado de Silo (774-783), y sobre todo con Alfonso II (791-842), se sitúa bajo la órbita política de la monarquía asturiana. El rey Casto, fundador en Oviedo de la nueva Toledo¹²², pondrá bajo su autoridad el territorio gallego, protegiéndolo de los musulmanes y garantizando la paz interna, la propiedad privada, el orden social, la cohesión con el resto de los territorios del reino y defendiendo la fe católica y la integridad de la Iglesia, siguiendo la tradición de la monarquía visigoda¹²³.

A fines del siglo IX, con Galicia plenamente integrada en el *Asturorum regnum*, se cita a Santa Eulalia de Bóveda como iglesia diocesana en una carta de donación al episcopado lucense firmada en 897 por Alfonso III (866-910). El documento confirma los lugares otorgados a la diócesis por los antecesores del rey Magno, figurando entre ellos *in Mera Ecclesiam S. Eolalie Altae*¹²⁴. Esta donación confirma la actividad cultural en Santa Eulalia de Bóveda a lo largo del siglo IX. Un arco temporal ampliable al siglo anterior, pues la cita odoariana de 747 aseguraba su restauración como iglesia. Una acción restauradora atribuible al nuevo poder episcopal lucense, como sucede en otras partes del reino, donde los *potentes* locales y la aristocracia territorial se encargan de fundar iglesias al servicio de una comunidad aldeana¹²⁵.

Sería en el entorno de fines del siglo IX cuando se opera una puesta al día del conjunto, con mejoras en el nártex, que afectan a la bóveda y a su pintura, y ampliando el edificio en altura, con una iglesia en la planta superior construida sobre el monumento preexistente. Un templo que, al contrario que el original, contaba con orientación canónica, con la cabecera hacia oriente y la fachada construida hacia occidente.

El aparejo de esta arquitectura alta, así como la pintura del nártex inferior, de la misma época que los restos de pintura de la planta superior, nos indican un entorno

121 Núñez, M., *Arquitectura prerrománica*, Santiago, COAG, 1978, pp. 106 y 137; Ónega López, J. R., *Odoario el Africano. La Colonización de Galicia en el siglo VIII*, Sada (A Coruña), O Castro, 1986, pp. 290 y 294; Rodríguez Lovelle, M. y López Quiroga, J., "El poblamiento rural en torno a Lugo en la transición de la Antigüedad al feudalismo (ss. V-X)", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLVII (2000), fasc. 113, p. 71.

122 Ruiz de la Peña Solar, J. I., "La realeza asturiana y la formulación del poder regio", *La Época de la Monarquía Asturiana. Actas del Simposio...*, op. cit., pp. 163-201, especialmente 181-184.

123 Baliñas Pérez, C., *Gallegos del año Mil*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1998, pp. 55-82; Baliñas Pérez, C., "De Covadonga a Compostela: Galicia en el marco de la construcción del Reino de Asturias", op. cit., pp. 374 y 378-388.

124 Sánchez Albornoz, C., *Estudios sobre Galicia en la temprana Edad Media*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1981, pp. 21-41; Ónega López, J. R., *Odoario el Africano. La Colonización...*, op. cit., pp. 113-120, 290, 294 y 298.

125 Quirós Castillo, J. A. y Fernández Mier, M., "Para una historia social de la arquitectura monumental altomedieval asturiana", en L. Caballero Zoreda, P. Mateos Cruz y C. García de Castro Valdés (eds.), *Asturias entre visigodos y mozarabes (Visigodos y Omeyas, VI). Anejos de Archivo Español de Arqueología*, LXIII, Madrid, Instituto de Historia, CSIC, 2012, pp. 27-53, especialmente 32-34 y 44-46.

cultural altomedieval, dentro de la tradición constructiva asturiana. La datación por termoluminiscencia/Carbono 14 que fija esta obra en el siglo X, o algo más tarde, no impide pensar que hacia el 900 o a principios del siglo X, todavía dentro de los márgenes cronológicos y de las tradiciones constructivas del Reino de Asturias, Santa Eulalia de Bóveda mejorase sus servicios a la comunidad cristiana con las realizaciones citadas.

V. La ruta Oviedo-Lugo-Compostela

La relación entre Oviedo y Lugo, en el contexto sociopolítico y cultural del reino de Asturias, tuvo que ser frecuente a partir del reinado de Alfonso II. Una vía de comunicación que cobró más potencia a partir de 820-830, cuando fue identificada la tumba del apóstol Santiago el Mayor¹²⁶. La primitiva Compostela se hace núcleo aglutinador de la sede episcopal iriense y capital espiritual del reino astur-galaico, sirviendo a un proceso impulsado por Alfonso II y la Iglesia gallega que tenía como objetivo la plena integración de la Galicia nuclear en el *Asturorum regnum*, de acuerdo con un programa político impulsor de la restauración eclesiástica y la actividad repobladora¹²⁷. El peso demográfico de Galicia en el conjunto del territorio se hizo notar, pues conformaba un tercio del espacio total bajo soberanía de la Corona asturiana¹²⁸.

Esta relación alentó el desarrollo de una ruta de peregrinación que vinculó Oviedo, Lugo y el *locus Sancti Iacobi* en los dos tercios finales del siglo IX y principios del siglo X, hasta que en 910 la *sedes regia* pasa a León. Un itinerario sacro –hoy denominado Camino Primitivo– cuyo trazado articuló parte del territorio astur-galaico y que transcurre a poca distancia de Santa Eulalia de Bóveda. En este proceso está implícita la vertebración del territorio que forma parte de la monarquía a lo largo de un itinerario mental y físico que une Cangas de Onís con Oviedo y Covadonga-Oviedo con el *locus Sancti Iacobi*, pasando por el monasterio de Samos, donde se había educado el rey Casto, y la ciudad de Lugo¹²⁹.

Lucus y Bóveda se relacionaban, por su proximidad y funciones, durante la época tardoantigua a través de una calzada. Continuaron este vínculo en el contexto de integración del territorio galaico en el reino de Asturias, y siguieron relacionándose en época pleno medieval, a través del camino que salía por la Porta Miñá, cruzaba

126 López Alsina, F., *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, 2ª edición corregida, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago y USC, 2013, pp. 134-151.

127 Ruiz de la Peña Solar, J. I., "La realeza asturiana y la formulación del poder regio", *op. cit.*, pp. 186-187.

128 Portela, E., "Galicia y los Reyes de Oviedo", en *La Época de la Monarquía Asturiana. Actas del Simposio...*, *op. cit.*, pp. 351-365, especialmente 352-353.

129 Balañas Pérez, C., "De Covadonga a Compostela: Galicia en el marco de la construcción del Reino de Asturias", *op. cit.*, pp. 386-389.

el puente del Miño y continuaba por una serie de localidades documentadas en la Edad Media, como San Vicente do Burgo, Hospital y San Román da Retorta, tomando una desviación en Poutomillos hacia Bóveda¹³⁰.

Con la definición del santuario nacional de la monarquía asturiana y la instauración del *locus Sancti Iacobi*, los primeros peregrinos comenzaron a frecuentar la ruta, revitalizando el vínculo Oviedo-Lugo, con presencia de los personajes de la corte y del propio soberano. Alfonso II y Alfonso III fueron en varias ocasiones al *locus sanctus*, ofreciendo donaciones al apóstol e impulsando la construcción de las primitivas basílicas prerrománicas. El rey Magno peregrinó desde Oviedo en 872 y en 874, en esta ocasión acompañado por la reina Jimena, para donar al apóstol el emblema real simbolizado por una cruz de oro y pedrerías¹³¹, uno de esos ricos objetos devocionales –significativo, pero quizá no el único– que circulan en el siglo IX a lo largo del Camino Primitivo. La misma ruta al *locus sanctus* fue seguida en 899 por los soberanos, con ocasión de la ceremonia de consagración de la segunda basílica jacobea¹³².

En este contexto de caminos y peregrinos, en época de Alfonso II comienza a desarrollarse el prestigio del relicario de la monarquía asturiana conservado en la Cámara Santa¹³³, al tiempo que cobra fama el sepulcro jacobeo. La relación Oviedo-Compostela se hace fecunda y se desarrolla una vía pública con una peregrinación local de circulación en ambos sentidos. Un cauce transmisor de cultura y conocimiento por la acción devota de los monarcas, patrocinadores del santuario jacobeo con premisas constructivas del llamado arte de la monarquía asturiana, y enaltecadores de su espacio sagrado, *supra corpus apostoli*, así como por la posible transmisión e intercambio de ideas, diseños, propuestas decorativas y piezas suntuarias que pudieron darse en ambas direcciones, entre la *sedes regia* y el santo lugar apostólico.

130 Ferreira Priegue, E., *Los caminos medievales de Galicia. Boletín Avriense. Anexo 9*, Ourense, Museo Arqueológico Provincial, 1988, pp. 242-243.

131 González Millán, A., “La Cruz de Santiago: una donación del rey Alfonso III al Apóstol y a su Sede de Compostela en el año 874”, *Compostellum*, XXXVIII, 3-4 (1993), pp. 303-335; González Millán, A., “Cruz de Alfonso III”, en *Luces de Peregrinación*, Santiago, Xunta de Galicia, 2003, pp. 116-121.

132 Díaz de Bustamante, J. M. y López Pereira, J. E., “El Acta de Consagración de la Catedral de Santiago: edición y estudio crítico”, *Compostellum*, XXXV (1990), pp. 377-400, especialmente 393; López Alsina, F., *La ciudad de Santiago de Compostela...*, op. cit., pp. 254-263.

133 El culto al relicario ovetense, rico en reliquias de Jerusalén y de santos hispanos y norteafricanos, víctimas de las persecuciones romanas, se inició en el siglo IX con Alfonso II. Cobró gran fama como meta de peregrinación, ligada a Compostela, a partir del siglo XI, tras la apertura del arca santa ante Alfonso VI; cfr. Uría, J., “La peregrinación a Oviedo en relación con la compostelana”, en L. Vázquez de Parga, J. M^a. Lacarra y J. Uría, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, II, Madrid, 1948 (ed. facsímil, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992), pp. 457-496; Ruiz de la Peña Solar, J. I.; Suárez Beltrán, S.; Sanz Fuentes, M^a. J.; García García, E. y Fernández González, E., *Las Peregrinaciones a San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1996, pp. 31-66.



Fig. 15: Santullano. Exterior de la cabecera. Fotografía del autor.

VI. La evocación de Santa Eulalia de Bóveda en el arte de la monarquía asturiana. Su reflejo en Santullano

En el juego de espejos entre territorios próximos, Oviedo y Lugo, potenciado por una incipiente ruta de peregrinación, cauce para la circulación de ideas y proyectos, jugó su papel Santa Eulalia de Bóveda, situada a poca distancia de la ruta. Su estructura de tres naves y parte de sus decoraciones pictóricas inspiraron, en fecha imprecisa, la conformación de algunos espacios sensibles de la iglesia de San Julián de los Prados, Santullano (ca. 812-842), uno de los patrocinios más significativos del Oviedo de Alfonso II (Fig. 15).

La razón de los decoradores áulicos por reinterpretar esta memoria debe relacionarse con el interés de la corte alfonsí de emplear modelos tardoantiguos, al modo de símbolos, con los que condecorar uno de los templos de la nueva Toledo¹³⁴. Fuentes anicónicas para nutrir la Jerusalén Celeste evocada en un programa pictórico

¹³⁴ Moralejo, S., "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela, en *Atti del Convegno Internazionale di Studi: Il Pellegrinaggio a Santiago di Compostella e la Letteratura Jacopea*, Perugia 23-24-25 settembre 1983, Perugia, Centro Italiano di Studi Compostellani, Università degli Studi di Perugia, 1983, pp. 37-38.

que, fiel a la ortodoxia trinitaria, enunciaba el antiadopcionismo¹³⁵ del rey Casto y de la corte ovetense¹³⁶. Esta fluencia artística se dirigió también hacia el sentido contrario, pues años más tarde la tradición tardoantigua de un espacio abovedado prestigioso de la *sedes regia* de Alfonso II, la cripta de Santa Leocadia de la Cámara Santa, será retomada en la construcción de la planta superior de Santa Eulalia de Bóveda.

En la primera mitad del siglo IX el rey Casto quiere reproducir en su capital el *Gothorum ordinem*, tanto en el palacio como en los edificios eclesiásticos de Oviedo, evocando en la arquitectura de su ciudad la perdida capital cristiana del Reino de Toledo¹³⁷. Convencidos del prestigioso pasado de la España cristiana, los decoradores al servicio del soberano buscaron inspiración en modelos tardorromanos y de época visigoda¹³⁸, reproduciendo motivos y reutilizando capiteles y otras piezas del pasado. Una evocación a la que se sumaba la suntuosidad bizantina y el ambiente palatino carolingio como expresión del poder de una monarquía sacralizada necesitada de un ambicioso programa monumental para su *sedes regia*¹³⁹.

El ejemplo más importante que nos resta del arte de época de Alfonso II es Santullano, templo bajo la advocación de los mártires de Antioquía san Julián y santa Basilisa, que recibían culto en Toledo durante el período visigodo. Santullano formaba parte de un conjunto palaciego suburbano, creado extramuros, al norte de Oviedo, al modo de una *villa* tardorromana que sería segunda residencia regia del soberano. En su originalidad y carácter monumental¹⁴⁰ intervienen ecos artísticos que tienen en la planta baja de Santa Eulalia de Bóveda, en su clasicismo y aniconismo, una de sus fuentes de inspiración.

La primera de estas deudas se puede apreciar en el ábside central del templo ovetense, que articula sus tres muros con arquerías ciegas en las que se reutilizan capiteles

135 El adopcionismo fue una doctrina antitrinitaria del siglo VIII, que postulaba que Cristo era hijo adoptivo de Dios; su mayor defensor fue el obispo Elipando de Toledo, mientras que contrarios a esta doctrina herética destacaron Beato de Liébana y Alfonso II; cfr. Rivera Recio, J. F., *El adopcionismo en España (siglo VIII)*, Toledo, Seminario Conciliar de San Ildefonso, 1980; Orlandis, J., "La circunstancia histórica del adopcionismo español", *Scripta Theologica*, 26 (1994-96), pp. 1079-1091; Isla Frez, A., "El adopcionismo. Disidencia religiosa en la Península Ibérica (fines del siglo VIII-principios del siglo IX)", *Clío & Crimen*, 1 (2004), pp. 115-134.

136 Dodds, J., "Las pinturas de San Julián de los Prados. Arte, diplomacia y herejía", *Goya*, 191 (1986), pp. 258-263.

137 El monarca astur buscó replicar en Oviedo las perdidas glorias toledanas de la monarquía visigoda, *omnemque Gothorum ordinem, sicuti Toletum fuerat, tam in ecclesia quam palatio in Ovetao cuncta stavit*; cfr. *Crónicas asturianas: crónica de Alfonso III (Rotense y "A Sebastián")*, *Crónica albeldense (y "profética")*, ed. J. Gil Fernández, J.L. Moralejo y J.I. Ruiz de la Peña, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1985, p. 174.

138 Villalón, M.C., "La plástica asturiana y su relación con la creación visigoda y la andalusí", en L. Caballero Zoreda, P. Mateos Cruz y C. García de Castro Valdés (eds.), *Asturias entre visigodos y mozárabes (Visigodos y Omeyas, VI). Anejos de Archivo Español de Arqueología*, LXIII, Madrid, Instituto de Historia, CSIC, 2012, pp. 169-170.

139 Fernández Conde, F. J., *Estudios sobre la monarquía asturiana*, Gijón, Trea, 2015, pp. 78-93.

140 Para una descripción general cfr. Cid Priego, C., *Arte prerrománico de la Monarquía Asturiana*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1995, pp. 109-129.



Fig. 16: Santullano. Interior del ábside central. Fotografía: Arzobispado de Oviedo.

y fustes visigóticos, posiblemente tomados del monasterio de Wamba (Valladolid)¹⁴¹, potenciando en el presbiterio una impresión óptica de profundidad (Fig. 16).

Este recurso, desconocido en la arquitectura hispanogoda¹⁴², tiene su precedente, cercano en el tiempo y el espacio, en los elementos que articulaban la disposición basilical de Santa Eulalia de Bóveda: las arquerías que dividían en tres naves el aula tardorromana y la transformaron en basílica cristiana. En cada uno de los lados mayores del ábside central de Santullano se evoca con arquerías ciegas, formadas por dos soportes columnarios y tres arcos, la gracilidad de arcos y columnas del interior basilical de Bóveda. Cada flanco del ábside ovetense cuenta con igual número de columnas y arcos, cuyos intradoses se pintaron con guirnalda vegetales con las hojas dispuestas en espiga, que parten de vasos de sabor antiquizante dispuestos en cada uno de los arranques de arco. Un estilizado esquema decorativo de sabor clásico,

¹⁴¹ Noack-Haley, S., "Westgotenzeiliche Kapitelle im Duero-Gebiet und in Asturien", *Madri der Mitteilungen*, 27 (1986), pp. 389-409; Arbeiter, A., "Sobre los precedentes de la arquitectura eclesiástica asturiana en la época de Alfonso II", en *III Congreso de Arqueología Medieval Española, Oviedo, 27 de marzo-1 de abril, 1989*, vol. 2, Oviedo, Universidad, 1992, pp. 164-165.

¹⁴² Arias Páramo, L., *Arte Prerrománico Asturiano: San Julián de los Prados*, Gijón, Trea, 1997, pp. 20-21.

deudor del utilizado en Bóveda, en los arcos que separaban sus naves, replicado en la iglesia suburbana por los decoradores de Alfonso II¹⁴³.

Los ecos parciales del repertorio iconográfico de la pintura de Santa Eulalia de Bóveda en San Julián de los Prados, destacados por varios autores¹⁴⁴, son un planteamiento que compartimos. El aniconismo de la pintura del templo lucense contaría con gran aprecio en el entorno eclesiástico y artístico del rey Casto, conocido por su pensamiento ortodoxo trinitario, fiel a la tradición anicónica que hunde sus raíces en el Concilio de Elvira¹⁴⁵, y servidor de un *Deus absconditus*¹⁴⁶.

Para representar las arquitecturas palaciegas que en Santullano cubren gran parte de sus muros laterales y de la nave transversal, el taller alfonsí opta por la perspectiva “en espina de pez”¹⁴⁷, eludiendo el anticlasicismo de la perspectiva inversa, ensayado con éxito por el taller de Santa Eulalia de Bóveda en la viña que cobija a las aves. Las diferencias formales y estilísticas también se aprecian entre ambos talleres. Frente a la pintura suelta de Bóveda, los frescos ovetenses están más sujetos al dibujo, previamente inciso a punta seca para delimitar con precisión geométrica el diseño de cada composición¹⁴⁸. Por otra parte, esta diferencia estilística se aprecia también en la réplica del patrón geométrico de octógonos de la nave central de Santa Eulalia de Bóveda, reinterpretado en Oviedo con los mismos detalles decorativos en las bóvedas de las capillas laterales de la cabecera.

Este motivo geométrico de tradición romana fue apreciado en Santullano, como demuestra la reutilización de dos pilastras de mármol azulado, decoradas con el mismo diseño de octógonos, en la capilla mayor del templo alfonsí. Pilastras decoradas que no pueden ser vistas desde el exterior, y que parecen proceder de algún lugar del norte peninsular¹⁴⁹, recortadas para su mejor encaje en el lugar elegido. Su decoración, reiteramos, es a base de octógonos compuestos de un cuadrado central,

143 Schlunk, H. y Berenguer, M., *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Oviedo, Diputación Provincial de Asturias, 1957, p. 46; Yarza, J., *Arte y Arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 50-52; Arias Páramo, L., “La pintura mural asturiana de los siglos IX y X”, en M.C. Morales Saco y F.J. Fernández Conde (dir.), *Orígenes. Arte y cultura en Asturias, siglos VII-XV*, Barcelona, Orígenes y Lunewerg, 1993, p. 220; Arias Páramo, L., *Arte Prerrománico Asturiano: San Julián de los Prados*, Gijón, Trea, 1997, pp. 30 y 33-34.

144 La relación estrecha de los frescos de Bóveda y Santullano con la tradición pictórica romana fue destacada por diversos autores; cfr. Schlunk, H., *Arte Asturiano. Ars Hispaniae*, II. Madrid, Plus Ultra, 1947, p. 400; Fontaine, J., *El Prerrománico. La España románica*, vol. 8, Madrid, Encuentro, 1982, p. 100.

145 Bango Torviso, I. G., “De la arquitectura visigoda a la arquitectura asturiana los edificios Ovetenses en la tradición de Toledo y frente a Aquisgrán”, en J. Fontaine y C. Pellistrandi (dirs.), *L'Europe Héritière de l'Espagne Wisigothique*, Madrid, Casa de Velázquez, 1992, pp. 303-313.

146 Ruiz de la Peña Solar, J. I. y Sanz Fuentes, M. J., *Testamento de Alfonso II El Casto: estudio y contexto histórico*, Oviedo, Madú, 2005.

147 Arias Páramo, L., “Recursos geométricos de dibujo, composición y proporción en la pintura mural de la iglesia prerrománica de San Julián de los Prados (Oviedo)”, *Archivo Español de Arqueología*, 65 (1992), pp. 197-198 y 201-202, 207 y 216.

148 Arias Páramo, L., *Arte Prerrománico Asturiano...*, op. cit., pp. 36-45.

149 Noack-Haley, S., “Tradición e innovación en la decoración plástica de los edificios reales asturianos”, en *III Congreso de Arqueología Medieval Española, Oviedo, 27 de marzo-1 de abril, 1989*, vol. 2, Oviedo, Universidad, 1992, pp. 174-175.

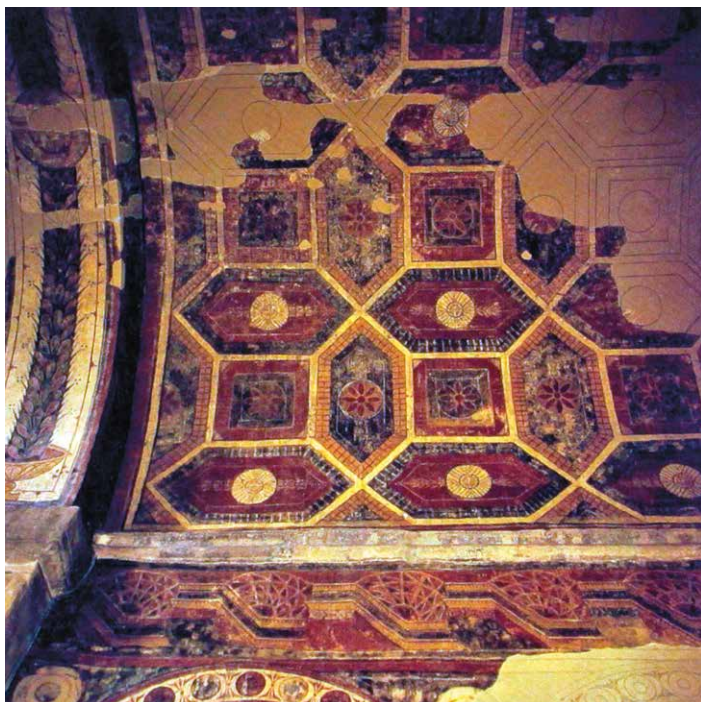


Fig. 17: Santullano.
Frescos de una de las
bóvedas de la cabecera.
Fotografía del autor.

ornamentado con una roseta, rodeado de hexágonos con decoración vegetal. Aunque dispuestas para una audiencia privada y exclusiva –el clero que accede al presbiterio– estas pilastras armonizan con el patrón geométrico pintado en las bóvedas de las capillas laterales, que reproducen el mismo diseño de la parte central de la bóveda de la *ecclesia* lucense.

Este esquema geométrico de Santullano emplea la misma paleta de color que el usado en los octógonos de Santa Eulalia de Bóveda, repitiendo los mismos detalles ornamentales, con el doble círculo y las guirnaldas en los hexágonos, además de las rosetas pintadas en el centro de cuadrados y hexágonos. No obstante, el estilo pictórico corresponde a épocas diversas, con artesanos de distinta formación, pues lo que en la falsa bóveda de casetones de Santa Eulalia es alarde ilusionista, evocando con trazos sueltos los brillos del mármol, en Oviedo todo se torna más sintético y deudor de un dibujo estricto; un esquema mental que encorseta la pintura en aras de una imagen global racional e impactante (Fig. 17).

Todo apunta a un vínculo establecido entre determinados rasgos significativos de la arquitectura de Santa Eulalia, como es la reinterpretación en las arquerías ciegas del presbiterio de Santullano de los elementos que dividían el espacio basilical del aula lucense, y en la copia en Oviedo de algunos modelos pictóricos de Bóveda¹⁵⁰.

150 Schlunk, H. y Berenguer, M., *La pintura mural asturiana...*, op. cit., p. 46.

El mismo recurso de casetones octogonales conformados por un núcleo cuadrado rodeado por cuatro hexágonos lo usarán también los pintores asturianos en bóvedas de las iglesias de San Miguel de Lillo (848), de época de Ramiro I, San Salvador de Valdediós, a fines del siglo IX, en tiempos de Alfonso III, y en la más tardía de San Salvador de Priesca, consagrada en 921, durante el reinado de Fruela II¹⁵¹.

La aplicación de recursos del templo lucense tomados por el taller del rey Casto, articulando un espacio tan privilegiado como es la cabecera de la iglesia palatina suburbana, prueba el alto grado de aprecio de unos motivos clasicistas reinterpretados, en fecha imprecisa, pero en el arco cronológico de 812-842, en la capital del *Asturorum regnum*. El legado artístico de Santa Eulalia de Bóveda, conocido en el siglo IX en *Lucus* y en Oviedo, representaba a su manera el *Gothorum ordinem* anterior a la conquista islámica. Una memoria artística reinterpretada en parte de la decoración de la iglesia palatina de Santullano, en un contexto en el que Galicia demuestra una presencia significativa en la construcción del reino¹⁵². En esta época se estudian ciertos modelos procedentes de la tradición tardoantigua que sirven de referencia, pues el arte asturiano asumió una relación de continuidad con la tradición hispano-goda, no desaparecida tras la conquista musulmana, de profundas raíces romanas ancladas en arquetipos locales¹⁵³.

VII. La memoria ovetense en Santa Eulalia de Bóveda: la construcción de la planta alta

La concordancia formal entre Oviedo y Bóveda se producirá con la construcción de la planta alta del monumento lucense, siendo esta superestructura reflejo arquitectónico de la cripta de la capilla palatina de Alfonso II, la célebre Cámara Santa de la catedral de Oviedo.

El testamento de Odoario de 747 sugiere que Santa Eulalia de Bóveda pertenece al patrimonio episcopal lucense, propiedad confirmada por la monarquía astur y posteriormente por la carta de Alfonso III de 897. En este contexto cronológico-cultural, quizá en los finales del siglo IX o inicios del X, se reforma el nártex de la iglesia baja y se construye la planta alta del conjunto.

151 Carrocera Fernández, E., "Santa Eulalia de Bóveda (Lugo): ensayo sobre la cronología de las pinturas", *Portvgalia*, Nova Série, vol. 37 (2016), Porto, pp. 171 y 185.

152 Baliñas Pérez, C., "De Covadonga a Compostela: Galicia en el marco de la construcción del Reino de Asturias", *op. cit.*, 2002, pp. 367-390; Baliñas Pérez, C., "The origins of the *Inventio Sancti Iacobi* and the making of a kingdom. A historical framework, 700-850", en A.M. Pazos (ed.), *Translating the Relics of St James. From Jerusalem to Compostela*, London & New York, Routledge, 2017, pp. 75-87.

153 Bango Torviso, I. G., "La cultura artística de la monarquía astur, la última manifestación de la antigüedad", en *Astures. Pueblos y culturas en la frontera del Imperio romano*, Gijón, Gran Enciclopedia Asturiana y Ayuntamiento de Gijón, 1995, pp. 171-187.

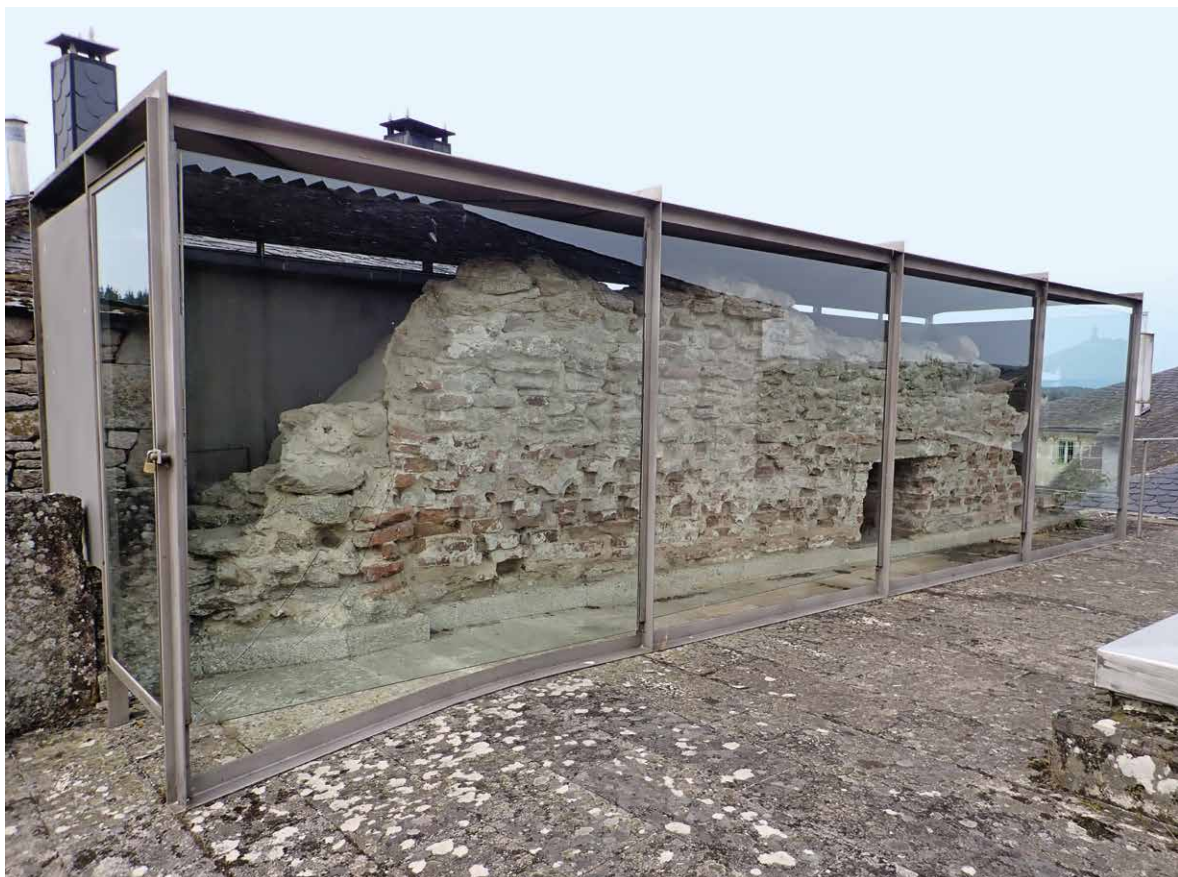


Fig. 18: Bóveda. Restos de la planta superior del monumento. Fotografía: equipo redactor del Plan Director de Santa Eulalia de Bóveda.

Según el análisis morfológico de la arquitectura conservada y los resultados de datación absoluta obtenidos por OSL/C14/TL, esta tercera fase se desarrollaría entre los siglos X-XII. Una campaña en la que, en la iglesia baja, se reforma la bóveda de cañón del nártex, se pinta esta superficie cóncava con un diseño geométrico muy sumario, inspirado en la malla romboidal interior, y se construye con fábrica de mampostería el piso superior, también abovedado, de dimensiones algo menores que el inferior¹⁵⁴.

De este piso alto solo se conservan restos de su muro septentrional, de aparejo de mampostería, el arranque de la bóveda de cañón, de ladrillo corrido, sin arcos embebidos ni fajones, y restos del muro occidental de un metro de espesor, que corresponde a la fachada, donde se emplearon losetas y ladrillos rectangulares (Fig. 18).

154 Blanco-Rotea, R.; Benavides García, R., Sanjurjo Sánchez, J. y Fernández Mosquera, D., "Evolución constructiva de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo, Galicia)", *Arqueología de la Arquitectura*, 6 (2009), p. 176.

Estas características tipológicas y constructivas denotan la raigambre altomedieval de la fábrica, con rasgos evidentes de una tradición tardoantigua que no se olvida. Un carácter que concuerda con los parámetros de la arquitectura asturiana del siglo IX y que poco o nada tienen que ver con el Románico gallego del siglo XI, y menos con el posterior. Hay que tener en cuenta que las primeras manifestaciones románicas en Galicia se dan a partir de 1067/8 en la iglesia monástica de San Antolín de Toques (Toques, A Coruña), con unas características muy diversas a las de la planta alta de Santa Eulalia de Bóveda, aunque se comparta el tipo de planta rectangular. En Toques se usa un aparejo muy distinto, se cubre la nave con armadura de madera y tejado a dos aguas, en contraste con su ábside cuadrado y abovedado con cañón¹⁵⁵.

En Santa Eulalia de Bóveda, los constructores del piso alto trazaron una planta rectangular y emplearon rústicos muros de mampostería, enlucidos y pintados, sobre los que volaron una bóveda de ladrillo de baja altura, que también se enfoscó y pintó. Muy posiblemente estas humildes superficies se repintarían en la plena Edad Media y se caleaban periódicamente en la Edad Moderna, con un sentido profiláctico e higiénico; una práctica secular que continuó, por lo menos, hasta 1731, cuando la documentación parroquial informa que fue preciso “...calear y dar cal de paleta a esta Yglesia...”¹⁵⁶.

En la reforma de la bóveda del nártex de la *ecclesia* baja se incorpora una decoración pictórica cuyos restos, todavía elocuentes, coinciden con la pintura empleada en la planta alta¹⁵⁷. Sobre un fondo color salmón, el diseño de rombos parece evocar, muy sumariamente, el esquema en retícula de la composición pictórica de las naves laterales del aula, aunque con notables diferencias. El orden geométrico del nártex es lineal y muy preciso, formado por líneas rectas de color rojo, aunque a veces no coinciden perfectamente sus intersecciones. La división de cada uno de estos rombos en dos triángulos facilita la inclusión en cada espacio triangular de una decoración realizada con una plantilla adaptada al espacio y descentrada varias veces. Al complementarse cada diseño triangular en cada uno de los rombos, el conjunto, de evidente gusto simétrico y repetitivo, da la sensación de un artesonado decorado con una suerte de flores cuadrangulares.

La planta alta se trazó con tipología en planta de nave única y presbiterio de igual anchura, pero con un tamaño global algo menor al piso inferior, preexistente.

155 Whitehill, W. M., *Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century*, London, Oxford University Press, 1968, pp. 267-268; Yzquierdo Perrín, R., *Arte Medieval (I)*. Galicia, Arte, X, A Coruña, Hércules, 1995, pp. 167-168.

156 Archivo Diocesano de Lugo, *Libro de Fábrica de Santa Eulalia de Bóveda*, I, 1691-1765, f. 87r.

157 Según el estudio de la restauradora Carmen del Valle, directora de los trabajos realizados entre junio y noviembre de 1991; cfr. Montenegro Rúa, E. J., *Santa Eulalia de Bóveda. Estudio histórico-arqueológico y propuesta interpretativa del monumento y su entorno*, tesis doctoral inédita (versión digital bajo licencia de Creative Commons), Madrid, Universidad Autónoma, 2015, p. 297.

Contaba esta planta superior con orientación canónica, con fachada y entrada en el lado oeste, dejando el altar hacia Oriente; por lo tanto, al revés que sucedía en el piso bajo. El presbiterio se sustentaba, en parte, sobre la bóveda del nártex inferior, mientras que los muros laterales de la planta alta coincidían con los del aula inferior; por su parte, la fachada occidental se apoyaba sobre el arco triunfal de la iglesia baja.

Podría calificarse a este piso alto de arquitectura popular de tradición tardoantigua, concebida con paramentos de mampostería irregular, con piezas de tamaño medio, sin contrafuertes, y cubierta con una bóveda de cañón corrido, sin arcos embebidos ni fajones, construida con ladrillos de entalle dispuestos en hiladas horizontales, con mortero de cal en el intradós y mampostería de piedra y mortero de cal en el trasdós¹⁵⁸. Un edificio concebido con modestia material y técnicas de albañil¹⁵⁹, para el que se escogieron los materiales adecuados y se adaptaron siguiendo los planteamientos de la llamada arquitectura de la monarquía asturiana; un prerrománico caracterizado por sus alzados de aparejo pequeño e irregular, de mampostería y ladrillo, que se enaltecían con enlucido y pintura¹⁶⁰. La bóveda de ladrillo de tradición romana se usó en la arquitectura ovetense de época de Alfonso II, en la citada cripta de la Cámara Santa, dedicada a santa Leocadia, espacio rectangular de baja altura, distribuido en nave y presbiterio, concebido en alzados muros de sillarejo y bóveda de ladrillo que arranca de la base¹⁶¹ (Fig. 19).

158 Blanco-Rotea, R.; Benavides García, R., Sanjurjo Sánchez, J. y Fernández Mosquera, D., "Evolución constructiva de Santa Eulalia de Bóveda...", *op. cit.*, pp. 174-176.

159 Quirós Castillo, J. A. y Fernández Mier, M., "Para una historia social de la arquitectura monumental altomedieval asturiana", en L. Caballero Zoreda, P. Mateos Cruz y C. García de Castro Valdés (eds.), *Asturias entre visigodos y mozárabes...*, *op. cit.*, pp. 40-41.

160 En contraste con la sillería de los paramentos visigóticos, los asturianos se levantan con aparejos de mampostería colocada con regularidad, con hiladas de pequeñas piedras talladas unidas con mortero y cubiertas con revoco, pintado en el interior; estos muros cuentan con el refuerzo de sillares en las esquinas, colocados a soga y tizón; cfr. Yarza, J., *Arte y arquitectura...*, *op. cit.*, p. 40; Yarza, J., *La Edad Media. Historia del Arte Hispánico*, II, Madrid, Alhambra, 1988, p. 25; Arbeiter, A., "Sobre los precedentes de la arquitectura eclesiástica asturiana en la época de Alfonso II", en *III Congreso de Arqueología Medieval Española...*, vol. 2, *op. cit.*, p. 162; Arias Páramo, L., *Geometría y proporción en la arquitectura prerrománica asturiana*, Madrid, Instituto de Historia, CSIC, 2008, pp. 174, 205, 233, 273, 305, 338 y 344; Caballero Zoreda, L.; Rodríguez Trobajo, E.; Murillo Fraguero, J. I. y Martín Talaverano, R., *Las iglesias asturianas de Pravia y Tuñón. Arqueología de la Arquitectura, Anejos de Archivo Español de Arqueología*, LIV, Madrid, Instituto de Historia, CSIC, 2010, pp. 29, 33-35, 41, 112 y 120-123.

161 En el piso alto de la Cámara Santa, dedicado a san Miguel, su cabecera también se cubre con bóveda de ladrillo, como sucede en las capillas de la cabecera de Santullano; todas ellas son arquitecturas de la primera mitad del siglo IX. Lo excepcional de la cripta de Santa Leocadia, advocación que remite a la Toledo visigoda, es el tamaño de su bóveda continua, perforada por vanos de amplio derrame, convertidos en lunetos; cfr. Yarza, J., *Arte y arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 46-47; Cid Priego, C., *Arte Prerrománico...*, *op. cit.*, pp. 84-86; Arias Páramo, L., *Geometría y proporción en la arquitectura prerrománica...*, *op. cit.*, p. 153. Sobre la función de esta cripta parece que se trataba de un espacio funerario donde fueron inhumados varios prelados ante la tumba de dos mártires; cfr. García de Castro Valdés, C., *Arte Prerrománico en Asturias*, Oviedo, Nobel, 2004, pp. 52-55.

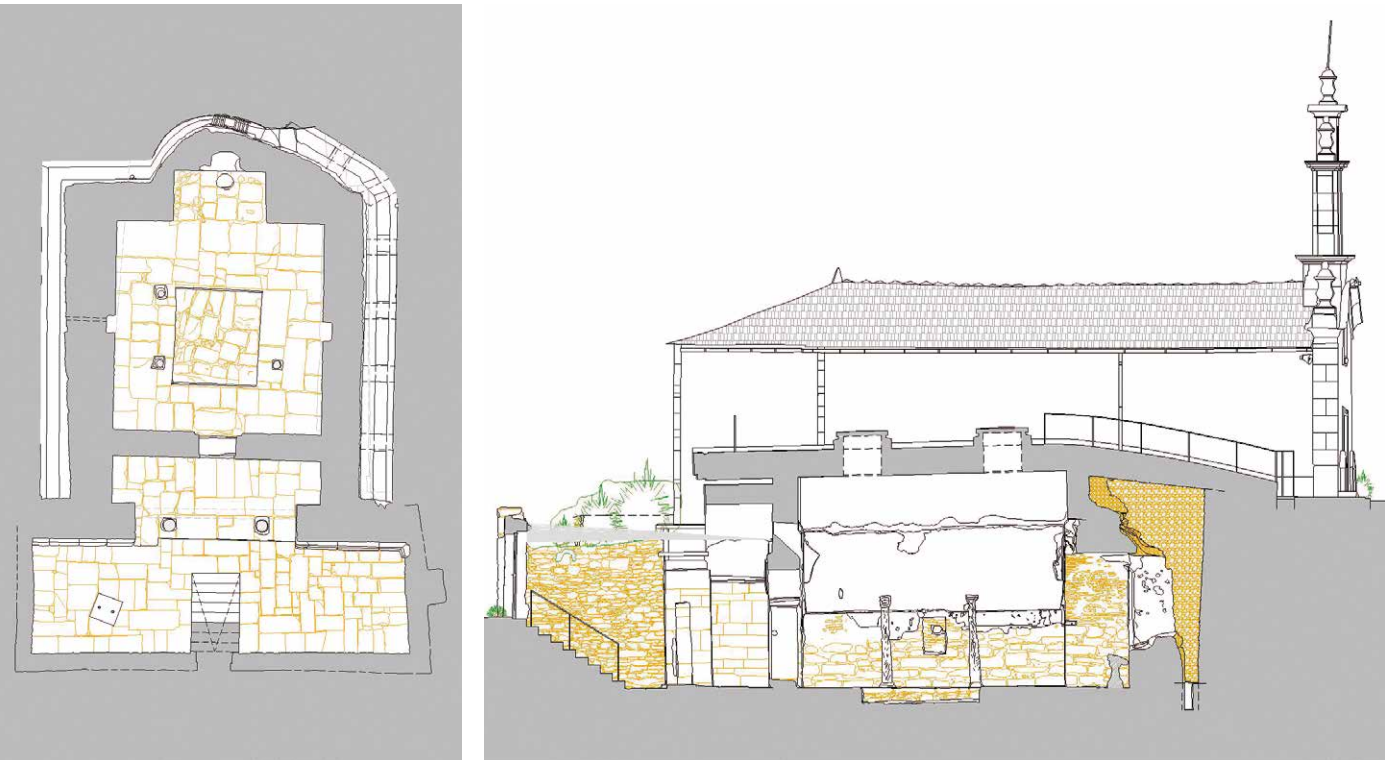


Fig. 19: Oviedo, Cámara Santa. Cripta de Santa Leocadia. Fotografía del autor.

Compuesta con una humildad constructiva conocida en la Galicia del *Asturorum regnum*, la planta alta de Santa Eulalia de Bóveda compone su arquitectura con la misma modestia que, en la primera mitad del siglo IX, definió a la primera basílica compostelana, también de nave única, edificada *opere parvo* por el rey Casto¹⁶². Los ladrillos de entalle de la bóveda de cañón corrido de la planta alta de Bóveda serían reutilizados¹⁶³, lo que parece armonizar con la información ofrecida por la datación absoluta, que supone un arco cronológico para este piso alto que se adentra en la plena Edad Media. No obstante, estos materiales reutilizados y los posibles ajustes posteriores, por su morfología, técnica constructiva y tipología de su cubierta, esta arquitectura nos sitúa en época altomedieval y en la misma tradición edilicia que el citado ejemplo de tiempos del rey Casto. Cuenta este piso alto del monumento lucense con semejanzas con la bóveda de cañón de la cripta de la Cámara Santa, pero de factura más sencilla, y aunque no tiene que ser obra de un taller itinerante, emana de la misma tradición arquitectónica, de raíz tardoantigua, que nutre la concepción de la cripta de Santa Leocadia. Ambas realizaciones, con evidentes

162 Un *templum ad tumulum sepulchri Apostoli... ex petra et tellum opere parvo* ("de piedra y tierra y de fábrica humilde"), según el Acta de consagración de la basílica compostelana de Alfonso III (899) y la Concordia de Antealtares (1077); cfr. Yzquierdo Perrín, R., *Arte Medieval (I)*..., *op. cit.*, pp. 75-76; Arbeiter, A., "Santiago de Compostela. Las arquitecturas jacobeanas en la Alta Edad Media", en F. Singul (ed.), *Santiago – Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*, Santiago, Xunta de Galicia, 1997, p. 136.

163 Vidal Caeiro, L., "Santa Eulalia de Bóveda: análisis de los ladrillos", *Gallaecia*, 22 (2003), p. 243.



Figs. 20a, 20b: Bóveda. Planta del edificio y sección sur. Fotografías: equipo redactor del Plan Director de Santa Eulalia de Bóveda.

rasgos comunes, se crean en un espacio artístico desarrollado a través de la ruta Oviedo-Lugo-Compostela, monumentalizada a lo largo del siglo IX.

Para la planta alta del templo lucense debemos pensar en una cronología más avanzada, como parecen sugerir las dataciones por OSL/C14/TL, aunque sin alcanzar la época plenomedieval. Las características constructivas y tipológicas ya descritas sugieren que pudo haber sido en el reinado de Alfonso III (866-910), o en un momento inmediatamente posterior, algo avanzado el siglo X, cuando un modesto taller acometió esta etapa edilicia en Santa Eulalia de Bóveda.

Queda por dilucidar si se aplicó en Santa Eulalia de Bóveda, como arquitectura de dos plantas (Figs. 20a, 20b), el modelo de capilla palatina de la Cámara Santa de Oviedo, cuya concepción remite a edificios martiriales paleocristianos, como el de La Alberca (Murcia)¹⁶⁴. La Cámara Santa de Alfonso II, también de dos plantas, se explica como un aula privada de oración, construida sobre una cripta que es receptáculo de reliquias atesoradas por el rey Casto¹⁶⁵; un concepto que puede ofrecer

164 Schlunk, H., *Arte Asturiano*, op. cit., pp. 333-335.

165 Bango Torviso, I. G., "L'Ordo Gotorum et sa survivance dans l'Espagne du haut Moyen Âge", *Revue de l'Art*, Paris (1985), pp. 9-20; Bango Torviso, I. G., "Arquitectura prerrománica en los reinos occidentales de

la sugerente imagen para Bóveda de un templo con una planta baja destinada a relicario, algo sobre lo que no tenemos pruebas, y un piso superior donde se oficiaba y se ora. El modelo de templo palatino de Oviedo parece inspirar, no obstante, la ampliación de Bóveda en altura; una opción arriesgada, por su ajustada adecuación al espacio disponible, pero pensada en aras de una determinada funcionalidad y de un pensamiento capaces de salvar las dificultades inherentes a tal intervención.

Conclusiones

Situada en un lugar accesible y próxima al camino Oviedo-Lugo-Compostela, la iglesia tardoantigua de Santa Eulalia de Bóveda es fuente de recursos visuales en la primera mitad del siglo IX para los pintores de Santullano, con el fin de condecorar simbólicamente uno de los templos más importantes de la monarquía asturiana. Parte de las decoraciones de Bóveda se adoptaron en la cabecera de esta iglesia suburbana ovetense, formando parte de un programa anicónico que responde al pensamiento de Alfonso II y su entorno eclesiástico, que no concebían la representación figurativa de un Dios trino, cuya concepción teológica atacaba la herejía adopcionista.

A finales de dicha centuria o ya entrado el siglo X, en la construcción de su planta superior, Bóveda refleja la concepción general, de dos pisos, de la capilla palatina de Alfonso II, y es receptora de ciertas novedades constructivas de la cripta de dicho edificio, o de la misma tradición tardoantigua que sostiene a ambos ejemplos. En Bóveda estas aspiraciones las lleva a cabo un taller constructor de aspiraciones modestas.

En fecha imprecisa, pero gracias a la relación Oviedo-Lugo, Santullano recibe de Bóveda la influencia de un estilo maduro, directamente emanado del clasicismo tardoantiguo, para reinterpretarlo con una personalidad artística propia, cimentada en la línea y el dibujo estricto, pero alejada de la soltura de la pintura pura que caracteriza los frescos del aula lucense. Se produce, por lo tanto, una relación fecunda entre territorios que forman parte del mismo espacio político y cultural, sustentada en la tradición romana y que, en su “viaje de vuelta” hacia tierras lucenses, inspira una arquitectura humilde, pero con semejantes rasgos de estilo y tipología que caracterizan a la cripta de la Cámara Santa. Con este planteamiento se amplía en altura el venerable templo tardoantiguo conocido como Santa Eulalia de Bóveda, que a partir de la repoblación de la diócesis en el siglo VIII formaba parte de una agrupación rural del entorno de *Lucus*.

la Península”, en A. Roig & I. Lorés (eds.), *Simposi Internacional d'Arquitectura a Catalunya. Segles IX, X i primera meitat de l'XI. Publicació de les ponències celebrades a Girona, del 17 al 21 de març de 1988*, Girona, Universitat, 1994, pp. 29-31.

* Según el nomenclátor de la Xunta de Galicia, el topónimo oficial es Santalla de Bóveda de Mera; la advocación del templo a santa Eulalia de Mérida tiene como variantes en gallego Baia, Oalla, Balla, Alla.

Fecha de recepción / *Date of reception* / Data de recepción: 20-II-2024

Fecha de aceptación / *Date of acceptance* / Data de aceptación: 29-IV-2024

Cómo citar este artículo / *How to cite this article* / Como citar este artigo: Singul, F., “La transmisión artística en los siglos IX-X en el noroeste peninsular, en los orígenes del Camino Primitivo: Santa Eulalia de Bóveda (Lugo) y Oviedo”, *Ad Limina. Revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, Vol. XV (2024), pp. 303-347, <http://dx.doi.org/10.61890/adlimina/15.2024/10>