

La memoria de la antigüedad en las armaduras de cubierta y sus diferentes vías de difusión.

Joaquín García Nistal

Correo electrónico: jgarn@unileon.es

Institución: Universidad de León

Mesa: Memoria del pasado

Pocos motivos decorativos han tenido una prolongación cronológica tan dilatada y una aplicación tan variada en el terreno de las artes como el entramado geométrico formado por octógonos secantes que forman una composición de cuadrados y hexágonos oblongos. Un detenido análisis del mismo permitirá acercarnos a las razones por las que fue tan aceptado en las artes hispanas y esclarecer cuáles fueron sus vías de difusión, y si existieron detrás de su empleo fines ideológicos, políticos y estéticos concretos.

Centraremos más específicamente nuestro estudio en la repercusión que este motivo ornamental tuvo en la carpintería de armar hispana, aunque la incidencia del mismo en otras prácticas artísticas merece una especial atención. De este modo, los orígenes de este entramado de octógonos secantes debe adscribirse a la Antigüedad clásica, donde son especialmente significativos los testimonios conservados en el terreno de la musivaria, como demuestran los ejemplos tardorromanos de la basílica de Santa María de Tarrasa (Barcelona), de la villa de Daragoleja (Granada), y de la villa de Pedrosa de la Vega en Saldaña (Palencia)¹.

A pesar de no conservar testimonios materiales de su empleo en las armaduras de cubierta, contamos con algunos indicios que corroboran, no sólo su uso, sino tal vez su vinculación originaria a esta práctica artística. Su diseño, organizado en una composición ortogonal, se adaptaba perfectamente a la distribución de vigas de los forjados de piso, por lo que, además de los valores ornamentales, adquiriría también aquí un cometido estructural.

En este sentido, los carpinteros de armar romanos recurrieron en numerosas ocasiones a las techumbres de madera como solución para techar sus edificios, bien civiles, bien religiosos, un uso frecuente que confirman textos como *Los diez libros de Arquitectura* de Marco Vitrubio Polión².

La continuidad de este entramado en las artes hispanas tardorromanas queda bien demostrado en los restos del espacio superior de la bóveda central de la iglesia de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)³, que se decoró con pintura mural que reproducía este mismo motivo. Como han argumentado algunos investigadores, “es clara su adscripción a la antigua raigambre en la pintura de arcos y arcos de arcos romana, casi en un intento de sugerir que éste era el sistema de cubierta, sería por tanto un episodio de la utilización prolongada en el tiempo, y por tanto, que se explican como un episodio de larga cadena de transmisión”⁴. Su origen debe remontarse, por tanto, a la decoración y entramado estructural de cubiertas romanas alto-imperiales, como demuestra el interés por recrear los efectos de profundidad de los casetones.

Este motivo ornamental incidirá posteriormente en muchas otras prácticas artísticas mediante diferentes vías de difusión, y por diferentes motivos. Siguiendo un orden cronológico, en las artes de la Hispania Visigoda contamos con los ejemplos de las placas caladas de Alcaraceños (Córdoba), las de Cabeza de Griego (Segóbriga) -actualmente conservada en Uclés (Cuenca)-, y las de la iglesia de San Ginés de Toledo. Esta aplicación de la composición de octógonos secantes a los muros debe entenderse también dentro de la perpetuación de una práctica romana, como demuestran los plafones de los muros de algunas villas como la de Ponto de Troia en Portugal, y la decoración mural de la casa nº 1 de Clunia Sulpicio.

Esta antigua praxis explica también ilustraciones como la del folio 142 r. del *Códice Albeldense*, en la que los muros de la ciudad de Toledo se adornan con el citado diseño geométrico de octógonos⁵. El paralelo plástico más próximo temporal y espacialmente de este motivo se encuentra en las pinturas murales del arte

¹ Para una relación más completa de estos y otros pavimentos, vid: Pedro DE PALOL, *Arqueología cristiana de la España romana. Siglos IV-VI*, Madrid-Valladolid, 1967, en especial, pp. 211-213; M. GUARDIA PONS, *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania. Estudios de Iconografía*, Barcelona, 1992.

² M. VITRUBIO POLIÓN, *Los diez libros de Arquitectura*, concretamente en su capítulo IX del Libro segundo.

³ En relación con las pinturas murales de este edificio destacamos los estudios de H. SCHLUNK, y M. BERENGUER, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Oviedo, 1957, pp. 3, 46, 50; L. ABAD, “Aportación al estudio de Santa Eulalia de Bóveda”, *XV Congreso Arqueológico Nacional*, Lugo, 1977, pp. 917-922; IDEM., *Pintura romana en España*, Alicante-Sevilla, 1982, pp. 147-152; M. NÚÑEZ, *Arquitectura prerrománica*, historia da arquitectura galega, COAG., (colegio de arquitectos de Galicia) 1978, en especial, 131-139; F. SINGUL, “La pintura de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo), Significado y relaciones con el arte paleocristiano y la pintura asturiana”, *Boletín Auriense*, XXVIII, 1999, pp. 59-84; M. GUARDIA, “El santuario romano de Bóveda en su ornamentación pictórica”, *Semata, Ciencias Sociales e Humanidades*, vol. 14, 2002, pp. 253-276.

⁴ M. GUARDIA PONS, “El santuario romano de Bóveda en su ornamentación pictórica”, *Semata, Ciencias Sociales e Humanidades*, vol. 14, 2002, pp. 253-276.

⁵ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ y F. GALVÁN FREILE, “Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen”, en *Códice Albeldense 976*, Colección Scriptorium, 15, 2002, pp. 205-277; S. SILVA VERÁSTEGUI, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, pp. 403-404.

asturiano del siglo IX, concretamente en las bóvedas de la iglesia de San Julián de los Prados, San Miguel de Lillo, San Salvador de Valdediós, y de San Salvador de Priesca.

Son varios los autores que han estudiado y vinculado estas bóvedas asturianas y la citada miniatura del *Códice Albeldense*. Sin embargo, la explicación de la reiteración de este motivo en la arquitectura de la monarquía cristiana del siglo IX, evidencia una continuidad con la tradición tardoantigua. Los cercanos ejemplos de restos de decoración pictórica mural en villas romanas ubicadas en el extenso territorio de la geografía asturiana, y cuyos motivos conservan un indudable nexos con las pinturas de época de Alfonso II, como los de las *villae* de Puelles o Memorana, son buena prueba de que estos modelos, transformados, perduraron en la pintura mural asturiana de los siglos IX y X⁶.

El nuevo reino asturiano, legitimaba y prestigiaba la nueva sede con este y otros elementos decorativos, constructivos, simbólicos y funcionales. Del mismo modo, también este “renacimiento” de la Antigüedad pretendía asentar la idea de la monarquía asturiana como la renovación del reino romano-germánico de Toledo⁷. Bajo esta conocida base teórica, se partió de un reconocimiento de la propia tradición y, por ende, de una utilización de repertorios tardo-antiguos.

No obstante, la ausencia de perspectiva, y la reproducción de teselas en buena parte de estas pinturas asturianas demuestra que fue la musivaria, tal vez por falta de ejemplos conservados de otras prácticas artísticas, el modelo directo tomado para las citadas pinturas asturianas.

Pero el ámbito de difusión de este entramado geométrico fue más amplio, así también se incorporó al arte andalusí, como se observa en el panel del púlpito de la Sala de la Limosna de la Catedral de Huesca o en el tablero de mármol blanco procedente de Adra (Almería), que se expone actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid⁸.

Por esta vía de difusión el motivo de octógonos secantes pasará al terreno del arte mudéjar en ejemplos como las yeserías del convento de Santa Clara, en Astudillo (Palencia), uno de los alfardones de la armadura de San Juan de Castrojeriz (Burgos), o en la techumbre de la Catedral de Teruel, por citar algunos de los más relevantes.

Finalmente, durante el siglo XVII este mismo motivo aparece en un ámbito geográfico concreto de la provincia de León, en las iglesias de Lillo del Bierzo, en el presbiterio de Villamartín de la Abadía, el crucero de Folgoso de la Ribera, y en las iglesias de San Pedro Advíncula, San Pedro Abad, y en las ermitas de San Antonio y las Chanas, todas ellas en la localidad de Noceda.

A diferencia de los ejemplos anteriormente citados, la recuperación de este entramado geométrico para la carpintería de armar en la Edad Moderna tendrá una transmisión libraria, principalmente a través de las ilustraciones del libro cuarto de Sebastián Serlio.

Pretendemos en nuestra comunicación, por tanto, realizar un análisis y una valoración de las complejas y dispares situaciones y motivaciones que tuvieron lugar a lo largo de un periodo cronológico tan amplio, pero que en definitiva determinaron la pervivencia y aplicación, en múltiples prácticas artísticas, de un mismo motivo ornamental.

⁶ C. CID PRIEGO, *El arte perrománico de la Monarquía Asturiana*, Oviedo, 1995; L. ARIAS PÁRAMO, *La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X*, Oviedo, 1999; IDEM., *Prerrománico asturiano. El arte de la Monarquía asturiana*, Gijón, 1999 (1ª ed. 1993).

⁷ Tendremos en cuenta la problemática existente en torno a la filiación de algunos de estos motivos presentes en el arte asturiano, en relación con las obras de cronología visigoda y carolingia. Han abordado este tema: I. G. BANGO TORVISO, “El neovisigotismo artístico de los siglos IX y X: La restauración de ciudades y templos”, *Revista de las Ideas Estéticas*, nº 148, vol. XXXVII, 1979, pp. 319-338; J. VILELLA MASANA, “Hispania, entre el Imperio romano y las monarquías germánicas”, *Los visigodos y su mundo*, Madrid, 1990, pp. 27-49; F. J. GUZMÁN ARMARIO, “¿Germanismo o Romanismo?, una espinosa cuestión en el tránsito del Mundo Antiguo a la Edad Media: el caso de los visigodos”, *Anuario de Estudios Medievales*, 35/1, 2005, pp. 3-23.

⁸ B. CABAÑERO SUBIZA, “Los talleres de decoración arquitectónica de los siglos X y XI en el valle del Ebro y su reflejo en el arte mudéjar”, en *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, CSIC., Zaragoza, 2006.