

---

## La portada meridional de San Juan del Mercado en Benavente

---

LUIS A. GRAU LOBO\*

"Nos vos é gran maravilla de lum' ao cego dar  
a que con Deus, que é lume, sé no ceo par a par"  
*Cantigas de Santa María (nº 177).*

Encrucijada de caminos y feraz mesopotamia, el antaño emplazamiento defensivo de infortunada memoria, el "Malgrat" o *malum gratum* de las crónicas, debe a Fernando II los cimientos de su futura preminencia en tierras leonesas, materializados en un fuero de lenta pero sólida gestación y, más sintomáticamente, en el trueque radical de su topónimo, ahora Benavente, el *bone eventum* de su conversión en plaza singular frente al independizado Portugal y la levantisca Castilla<sup>1</sup>.

Sin embargo, ya antes debió tener cierta relevancia localidad tan ligada al fenómeno repoblador del Norte meseteño, siquiera por su privilegiada ubicación, el paisaje histórico que la circunda y el precoz florecimiento de las "artes mayores", tan inmediato a las fechas forales. Para ello no debió ser elemento despreciable su vinculación nuclear a las rutas alternativas hacia Santiago de Compostela, tanto en la "vía de la Plata" que enlaza en Astorga con el "camino francés" (y que ya fuera eje vertebrador de contactos protohistóricos, calzada romana principal y "senda mozárabe" por antonomasia –y será luego cañada de la Mesta–), como al

\* Museo de León.

<sup>1</sup> La adjudicación del topónimo "Malgrat" o "Malgrad" presenta aún dudas tanto en su explicación (el desastre musulmán de Polvoraria, se argumenta a veces), como incluso en su adjudicación a Benavente o a algún lugar próximo, trasladado con la restructuración fernandina. En todo caso, se incluye dentro de un contrastado proceso reformador de diversas poblaciones que implicó su cambio de nombre, en el último cuarto del XII, sustituyéndolo por otros más eufónicos o "exóticos" (Coyanza, o Erizana, ahora Valencia de Don Juan y Bayona, por ejemplo, o el frustrado trueque de Tuy por Bonaventura).

Sobre el fuero (o fueros), derivado de la progenie leonesa, concedido en 1164 (?) y renovado en 1167 (éste sí, conservado), con añadidos para el alfoz en 1181, ver, entre otros: J. GONZÁLEZ, "Fuero de Benavente de 1167", *Hispania II*, 1942, pp. 619-626; J. I. RUÍZ DE LA PEÑA, "La expansión del fuero de Benavente", *Archivos leoneses*, nº 47 y 48, 1970, pp. 299-317 y J. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, *Los fueros locales de la provincia de Zamora*, Valladolid, 1990, pp. 22-24 y 87-100. Algo más extenso en el ámbito cronológico, como ensayo de acercamiento al desarrollo concejil: M. L. MACEDA, "El concejo de Benavente de los siglos XII a XIV", *Homenaje a A. Ferrari*, II, 1984, pp. 564-594.

itinerario alternativo que, a través de Sanabria, conecta el Duero con las tierras del Miño, ramal de ese haz que hoy restringimos al singular colectivo de “Camino de Santiago”<sup>2</sup>.

De esa celeridad en el sancionamiento monumental de la recién reglamentada población dan testimonio básico dos edificios singulares, también ellos fruto maduro de los contactos con la fértil creación artística que va y viene por la ruta compostelana: Santa María del Azogue y San Juan del Mercado<sup>3</sup>; iglesias ambas que no debieron ser, evidentemente, los únicos testimonios culturales de este proceso repoblador, pues así lo confirma la documentación y otros ejemplos cercanos y paralelizables (Mansilla o Mayorga, con alrededor de 15 iglesias), pero sí aquellos templos en que se depositaron los mayores cuidados en pos de su perduración, ya mediante su solidez constructiva, ya debido a la calidad de su ejecución, quizás encomendada a talleres foráneos de carácter itinerante<sup>4</sup>.

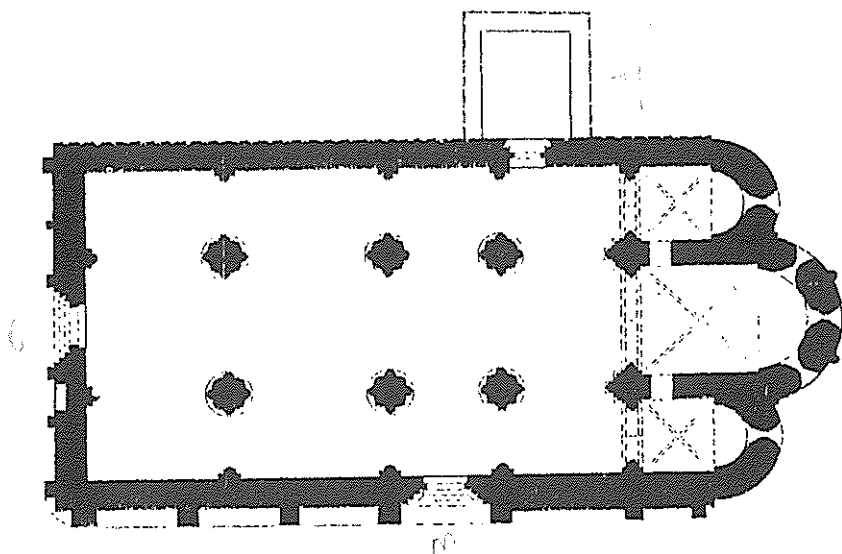


FIG. 1.- BENAVENTE. Iglesia de San Juan del Mercado (según G. Ramos).

<sup>2</sup> Resta aún por publicar un detenido estudio (arqueológico, documental, histórico, toponímico, etc.) sobre la envergadura de este añejo trazado. Pese a la desmedida –y redundante– bibliografía jacobea, aún es inevitable acudir a las , por otra parte escasas, referencias de J. M. LACARRA, “La formación del Camino de Santiago: otros caminos menos frecuentados”, en J. M. LACARRA; L. VÁZQUEZ DE PARGA y J. URÍA RIU, *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela*, II, Madrid, 1949 (facsimilar de 1992), pp. 35-37.

Según me informan, el Centro de estudios benaventanos “Ledo del Pozo” prepara un libro catálogo sobre el asunto; sirva esta aportación inminente para abonar este baldío.

<sup>3</sup> Y, de nuevo, también los estudios se tornan escasos o reiterativos. Fundamentalmente M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de Zamora*, Madrid 1927 (facsimilar, León, 1980), pp. 260-268 y láms. 296-306 y G. RAMOS, *El arte románico en la provincia de Zamora*, Zamora, 1977, pp. 242-256 y láms. 267-306; el primero, como suele ser su hábito, pionero y referencia insoslayable; la segunda, complemento descriptivo y gráfico.

<sup>4</sup> Mientras que la iglesia del Azogue quizá formara parte del núcleo original (o de una ampliación de signo mercantil, por la toponimia) por su ubicación en el ápice del cerro fortifica-

La última de estas iglesias (plano en fig.1), que al punto nos interesa, responde a una genealogía bien definida por los “templos mayores” del románico hispano en la vía santiaguista (Jaca, Frómista y San Isidoro de León como trípede ejemplar), pero su construcción, que debió ocupar las dos últimas décadas del siglo XII y prolongarse durante el primer cuarto de la siguiente centuria —a pesar del epígrafe cronológico que ostenta<sup>5</sup>— fue interrumpida (o derribada parcialmente) por motivos inciertos, para rematarse su obra en la culminación de los muros de las naves (que se efectúa en ladrillo a pesar de su alzado previo, hasta unos 5 ms., en sillería), cubiertas de madera y modificación del plan original mediante la ampliación de los tramos finales (quizá favorecida por el menor peso de la techumbre) y la consiguiente supresión de dos pilares; obras que parecen corresponder a diversas actuaciones rastreables entre los siglos XV y XVI (cambio de plan) y segunda mitad del XVIII (cubierta definitiva del templo, a decir de Gómez-Moreno)<sup>6</sup>.

La cercana iglesia de Santa María del Azogue puede darnos una idea, a pesar de sus también radicales reconstrucciones, tanto de aquella intención primera que parece común a ambos edificios, como de la actividad en Benavente de uno o varios talleres donde confluyeron influencias noroccidentales (Santiago, vía Orense, León —puerta del cordero en Santa María—, Moreruela, etc.) con aportes surmeseteños (Catedral de Zamora, San Vicente de Avila...) <sup>7</sup>.

do; San Juan es una collación. Otros templos ya son citados en fecha temprana: San Miguel —en 1184—, San Julián —en 1207— y San Martín. Respecto a este último llama poderosamente la atención un documento de 1188 en el que los feligreses ceden la parroquia a la Orden de Santiago con el compromiso de que la iglesia sea construida “*sic ut in Benavento melior illa non sit excepto illas quae ex lapidibus sectis constructur*”, o sea: “de tal forma que en Benavente no haya otra mejor excepto aquellas que se construyeron de cantería”, una más que posible alusión a los edificios aún conservados frente a sus coetáneos en mampostería más efímera y endeble (A.H.N. *Tumbo menor de León*, fols. 42-43, citado por J. GONZÁLEZ, *ob.cit.*, p. 623).

<sup>5</sup> Sobre el zócalo que comunica la capilla mayor con su colateral norte se lee: *ERA MCCXX KALS A*, es decir, el primer día de abril de 1182 (y no 1192 como, quizá por error tipográfico publica G. RAMOS, *ob. cit.*, p. 243, lám. 282).

<sup>6</sup> A las referencias citadas sobre la arquitectura de San Juan del Mercado habría que añadir notas apuntadas en: P. MADDOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1849, p. 195; V. LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, I, Madrid, 1908, p. 546 y J. CASTÁN, *La arquitectura templaria castellano-leonesa*, Valladolid, 1983, pp. 62-63 que la incluye brevemente en su estudio pese a que sus únicas certezas sean una mención de Madoz (que luego corrige atribuyéndola a los caballeros sanjuanistas), otra de Quadrado y la aceptación, sin más, de Lampérez. Sin embargo, la adscripción desde sus orígenes a la Orden de San Juan de Jerusalén cuenta con más visos, sobre todo si la identificamos con el patrocinio constructivo y la inmediata donación a dicha institución que hacen el conde Osorio Martínez y su mujer, Teresa, progenitores de los significados linajes Osorio y Villalobos, al concertar con los Hospitalarios esta edificación (estimulando un contacto con esta Orden que no sería único en su familia), ver P. MARTÍNEZ SOPENA, *La Tierra de Campos Occidental*, Valladolid, 1985, pp. 380-386 y notas 432 y 444 (información que agradecemos a nuestro amigo Pascual Martínez Sopena, de la Universidad de Valladolid).

A. Viñayo, *La España románica. León y Asturias*, Madrid, 1979, pp. 444-445 cita otras aportaciones bibliográficas menos específicas (y a veces erróneas como la de Sánchez Lago), a excepción de un artículo monográfico de Gómez-Moreno que no hemos podido consultar.

Una excelente aproximación didáctica que incluye la iglesia en VV.AA. (Grupo Clio, C.E.P. de Benavente): *Aspectos geográfico-histórico-artísticos del Norte de la provincia de Zamora*, Benavente, 1988, pp. 61-66.

<sup>7</sup> Estas corrientes, que explican no sólo el plan, sino, como veremos específicamente al hablar de la portada de San Juan, la decoración escultórica, han sido reiteradas por los autores citados ya. Resulta también interesante comprobar la coincidencia en las marcas de cantero, pese a que la meto-

En cualquier caso, lo que sí pertenece a los últimos momentos de la obra tardorrománica, presumiblemente a su culminación “ornamental” (mejor diríamos a la faceta iconográfica de su edificación monumental, por huir de, en apariencia, tan intrascendente vocablo), es la elaboración de la portada meridional (lám. 1). Quizá tratada desde un primer momento como acceso principal, o tal vez fruto de un cambio de maestros, a la vista de la preferencia geometrista o fitomorfa de su pareja Norte (—lám. 2— basada o ejecutada a la par que su “gemela” de Santa María) y la menor fuerza plástica de la puerta occidental (lám. 3), de capiteles dispares (entre los que destaca el del tema de la despedida de la “dama y el caballero”<sup>8</sup>) y arquivoltas sencillas con una dificultosa interpretación de las dovelas planas con animales y vegetales en su arco interior.



LÁMINA 1.- Portada meridional de San Juan del Mercado en Benavente.

El conjunto que nos interesa, abierto a la altura del segundo tramo de la construcción, se comporta al interior como un sencillo vano en medio punto, aunque macizado su tímpano para adintelar la puerta, e interrumpida la construcción inmediatamente sobrepasada la moldura que ciñe el arco, mientras que, como única decoración porta, centrando el tímpano, un escudo pintado de la orden (lám. 4).

dología gliptográfica, aún adolescente, esté lejos de constituir un argumento. Ver S. PRIETO MORILLO, “Reseña gliptográfica: San Juan del Mercado. Santa María del Azogue”, *Brigecio*, nº 2, 1992, pp. 137-162 (especialmente pp. 146-154), que constata el predominio de marcas vinculables a Compostela (25 y 19 respectivamente), algunas al Temple (?) y otras, significativamente, comunes.

<sup>8</sup> Esta iconografía ha sido ampliamente estudiada por M. RUIZ MALDONADO, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986 (p. 64 y pp. 87-88, para este caso).

Ese brusco hiato no responde a la fábrica externa. En ella apreciamos la terminación de la portada con un trueque de planes: la arquivolta exterior se voltea en arco apuntado para proyectarse entre los dos contrafuertes a manera de una bóveda que provoca la sensación de hallarnos ante un auténtico pórtico, todo él en sillería pese a que sus paramentos fronteros acusen el mencionado remate latericio y una reforma debida a restauración reciente –1934–.



LÁMINA 2.- Portada septentrional.

“Aquí traen los Magos a Cristo, Niño que reposa en los brazos de la Virgen, sus preciosos dones: mirra, incienso y oro”

Aurelio Prudencio: *Ditochaenum*

Iconográficamente estamos ante una de las portadas más subrayables del espléndido románico zamorano, no demasiado pródigo, sin embargo, en estos elencos plásticos. En sentido ascendente, sobre un elevado zócalo y perfectamente encuadrados entre las dos primeras impostas, observamos dos tríos de fustes (la mitad de las columnas, que son tratados de forma autónoma), lisos los centrales y con diversos relieves los restantes sobre plintos cuadrados arrimados con cuatro arquerías en bajorrelieve, a excepción de uno que los presenta polilobulados<sup>9</sup>. En la jamba izquierda se lee un epitafio<sup>10</sup>, y sobre ambas, en el registro medio marcado así mismo por las líneas de imposta que cortan las columnas se ordenan, de Oeste a Este (manos izquierda a derecha del espectador) las figuras adosadas de varios profetas, entre los que, a la izquierda, los profetas mayores posiblemente Isaías, Daniel y Jeremías (ver nota 25) y, a la derecha, se muestran Moisés, el rey David y San Juan Bautista. Sobre ellos montan sendos capiteles vegetales de variada factura (más carnoso el mosaico, con labor de trépano el de David) y dos con pares de arpas que entrelazan sus colas y vuelven la vista para mirarse inverosimilmente. A ambos lados de la puerta se lanzan dos ménsulas para sostener el dintel, en ellas la cabeza de un bóvido (el emblema de Lucas) y el ángel que sostiene el libro de “*Mateus*” que comienza por la enunciación de las generaciones o ascendientes de Cristo, como se lee en sendas páginas que señala su portador (láms. 5, 6 y 7)<sup>11</sup>.

En el cuerpo superior se desarrollan las arquivoltas, la menor de las cuales acoge escenas relacionadas con los Magos: los reyes ante Herodes, que se sienta

<sup>9</sup> Estos plintos se encuentran en la Catedral y San Juan de Porta Nova de Zamora (G. RAMOS, *ob. cit.*, p. 246), así como en los exhumados recientemente de la puerta occidental de esta iglesia de San Juan del Mercado, y son modismos de estilo y época.

<sup>10</sup> *In nomine patris a/m aquesta/ sepultura mand/o facer Gíral Aim/e e por nill ome no/ ser/ tollido*, M. GÓMEZ-MORENO, *ob. cit.*, p. 268, lám. 306, “coetánea de la portada misma”. Nos sentimos tentados a identificar a este Giral o Giraldo Aimé (abreviatura quizá de Aimar o Aimeric) con uno de los dos francos citados entre los veinte *populatores* del foro de 1167: el “Magister Giraldo”; o con algún otro de los numerosos “francos” —re pobladores frecuentes en estas lindes jacobeanas— con similar nombre que aparecen en la documentación de los siglos XII y XIII (Aimeraricus Cataneus firma junto a Raimundo del Poy y los hermanos Bernardo y Roberto de Limoges, ente otros, una venta en 1187; Iohannes Giraldo es uno de los alcaldes de 1207 y Giralt de Genebria aparece en 1271), todos ellos en puestos de preeminencia como el primero de ellos, uno de los *boni homines* encargados de la repoblación patrocinada por el rey. Documentación citada por J. GONZÁLEZ, *ob. cit.*, pp. 620-623 y M. L. MACEDA, *ob. cit.*, pp. 572-573.

¿Es el “maestro Giraldo” quien se sepulta en la portada Sur?, ¿Se trata de un maestro de obras encargado de las trazas primeras del templo, favorecido así, gracias a sus saberes arquitectónicos, por el Rey de forma pareja a como privilegió al Magister Mateus de Compostela?; sugerencias sin cimentación segura pero en todo caso atractivas para explicar tan señalada tumba.

<sup>11</sup> Precisamente ambos evangelistas son los que se ocupan específicamente de algunos de los temas abordados por el programa de la portada, sobre momentos precoces en la vida de Cristo, a saber: Genealogía (en la doble versión de Mt. 1,2 y Lc. 3, 23-28), Adoración de los Magos (Mt. 2, 1-12) y la concepción y predicación del Bautista (Lc. 1 a 3), así como la Anunciación (Lc. 1, 26-38, frente a la “anunciación” en forma de sueño a José de Mt. 1, 20-21).



LÁMINA 3.- Portada occidental.

junto a un amenazante soldado (preludio del sacrificio de los Inocentes, así mismo profetizado por el Antiguo Testamento) y de cuya intención maligna avisa la arpía sita en el extremo inferior; un ángel anunciador provisto de filacteria y dos ángeles turiferarios entre nubes que escoltan la estrella que –sobre la cabeza de María– es llevada por un rostro animalesco invertido que parece propulsarla, soplando a modo de Céfiro. Otro ángel, portando un libro que debería enseñar a los reyes, les advierte, en sueños, que deben escoger otro camino para regresar, sin entrevistarse de nuevo con Herodes. Su descanso a diferencia de otros ejemplos en que los tres deben compartir lecho, parece desarrollarse en el campo, a juzgar por las flores en las que apoyan sus cabezas<sup>12</sup>. Los extremos del arco ofrecen, a la izquierda,

<sup>12</sup> Mt. 2, 1-12, como dijimos, es el único evangelio canónico que recoge el episodio; aunque los apócrifos dan referencia de él: protoevangelio de Santiago (cap. XXI), pseudo-Mateo



bajo la arpa mencionada, una especie de cabeza leonada que orna el salmer y, en el otro ápice, un águila (el de Juan?), que de ser correcta esta interpretación nos situarían ante un tetramorfos completo un tanto *sui generis*, debido a una predisposición quizás intencionada (láms. 8 y 9).

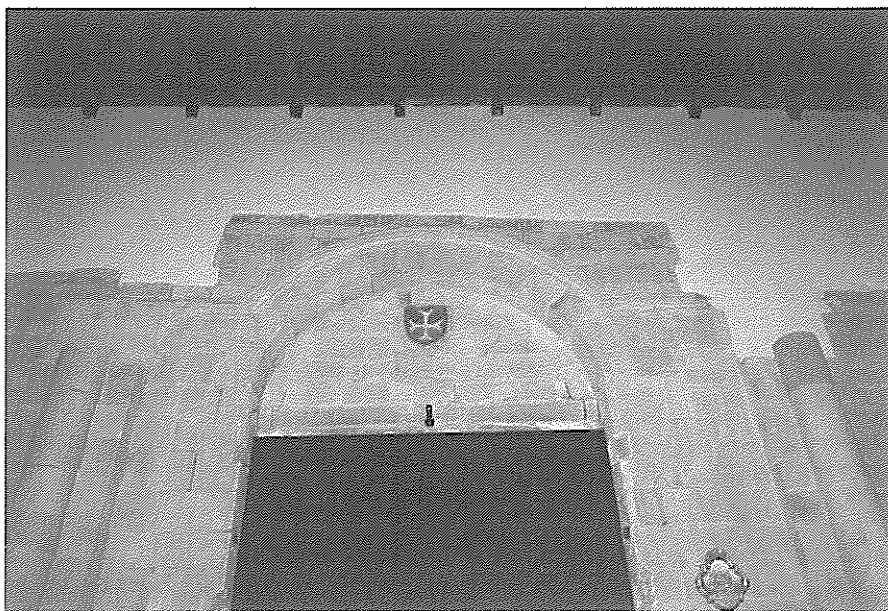


LÁMINA 4.- Portada sur, paramentos interiores.

En el tímpano se reúnen los Magos que, ataviados a la moda cortesana caminan y van a postrarse (ya lo está el cercano) ante Maria, trono coronado del Niño (que ha perdido la cabeza como la Virgen el brazo). Apartado de forma poco ortodoxa San José parece dormir sentado y apoyada la cabeza en hombro y en su cayado en forma de Tau<sup>13</sup>. Todas ellas figuras en bulto apoyados sobre el dintel y con el fondo liso de los sillares, en otro momento pintados, como veremos más adelante (lám. 10).

El extraordinario éxito de la iconografía de los Magos deriva de su carácter eminentemente simbólico. Así, desde el momento en que se convierten en Reyes<sup>14</sup> son vinculados al patrocinio de la institución que representan, madrugada-

(cap. XVI) y el Evangelio Arabe de la infancia de Cristo (cap. VII), pero con variantes sustanciales, como, por ejemplo, sobre la ubicación del suceso en la biografía de Jesús, que tendría, según éstos, dos años de edad cuando es adorado, tras la circuncisión y la Presentación en el Templo (aceptado, pues, en la comunidad hebrea).

<sup>13</sup> Báculo cuya forma es atribuida a Santiago en el Pórtico de la Gloria, como una incidencia en su carácter de Apostol y, por lo tanto, en la categoría de la sede episcopal compostelana que custodia su cuerpo. Ver S. MORALES, "Santiago y los caminos de su imaginería", en P. CAUCI VON SAUCKEN, *Santiago. La Europa del peregrinaje*, Barcelona, 1993, pp. 75-90 (especialmente pp. 83-84).

<sup>14</sup> En origen "magos" según el evangelio, presumiblemente astrólogos persas (orientales, en genéricos) que leen en las estrellas la teofanía, pero que, tras el sentido peyorativo que esta



dora en el reconocimiento del Dios-hombre. Por otro lado, su número, si bien variable en un principio<sup>15</sup>, y definido básicamente por los presentes que aportaban y las reliquias que de ellos se custodiaron en Milán y, desde el 1164, en Colonia, cuadra perfectamente con la cifra trinitaria, las Tres Edades de la vida y las partes del Mundo conocido entonces<sup>16</sup>. Sus propias ofrendas adquirirán una significación predominante: el oro homenajea la majestad de Cristo (como *signum regis*), el incienso, su divinidad (*signum Dei*) y la mirra, su destino redentor tras la muerte (pues era esencia de embalsamar, *signum sepulturae*)<sup>17</sup>.

Tanto la visita de los Magos a Herodes como, sobre todo, la Adoración, son temas representados desde los primeros tiempos del cristianismo<sup>18</sup> y, en este último y más trascendental caso, deriva de modelos greco-romanos reinterpretados ideológica y formalmente (con ligeros “retoques” iconográficos) por el aparato litúrgico-formal del cristianismo<sup>19</sup>, Jesús es así reconocido como rey de reyes (Emperador) y la Adoración pasa a ser más un gesto simbólico reconocible gracias a su tradición, que un lexema episódico de la biografía del Salvador.

Esta destacada significación ha hecho de la Epifanía a los Magos icono habitual de las artes plásticas europeas en los siglos pleno y tardomedievales (XI - XV), frecuentando tímpanos, capiteles, sepulcros y arquivoltas; por citar escultura arquitectónica únicamente, dando paso incluso a una evolución en sus actitudes de homenaje<sup>20</sup>.

caracterización asumió en los primeros tiempos del cristianismo (leyenda de Simcón “Magus”, asimilado al Anticristo), cederá ante la más provechosa litúrgicamente de monarcas. La Adoración será así “el homenaje de los reyes de la tierra al Niño Jesús”, lo que también provocará un cambio de indumentaria, para sustituir el “bonete frigio” por la corona, en la mayoría de los casos. Ver L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2<sup>a</sup>, París, 1957, pp. 236-255, a quien seguimos esencialmente a continuación.

<sup>15</sup> Dos o cuatro en las catacumbas y mosaicos de los primeros tiempos, doce en la iglesia siríaca (para facilitar su correspondencia con las doce tribus israelitas y los doce apóstoles, etc.), lo que facultaba su disposición acorde con las reglas de la simetría.

<sup>16</sup> Esta última “coincidencia”, truncada obviamente desde 1492, fue objeto de intentos de revisión, menores y sin trascendencia. Respecto al nombre de los Reyes, requerido por la piedad popular, apareció como tal el 845 (*Liber Pontificalis* de Rávena).

<sup>17</sup> *Aurum regi, thus Deo, myrrha defuncto*. Aunque otras interpretaciones más prosaicas coexistan: el oro subraya la pobreza de la Virgen, el incienso perfumaría el establo y la mirra (vermífuga) fortalecería al Niño a manera de desinfectante (San Bernardo), citado por Reau, L.: ob.cit., p. 242.

<sup>18</sup> L. REAU, ob.cit., recoge como ejemplos más tempranos un mosaico de Santa María la Mayor de Roma (siglo V), las puertas de bronce de Hildesheim (s.XI) y las de madera de Santa María la Mayor de Roma (s. XI) para el primero, y la segunda escena en numerosas y más antiguas versiones como la de la capilla Griega de las Catacumbas de Priscilla (s. III), el cubículo de las de Pedro y Marcelino (con dos Magos únicamente, s. III), entre otros sarcófagos, mosaicos y soportes variados, de cronología paleocristiana, bizantina (desde el siglo V) y occidental (desde el VIII). Ver también R. GARCÍA MAHIQUES, *La Adoración de los Magos. Imagen de la Epifanía en el arte de la antigüedad*, 1992, *passim*.

<sup>19</sup> Se trata del manido cortejo de bárbaros sometidos que, precedidos de la Victoria alada, aportan sus tributos al Emperador en los relieves de los arcos triunfales romanos. Esquema transliterado que convierte a los exóticos jefes bárbaros en no menos singulares reyes persas, la victoria es ángel (o estrella) y Cristo pasa a ser el Emperador; como ocurre en la versión literal de un bajorrelieve salonicense ( hoy en el Museo de Estambul), del siglo V, que reproduce un esquema del Arco de Galerio (L. REAU, ob. cit., p. 246). A pesar todo ello de las tesis de Mâle, que veía la imagen como producto de la dramatización litúrgica popular. Sobre las versiones apócrifas y populares que cristalizan en la caracterización de los Magos ver E. MÂLE, *L'art religieux du XIII siècle en France*, París, 1948 (1<sup>a</sup> ed. 1898), pp. 403-409.

<sup>20</sup> I. G. BANGO, “Sobre el origen de la prosquinesis en la epifanía a los Magos”, *Traza y Baza*, nº 7, Barcelona, 1978, pp 25-37; aporta numerosos ejemplos al abordar el tipo de postra-

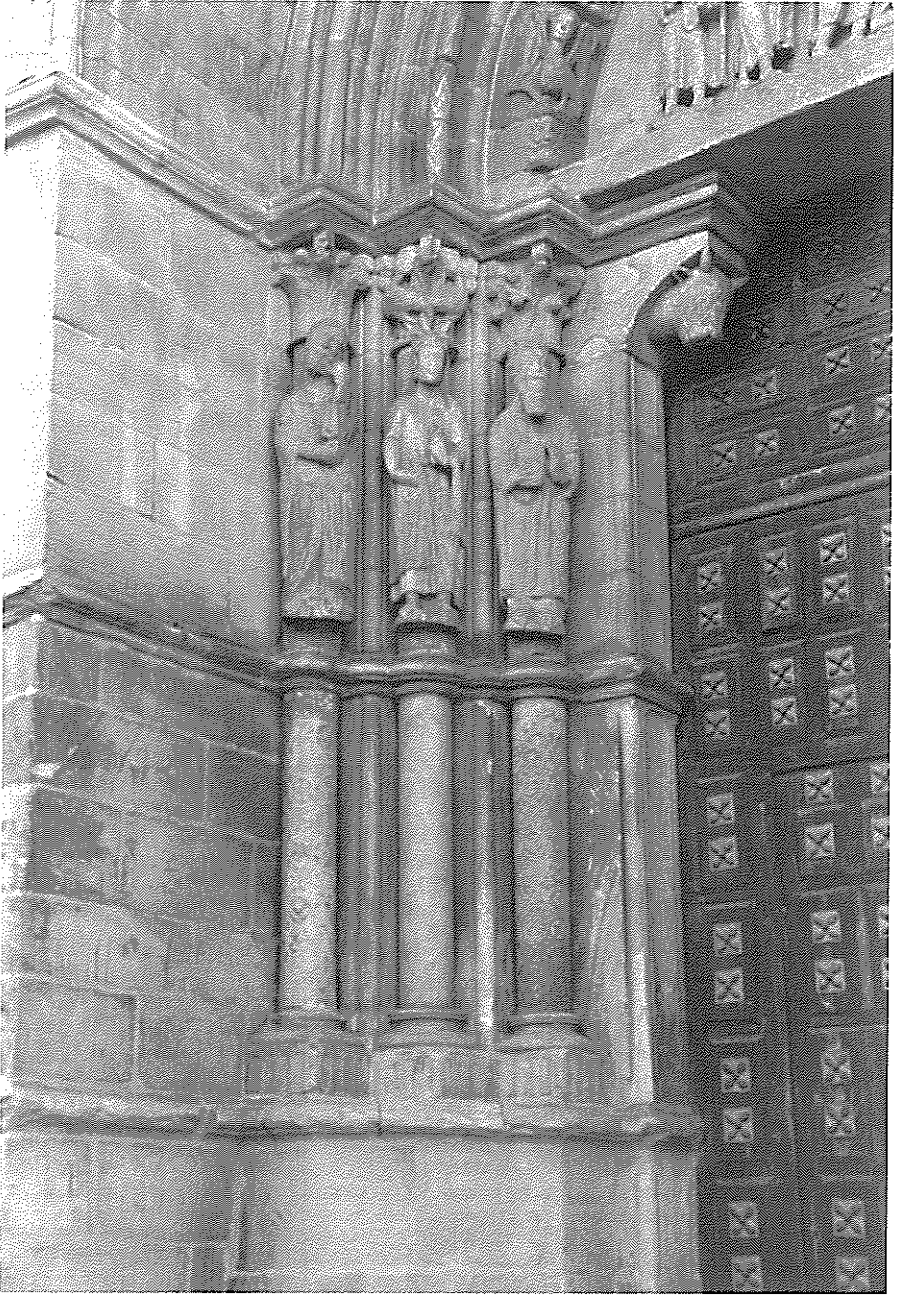


LÁMINA 5.- Portada sur, sección izquierda (del espectador), con las figuras de los profetas.



LÁMINA 6.- Sección derecha (este) con Moisés, David y el Bautista.

Dejando aparte los ejemplos del área oriental, encontramos en Galicia los mejores paralelos para las piezas benaventanas y, sin duda, que el modelo canónico para todos ellos debió ser la Adoración que presidía la fachada del trascoro que el maestro Mateo realizó para la catedral compostelana<sup>21</sup>. Aunque de ella apenas se conserva la inequívoca referencia de un exquisito relieve con las cabalgaduras, su trascendencia se refleja en varios tímpanos tardíos y góticos gallegos: la Corticela en Santiago, Sta. M<sup>a</sup> y S. Francisco de Betanzos o Sta. M<sup>a</sup> de Vigo (hoy en el Museo de Pontevedra), etc. y también, en el benaventano<sup>22</sup>.

Resulta, en cualquier caso, sorprendente el amplio vacío que separa la figura de San José del resto de la escena ¿se trata de una intencionada concentración?, ¿o es fruto de una reordenación tardía de las esculturas, en perjuicio de su simetría, o, incluso de la desaparición de alguna pieza?. Para esta última hipótesis puede apuntarse la frecuente agregación, a partir del citado modelo coral, de la Anunciación a la Virgen a esta escena, aparte otras figuras más infrecuentes como las representaciones arquitectónicas de las iglesias judía y cristiana, la visita a Herodes (aquí en la arquivolta) o los donantes de la obra<sup>23</sup>.

ción ante el Niño y el origen textual de un modelo cuya secuencia recoge en fases. Según estas, nuestra escena correspondería al tipo d, el primer Mago doblando la pierna derecha y oferente, el segundo vuelto y el tercero señalando (aquí dudoso) hacia arriba, definido por un capitel de San Pedro de Tejada (Burgos). M. GUERRA: *Simbología románica*, Madrid, 1986, pp. 345-346 recoge así mismo numerosos ejemplos en sus notas 52 y 53.

<sup>21</sup> Ver R. OTERO NÚÑEZ e R. YZQUIERDO PERRÍN, *El coro del Maestro Mateo*, La Coruña, 1990, pp. 120-124.

<sup>22</sup> Aparte de las versiones cercanas de parte de la imagen, otros ejemplos gallegos –Portomarín, Sta M<sup>a</sup> la Nueva de Santiago, Sta M<sup>a</sup> del Campo de La Coruña, San Félix de Solovio, en Santiago–, o incluso distintas y magníficas interpretaciones como el abulense del Cenotafio de Sabino y Cristeta no hacen sino reafirmar el acrisolamiento en nuestra portada del eco santiagués (mateano en particular) que se rastrea en todo el románico provincial, si bien interpretado con evidentes limitaciones. Ver, para ello, J. M. PITA ANDRADE, “El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXV, 1953, pp. 207-226, donde se destacan otros paralelismos (portada Norte, con la del Azogue, remedo de tipo orensano, la puerta con columnas dobles y figuras adosadas, arquivoltas con figuras radiales, detalles decorativos) que incluyen la obra de Fruchel en Avila. Otros autores como J. C. VALLE PÉREZ, “A descendencia do portico da Gloria fóra de Santiago” en el Catálogo *O portico da Gloria e o seu tempo*, 1988, pp. 130-133 hablan de un núcleo zamorano en estas influencias. No debemos olvidar la trascendencia del sepulcro de la Magdalena (Zamora) para las hipótesis de reconstrucción del coro mateano (cf. nota 20, pp. 63-86) y M. RUIZ MALDONADO, “Dos obras maestras del románico de transición: la portada del Obispo y el sepulcro de la Magdalena” en *Anejos I de Studia Zamorensia*, 1988, pp. 33-59.

Cabe señalar también que esta frecuencia de Epifanías en las portadas de templos que conforman respectivos hitos de las vías alternativas a Santiago (ruta portuguesa, marítima, sanabresa, de la Plata, etc.) pudiera entenderse como una predilección intencionada hacia esta primera “peregrinación” evangélica, sancionada por su inclusión preferencial en la basílica del Apóstol, como también con la vinculación de este asunto a la monarquía y a la devoción mariana en época gótica.

<sup>23</sup> La también perdida Anunciación a la Virgen del coro de Mateo, sita a la izquierda de la Epifanía, tiene reflejo en los tímpanos citados de Vigo, Santiago (Sta. María la Nueva), Betanzos (Sta. María), Iría Flavia, e incluso en varios tímpanos góticos franceses (en St. Germiny L’Exempt, por ejemplo) sin separación entre los temas (excepto Vigo); es más, el Ángel y María se colocan entre José y su familia. En la Corticela, la difícil adecuación simétrica de la escena, hace a dos de los magos ocupar la arquivolta interior, mientras que dos de sus caballos se sitúan en la exterior, recordando vivamente el relieve coral de Mateo.

Para la figuración simbólica de los templos de la antigua y nueva ley, J. DELGADO, “Posiblemente las iglesias “ex circuncione” y “ex gentibus” en el transfondo de dos relieves medievales

Lo que, de todas maneras, justifica ampliamente su éxito y ubicación preferente en los accesos de santuarios ligados al fenómeno peregrinador y la elección de Mateo, es el viaje de los Magos entendido como precursor de la *peregrinatio* sagrada que, en este caso, culmina con un privilegiado hecho: la Adoración directa del Señor. Así se convertirían aquellos, durante la Edad Media, en protectores de viajeros y caminantes, que les invocaban para el feliz término de su andadura, así como de hospitales de asistencia, lo que redundaría en favor del carácter que asumió esta iglesia (caballeros hospitalarios o ¿templarios?)<sup>24</sup>.

Por si fuera poco, son rastreables iconos y formas del taller de Mateo para gran parte las figuras que vemos: las arpías de cola entrelazada, los episodios de la arquivolta, los profetas y personajes de los fustes, la ménsula del ángel...<sup>25</sup>.

Maestro, pues, el benaventano deudor de las grandes realizaciones de hacia el 1200 en sus versiones más o menos acertadas, el escultor (o taller porque creemos en una unidad conceptual y estilística, apreciable tanto en la trabazón programática como en modismos formales y ejecución) trabajaría entre las décadas segunda y cuarta del XIII<sup>26</sup> confirmando toda una familia de obradores noroccidentales que, durante dos siglos, acudirán a Compostela como referente directo o indirecto de sus trabajos. Sin embargo en este caso, ¿quién sabe en cuántos más?, el conjunto, tal vez el taller, tuvo su réplica y conclusión en otra técnica: la pictórica.

les del Museo catedralicio de Santiago", *Archivo español de Arqueología*, 257, 1992, pp. 122-133). Herodes aparece en el tímpano principal de la catedral de Tuy y la donante en el tímpano de la Capilla de D<sup>a</sup>. Leonor (segundo cuarto del XIV) de Santiago de Compostela (Museo Catedralicio): para éste, en R. YZQUIERDO PERRÍN, nº 96 del Catálogo *Galia no tempo*, Madrid, 1990, p. 206, aunque sería difícil extrapolar este último caso al personaje enterrado aquí cuyo nombre exhibe la jamba oeste.

<sup>24</sup> L. REAU, *ob.cit.*, p. 239.

<sup>25</sup> Nos perderíamos en un rosario de referencias que, en su mayoría hallamos en R. OTERO NÚÑEZ e R. YZQUIERDO PERRÍN, *ob.cit.*, *passim*. aunque valga como muestra las figuras 135-138 y 253-256 sobre la ménsula, o los híbridos de las figuras 2, 10, y 56-59 que se repiten en la Magdalena y Sta M<sup>a</sup> de la Horta de Zamora, por citar casos zamoranos de un tema habitual tanto en las grandes realizaciones (Silos y Pórtico de la Gloria por aludir a topes cronológicos), como en las menores.

Los profetas de San Juan del Mercado, son posiblemente Isaías y Jeremías, los barbados, y el lampiño Daniel en el centro, pues así aparecen estos destacados en el primer tramo de la fachada Norte del coro jacobeo y en el Pórtico de la Gloria (cuya versión local hallamos aquí) como profetas mayores implicados, además, en episodios tratados en nuestra portada. A la derecha, entonces encontramos a Moisés (portador de la Ley y cuyo episodio de la zarza ardiendo se representa junto al del Nacimiento en la *Biblia Pauperum* de mediados del XIII), el Rey David (en su doble condición de casa y estirpe real de Cristo y autor de Salmos premonitorios del Nacimiento y la Epifanía -2, 34; 72, 10 y 86, 9-) y, por fin, el Precursor, completando la lectura iconográfica.

<sup>26</sup> Y no, como supuso A. KINGSLEY PORTER, *La escultura románica en España*, II, Barcelona-Florença, 1928, p. láms 135 y 136, entre la Cámara Santa y la Anunciación de San Vicente, en la década final del S.XII. Estaríamos, pues, ante una cronología tardía y un distinto maestro/s a los que ejecutan las restantes portadas del templo en un estilo más imbricado con el característico predominio poco figurativo y desprovisto de tímpanos desarrollados del románico zamorano (y portugués).





LÁMINA 7.- Ménsula con figura del ángel y evangelio de Mateo. (Foto: Jesús. Benavente).

“Venti quattro senioria due a due  
 Coronati venian di flordaliso”  
 Dante Alighieri: *La Divina Comedia*  
 (*Purgatorio, XXIX, 28*)

A juzgar por los vestigios aún visibles pese al deterioro sufrido, la portada en toda su totalidad (o, cuando menos, en sus elementos señeros) se revestía de policromía y motivos figurados en pintura. Con un predominio de los tonos rojizos, azulados y toques blancos (preponderancia quizás engañosa, debido a su mejor preservación), se definieron claramente los ropajes de las estatuas adosadas a los



LÁMINA 8.- Arquivolta figurada: León?, arpía y visita de los Magos a Herodes.

fustes: evidente es aún en la ropa talar del supuesto David, de tono bermejo, recubierta por un manto al hombro y brazo opuestos, en un azulado que parece usarse también para manos, pies y tocado, en probable contraste con la misma combinación cromática, pero en opuesta distribución, de Moisés junto a él. Al mismo efecto (dicho sea, necesariamente, con todas las reservas ante la escasez y precariedad de las muestras) parece recurrirse en las figuras del lado opuesto. Junto a ellos, en la cara interna del contrafuerte, debieron pintarse personajes de similar estatura, de los que sólo se adivina el izquierdo, ataviado de rojo y blanco (?). Estas gamas se registran igualmente en resquicios de las ménsulas y baquetones superiores, en la cabeza del bóvido de Lucas y, más señaladamente, en las molduras que recorren las arquivoltas media y superior (ésta, apuntada), donde sorprende la mezcla cromática rojo/azul o negro intermitente en los baquetones, mientras



que al menos tres de ellos permiten vislumbrar (sobre todo visible en el cimero) un fondo azul con líneas blancas rítmicamente dispuestas en zig-zag. De nuevo un, ahora más intenso, rojo baña las dovelas del periplo de los Magos, interesando también a las vestimentas (capa de Herodes, túnicas de ángeles y Reyes, etc.) y ese mismo tono —el más resistente según vemos— dibuja arquillos polilobulados en las dovelas que conforman el tímpano, a manera de orla de la Epifanía; arquillos, por cierto, similares a los relivarios del plinto de Moisés (láms. 11 y 12).



LÁMINA 9.- Arquivolta figurada: águila, ángel y sueño de los Magos.

Pero sin duda el mayor interés, desarrollo icónico y conservación se centran en el intradós del proyectado arco que cobija este “falso pórtico”. En él, desde los arranques a la clave, se divide el espacio en cuadros rectangulares, flanqueados de dos cintas corridas que imitan un aparejo en esquinilla por medio de picos cuya perspectiva se logra con la consabida combinación rojo/azul (o negro)/blanco; y allí se acomodan doce parejas de figuras sentadas que se miran entre ellas, llevan corona y hacen sonar instrumentos musicales. Todos ellos en la misma alquimia cromática que confirma su efectivo y buscado contraste al alternar fondos y ropajes de los predominantes rojo/azul negruzco con detalles de aspecto blanquecino (manos, pliegues, cabellos, rostros) y otros tonos, casi imperceptibles<sup>27</sup> (fig.2).

<sup>27</sup> Ni siquiera los datos de una reciente restauración que ha tenido lugar este verano de 1993 (financiada por la Junta de Castilla y León y realizada por el equipo Patina, S. L.) en las pinturas exteriores (limpieza) e interiores (correspondientes a la Baja Edad Media) y que se resumen en este mismo número de *Brigecio*, facultan a nuestras apreciaciones para mayores garantías, que sólo pueden basarse en indicios de una dificultosa observación directa. El análisis de pigmentos (Instituto Eduardo Torroja) puede indicar la conjunción de varias campañas en el caso de las esculturas de los fustes (hasta tres repintes en rojo, negro y, de nuevo, rojo), las figuras de tímpano y arquivoltas (rojo, de óxido de hierro o bermellón y negro/verde después), mien-

Estas pinturas sorprendentemente han registrado un “olvido” generalizado<sup>28</sup> en la ya de por sí escasa bibliografía que, o bien recoge las certeras y sumarias frases de Gómez-Moreno o, simplemente, las ignora<sup>29</sup>.

En todo caso, el arqueólogo granadino ya dio las claves para su lectura correcta: se trata de los 24 ancianos del Apocalipsis de San Juan<sup>30</sup>.

A diferencia del asunto anterior, éste no ofrece tan amplia extensión en el tiempo y sí variaciones sustanciales derivadas de su dificultad de lectura. Asociado en la mayoría de los casos a la escena de la visión de Patmos, esto es, al Pantócrator-Tetramorfos que domina las portadas más señeras del románico pleno, pronto fue restringido a un ámbito más intelectualizado o específico, el de la miniatura libresca, el grabado, la pintura o la vidriera (a partir del S.XIV) dejando su lugar a la más asequible, humana y accesible artísticamente pasión según S. Mateo, en una victoria “literaria” sintomática del giro hacia los sentidos, hacia lo expresivo, que dará el gótico<sup>31</sup>.

Pese a todo, los ancianos de la Segunda Parusía, constituyen un tema fácilmente adaptable a la decoración de las arquivoltas, sea en su disposición longitudinal o en la radial santiaguesa, ya identificados con los 24 libros del Antiguo Testamento o, más habitualmente, con el conjunto de la Biblia (12 profetas y 12 apóstoles), bien representados como viejos barbados y coronados, o nimbados o bien como jóvenes imberbes, en pie o, más habitualmente sentados, suelen girar sus cabezas al altísimo, en un modismo convencional de su actitud extática y,

tras que existe una sólo mano en ménsulas y, particularmente, en el intradós, donde tras una capa de preparación en yeso se pinta en rojo, negro (un carbón de aspecto azulado a la vista) y retoques en blanco.

<sup>28</sup> Desmemoria que si bien debe atribuirse en parte a su precariedad (aunque debieramos hablar de fortaleza por la escasez de estas manifestaciones al aire libre, conservados aquí gracias a la estructura protectora de la portada y su orientación) también es síntoma en otros casos; alguna de las razones son resumidas por J. SUREDA, “La pintura protogótica”, nº 27 de *Cuadernos de Arte Español*, 1992, p. 4-6.

<sup>29</sup> GÓMEZ-MORENO, *ob. cit.*, pp. 267-268; G. RAMOS, *ob. cit.*, pp. 244 y 247. COOK y GUDIOL *Ars Hispaniae VI*, Madrid, 1980, pp. 113-114 citan al primero pero confunden el templo (Sta María, dicen). J. SUREDA, *La pintura románica en España*, Madrid, 1989, pp. 405-406., los reúne entre “las obras perdidas o escasamente significativas” y Ch. R. POST, *A History of Spanish painting*, Harvard, 1930, ni siquiera los recoge a pesar de su exhaustividad.

<sup>30</sup> Ap. 4 y 5.

<sup>31</sup> El itinerario topográfico de este icono apocalíptico resulta aleccionador. A pesar de representaciones antiguas (mosaico en San Pablo extramuros de Roma, siglo V); destaca su desarrollo miniado altomedieval (beatos hispanos singularmente), derivado de la “popularidad” de los comentarios exégeticos a tan oscuro y bello texto, y la predilección por su figuración pintada en los cuencos de los ábsides románicos (Müstair, St. Benoît –sur– Loire, St. Angelo in Formis, Reichenau, Oberzell...). Pero su apogeo viene marcado por un “salto” hacia algunas de las portadas más prestigiosas del tardorrománico y gótico (St. Lázaro de Autun –perdida– St. Denis, Moissac, Portal Real de Chartres, St. Tróximo de Arles... amén de otras como Toro o Sto. Domingo de Soria), entre las que el Pórtico de la Gloria muestra ya una inflexión, que se mantendrá, hacia la decantación por el “Hijo del Hombre” de Mateo, sin duda más cercano a los fieles que el majestuoso y esotérico Crismon místico rodeado de símbolos (algunos de ellos zodiacales, babilonios en origen, como el Tetramorfos) ver L. REAU, pp. 690-693, E. MÂLE, pp. 654-657 y P. KLEIN, “Les vingt-quatre vieillards aux portails eschatologiques du XII<sup>e</sup> eme siècle (Autun, St. Denis, Santiago), en *Actas simposio internacional sobre: “O Portico da Gloria e o suo tempo”*, La Coruña, 1991, pp. 355-370.

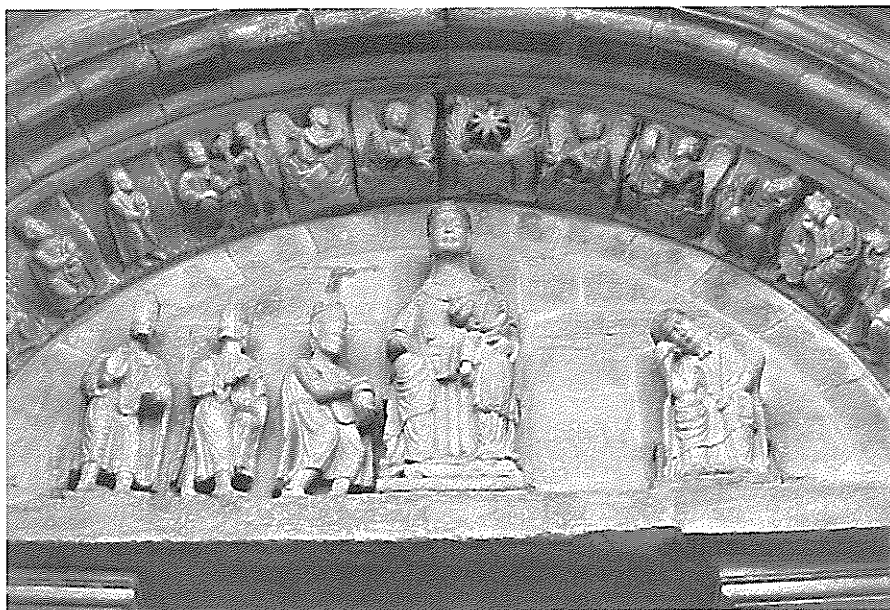


LÁMINA 10.- Tímpano de la Epifanía.

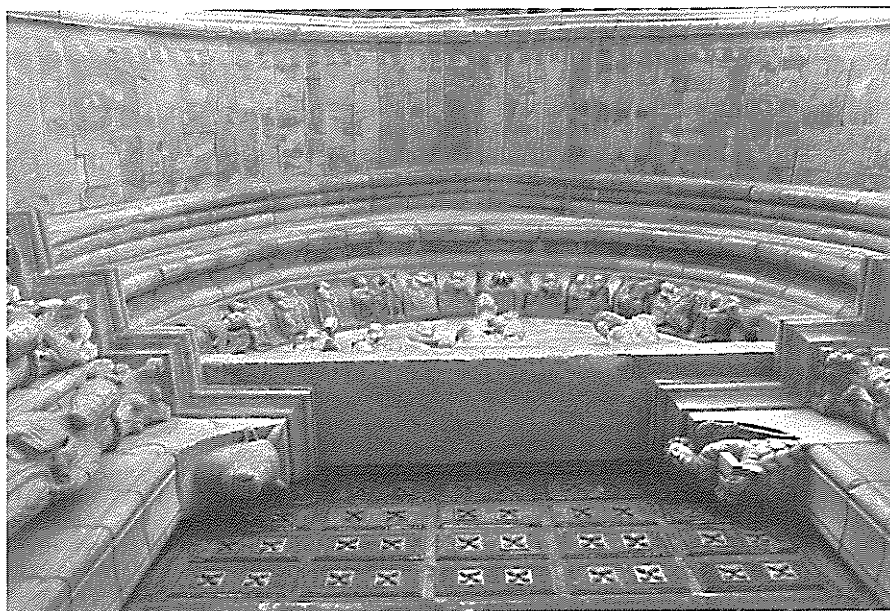


LÁMINA 11.- Vista general del intradós y la decoración pictórica.

mientras tocan sus instrumentos (la música, elemento asociado a los momentos excepcionales de las Escrituras), a veces portan al tiempo un esenciero<sup>32</sup>.

En nuestro caso, los “ancianos” aparentan ser jóvenes de largas melenas y corona de tres puntos que se sientan frente a nosotros aunque se miren ligeramente entre sí, y uno de ellos suela inclinar la cabeza (de manera alternativa en ritmo quiástico) para afanarse en la interpretación musical de instrumentos apenas discernibles (entre los reconocibles, un arpa el nº 2a y quizá el 1a, sin poder precisar más) o sostener el recipiente emblemático, en otros casos (nº 3A, en lámina 13 y figura 3, arriba).

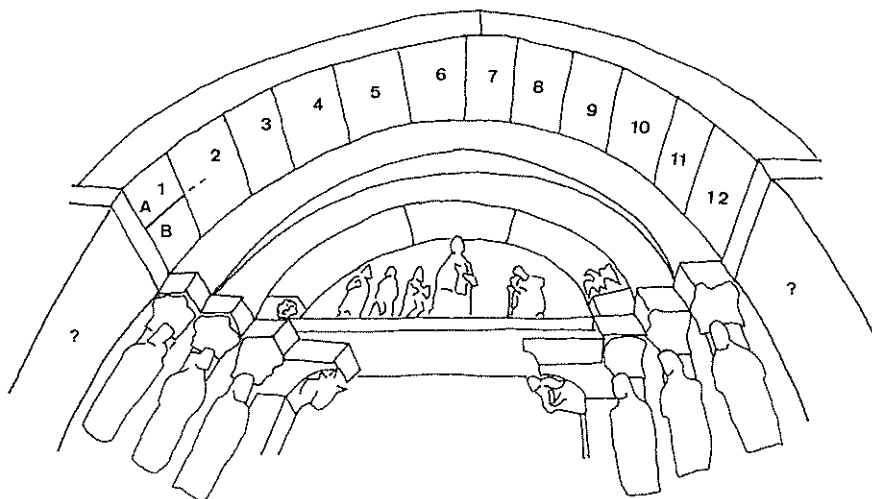


FIG. 2.- Esquema iconográfico de las pinturas de la portada sur de S. Juan del Mercado. Nº 1 a 12: parejas de “ancianos” (cuadros divididos en A y B de izquierda a derecha). Las Interrogaciones corresponden a figuras (santos?) casi imperceptibles ya.

Respecto a los modelos, si bien existe, como hemos visto, una coetánea floración del tema en el campo de la escultura y una no despreciable tradición pictórica, mural y miniada<sup>33</sup>, aquí encontramos la adaptación de un motivo de la miniatura libresca contemporánea al asunto, transformación que enriquece el repertorio formal y estético de éste. Específicamente podríamos hablar de una auténtica relectura de uno de los mayores compendios imagineros de la Edad Media hispana: la miniatura de Alfonso X (1252-1284), a pesar de su tardía datación.

La espléndida amalgama cultural de los escritorios alfonsíes tiene, en el campo pictórico, la más aquilatada de sus expresiones. Miniaturistas hispanos que

<sup>32</sup> Pese a ser citados como “viejos”, desde los Beatos existen versiones “androginas” de los mismos (quizás reflejo de la intemporalidad de la acción), también su corona puede ser un nimbo y las habituales arpas pasan a convertirse en instrumentos variadísimos (cf. “*El Pórtico de la Gloria*” *Música, Arte, Pensamiento*, Santiago, 1988, sobre todo F. LUENGO, “Los instrumentos del Pórtico”, pp. 75-118).

<sup>33</sup> J. SUREDA, *ob.cit.*, pp. 100-102 (nota 112) e id. *La pintura en Cataluña*, Madrid, pp. 67-68, recoge las decoraciones murales de Vió, S. Justo de Segovia, Fenollar, Pedret, Fontclará y Barberá (perdida en 1936). Por otro lado J. WILLIAMS, “Imaginería apocalíptica en el románico tardío español”, en *Actas simposio internacional sobre “O Pórtico da Galicia e a Arte do seu tempo”*, La Coruña, 1991, pp. 371-382, recoge y analiza un “último renacimiento” en el románico tardío de la tradición de los Beatos que afecta, sobre todo, a Castilla (Burgos- Toledo).

estudian en Francia, influencias que desde Inglaterra a Bizancio, pasando por Italia, ilustran saberes astronómicos, físicos o filosóficos de Oriente (sea éste Grecia o el Islam) dan cuerpo a un nuevo sentir religioso que deja a un lado el dogma para ir directamente a la emoción; todo ello cristalizando en un “protohumanismo” de élites pero también, y más decisivamente, en pos de una nueva forma de representación, en un gótico naciente para el que las Cantigas fueron toda una “Biblia estética del S. XIII” (Menéndez Pelayo)<sup>34</sup>.

Su influencia, como la de la miniatura en general respecto a la pintura mural y sobre tabla y las relaciones entre ambas facetas, están aún por delimitar con precisión<sup>35</sup>, pero numerosos ejemplos van avalando la permeabilidad entre ambas, si no en cuanto a la coincidencia de manos o talleres sí en el conocimiento de los segundos respecto a las vanguardistas composiciones de los primeros, por otra parte con más amplio radio de acción. Más si, como ocurre con los manuscritos alfonsinos y, en especial, con las Cantigas de Sta M<sup>a</sup>, la preminencia de su mentor y la exquisita exuberancia, en cantidad, calidad y novedad, de sus postulados estéticos, marcaron una consistente cesura, una solución de continuidad entre el pasado románico y altomedieval y el futuro gótico.

Así debió ocurrir con el pintor (o pintores) que decoró las esculturas y muros de la portada benaventana. Todo parece indicar que sus 12 “viñetas” se inspiran directa o indirectamente en las parejas de músicos que ilustran las Cantigas marianas, o bien lo hicieron en las numerosas versiones de este esquema compositivo que pertenecen al legado bibliográfico de los siglos XIII-XIV<sup>36</sup>.

Tanto el aparente “mudejarismo” de las orlas en pico que enmarcan las escenas<sup>37</sup>, como la fácil adaptación del tema (híbrido aquí entre los reyes entronizados y los músicos de las miniaturas para representar estos “reyes músicos” que son los ancianos), la comentada alternancia colorista<sup>38</sup> y, por qué no mencionarlo, la dedi-

<sup>34</sup> Un reciente resumen sobre ello en A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “La miniatura en la corte de Alfonso X”, *Cuadernos de arte español*, nº 35, Madrid, 1992; y más amplio en J. DOMÍNGUEZ BORDONA, “Miniatura”, cap. 1º de *Ars Hispaniae*, XVIII, Madrid, 1958, pp. 111-128.

<sup>35</sup> J. YARZA, “La miniatura románica en España. Estado de la cuestión”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. II, 1990, pp. 9-25, señala en pp. 24-25 algunas reflexiones al hilo, que amplía en “La pintura y la miniatura románicas”, *Compostellanum*, XXX, nº 3-4, 1985, pp. 369-393.

<sup>36</sup> Aunque no sea descartable referirse a libros anteriores o coetáneos (Libro de las Estampas de los Reyes, de León) y a la descendencia post-alfonsí (retratos añadidos en el Tumbo A de Compostela, por ejemplo), nos ceñiremos aquí al *exemplum* citado, tanto por su riqueza como por la parquedad de datos extraíbles en las pinturas que comentamos, para su contraste, teniendo en cuenta que pudieran buscarse paralelos anteriores y, más específicamente, en las vidrieras del gótico francés que tanta incidencia habrían de tener en la iluminación libraria. Sin embargo, algunas imágenes alfonsíes, descuellan por su similitud (ver lám. 81 de J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura española*, tomo II, Barcelona, 1930, como ejemplo).

<sup>37</sup> Quizá, sólo como sugerencia, en relación con la prosecución de la fábrica del templo, en material y estilo también “morisco”. En todo caso es elemento ornamental contrastado en ámbitos pictóricos coetáneos: orlas de San Miguel de Foces y San Miguel de Barluenga (Huesca), San Miguel y San Juan de Daroca (Zaragoza), Serrasola (Huesca, Museo de Jaca), todas ellas correspondientes al “estilo lineal” de finales del XIII-primer mitad del XIV, más estudiado en Aragón; cf. J. GUDIOL, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, pp. 19-26; frente a otras orlas “mudejarizantes” más complejas como las de San Román de Toledo.

<sup>38</sup> A pesar de que rojo y azul se combinen en otras miniaturas hacia el 1200 (J. YARZA, “La miniatura en Galicia, León y Castilla en tiempos de Maestro Mateo”, *Actas del simposio internacional sobre “O Portico da Gloria e o seu tempo”*, La Coruña, 1991, pp. 319-354 –sobre todo pp. 327-328–), este “juego” lega a su clímax en ciertas páginas de Las Cantigas. J. FRADEJAS,



LÁMINA 12.- Detalle de los baquetones coloreados.



LÁMINA 13.- Pareja nº 3, el A con el característico escenciero, el B apoya un instrumento en su regazo (?), ver figura 3.

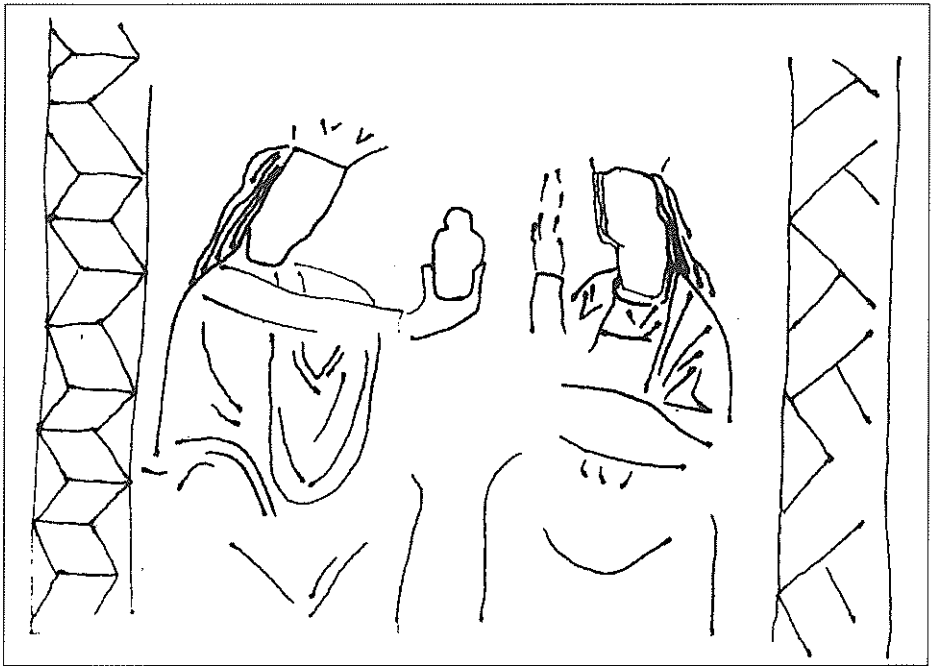


FIG. 3: Bocetos a mano alzada de las escenas nº 3 (lám. 13) y nº 2, en sus líneas de composición sumarias aún perceptibles.



cación mariana de ambas obras, pueden apoyar esta aseveración, que de cualquier forma se evidencia ante el mero contraste de los cuadros.

Todo ello apoyaría, de nuevo, un retraso en la cronología de la portada, cuando menos en su ultimación cromática, si bien puede pensarse en una revisión colorista de lo ya esculpido a la vista del informe técnico de restauración, que no excluye repintes sucesivos o locales en la misma campaña, frente a una unidad tonal evidente. Debemos apuntar también, que el aparente “cambio de planes” en el diseño arquitectónico de la portada (sustitución del medio punto por la ojiva y culminación de ésta tan sólo en sus paramentos externos) puede apoyar cierto desfase cronológico entre la actividad escultórica y la pintura del intradós superior, cuya campaña quizá conllevarse los repintes detectados en las esculturas. Aun así debemos oscilar entre fechas dilatadas (tercer cuarto del siglo XIII a primero del XIV) que pudieran restringirse a fines del XIII si la muestra permitiera un mejor acercamiento y pudiéramos decirlo sin que resultase caprichoso tal afinamiento.

Para concluir, la coherencia del programa iconográfico nos hace pensar en una implicación sucesiva de la actuación de escultores y policromadores/pintores en su logro, pese a la dilatación de las fechas propuestas. En la portada sanjuanista, como en todo pórtico medieval mínimamente cultivado, se rastrea una compleja intencionalidad de lectura, favorecida por su ordenación en “niveles” topográficos: un primer “estrato” ornamental da paso a la “base” del mensaje religioso representada por los “profetas mayores” y los heraldos de la Antigua Ley (Moisés) y de la Nueva (el Bautista), que se refrenda con el probable tetramorfos de marcada inclinación hacia Mateo y Lucas, y se encarna en la maternidad divina, reconocida de manera significativa por los Reyes (“peregrinos de excepción” como lo fueran los leoneses).

Esta Primera venida tiene su correlato en la Segunda Parusía, que aquí rodea a su prefiguración y se convierte en esa Tercera Epoca del mensaje finalista cristiano. Los ancianos subrayan con sus redomas, cítaras y arpas el cántico nuevo<sup>39</sup>, aspecto éste el de la música tan ligado al fenómeno compostelano<sup>40</sup>, como tan señaladamente se expresa en la obra señera que guía nuestra portada: el Pórtico de la Gloria, la obra que, entre otras muchas de su excepcional mecenazgo de las artes, tanto ocupó al rey Fernando II y de donde regresaba, peregrino también él, para morir en Benavente el mismo año en que, poco después, Maestro Mateo firmaba el dintel que culminaba toda una visión medieval del cosmos.

“La Cantiga CVII o de Mari Saltos”, *Fragments*, nº 2, 1984, pp. 20-32 (y, en general, todo el número de esta revista, monográfico sobre el arte en la época del rey sabio); y es, por otro lado, norma habitual en las vidrieras plenogóticas; todo ello a pesar de la aparente contradicción con el análisis de pigmentos, que define un tono “negro” donde se aprecia un azul ultramar oscuro.

<sup>39</sup> Ap. 5, 8-9. La cítara (o el arpa), hecha de cuerdas tensas sobre una madera, significa la Carne de Cristo unida al madero de la Pasión; las redomas indican la fe y la descendencia del nuevo sacerdocio; todo ello según el comentario al texto de San Juan que hace Victorino y recoge San Jerónimo (citado por E. ROMERO POSSE, “El Pórtico del cántico nuevo”, en *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, 1988, p. 63).

<sup>40</sup> La trascendencia del camino jacobeo para la difusión y evolución de la música medieval (trovadores, tropos, polifonía, etc.) en I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, “El canto de los peregrinos”, en el catálogo *Vida y peregrinación*, Madrid, 1993, pp. 117-134.

RESUMEN DE LOS TRATAMIENTOS REALIZADOS EN LA RESTAURACIÓN DE LAS POLICROMÍAS DE LA PORTADA SUR Y DE LA PINTURA MURAL INTERIOR SITUADA EN LA NAVE LATERAL DERECHA CON TEMA DE LA PIEDAD. CONSOLIDACIÓN DEL RESTO DE LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DE S. JUAN DEL MERCADO EN BENAVENTE. ZAMORA

Pátina S. L.  
CRISTINA VILLAR

La restauración se ha basado principalmente en la recuperación de los restos de las policromías de la Portada. En primer lugar se analizaron las distintas policromías observadas a simple vista para determinar el tratamiento a seguir y la antigüedad de éstas. En la investigación se descubrió que toda la fachada estaba cubierta por sales de nitrato ocultando los restos del color rojo generalizado en toda la portada. Se encontraron dos tipos de rojo: bermellón y óxido de hierro, y negro. Estos colores son visibles actualmente tras la eliminación de sales en bastantes zonas. Aunque los tonos menos desgastados se encuentran en las partes más ocultas: cara interior de las columnas de los paramentos laterales, en el toro que preside la puerta, en las escenas que rodean el dintel, etc... Además aparecen restos de otra policromía en el grupo de los reyes y figuras de las escenas del dintel (carnaciones), y otra de un tono verde claro generalizado, que cubre las escenas del dintel, ambas de posterior ejecución. En cuanto a las pinturas del intradós del arco se conservan restos difícilmente apreciables, que representan los Venticuatro Ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales en actitud sedente. Estos están representados en pareja, componiendo el intradós seis escenas a cada lado de la clave del arco. Curiosamente el colorido (rojo, blanco, y negro) va intercalado en las escenas, de manera que si las túnicas son de color rojo los fondos de las escenas son negros, y en la siguiente escena a la inversa, y así sucesivamente. Lo mismo ocurre en los ropajes de los profetas.

Nuestro tratamiento pues, se ha basado en la eliminación de sales en medida de lo posible para dejar visible lo investigado. Posteriormente se realizó un proceso de consolidación en las zonas donde la piedra estaba muy debilitada, y relleno de oquedades y juntas. Finalmente se procedió a la protección generalizada de toda la superficie.

En la pintura existente en la nave lateral de la Iglesia, se ha realizado un tratamiento de conservación ya que se encontraba con peligro de desprendimiento del soporte. Se han investigado las causas de degradación con el fin de evitar nuevos daños. El motivo de la gran degradación de esta pintura han sido las sales de nitrato procedentes de la piedra, que incluso han provocado alteraciones en la composición de la pintura. A esto hay que añadir el daño irreparable de los picados, consecuencia del desconocimiento de la gran valía de esta pintura. El proceso de conservación ha consistido en la consolidación, limpieza de superficie pictórica y estucado y reintegración visible. El encuadre de la escena se realizó para ayudar a la lectura de la obra, ya que en origen debió tener proporciones similares.

En las pinturas del abside se ha realizado un tratamiento de consolidación y limpieza de la superficie pictórica. Buscando como objetivo principal la homogeneidad del conjunto de las pinturas de la bóveda y paramentos laterales, más deteriorados debido al encalado que los cubría.