

Consideraciones en torno al sepulcro del doctor Grado de la catedral de Zamora

Some considerations about the sepulcher of the Dr. Grado
in the cathedral of Zamora

José Ángel RIVERA DE LAS HERAS
Deán-Presidente del Cabildo Catedral de Zamora

RESUMEN

El sepulcro mural del doctor Juan de Grado, situado en la capilla de San Juan Evangelista de la catedral de Zamora, destaca por su calidad técnica, su excelente plasticidad y su cuidado programa iconográfico. Fue labrado en estilo tardogótico poco antes de 1507, fecha del fallecimiento de su promotor y comitente. Contribuimos aquí a su análisis y estudio realizando una síntesis biográfica del canónigo zamorano, describiendo detenidamente la obra, señalando algunas fuentes gráficas inspiradoras, y adscribiéndolo al taller de Juan de Badajoz *el Viejo*, autor de la célebre «Librería» de la catedral leonesa.

PALABRAS CLAVE: Juan de Grado; Juan de Badajoz el Viejo; catedral de Zamora; sepulcro mural; tardogótico.

ABSTRACT

The mural sepulchre of the Dr. Juan de Grado is placed in the St. John the Evangelist chapel of the cathedral of Zamora and it stands out for its technical quality, excellent plasticity and careful iconographic program. It was chiseled in a late-Gothic style shortly before 1507, the death date of its promoter and principal. We contribute here to the analysis and study making a biographical synthesis of this canon of Zamora, describing this piece in detail, pointing out some inspiring graphic sources, and assigning it to the Juan de Badajoz *the Elder* studio, author of the famous «Library» of the León cathedral.

KEY WORDS: Juan de Grado; Juan de Badajoz the Elder; cathedral of Zamora; mural sepulchre; late-Gothic style.

Recibido: 21/06/2017

Revisado: 20/07/2017

Aceptado: 30/09/2017

Juan de Grado (hacia 1442-1507)¹ es una figura singular en el panorama eclesiástico de la ciudad de Zamora a fines del siglo XV y los primeros años de la centuria siguiente, especialmente por su compleja y atrayente personalidad, y por el deseo de exaltar su persona y de perpetuar su memoria promoviendo la realización de un sumptuoso sepulcro en una de las capillas de la catedral zamorana.

La documentación conservada ha desvelado que este personaje oriundo de Asturias llegó a ser bachiller por Salamanca y doctor en Decretos por Roma, abad seglar comendatario del monasterio cisterciense de Valparaíso, y finalmente canónigo del Cabildo zamorano. Su azarosa existencia estuvo marcada por la ambición, pues llegó a disfrutar simultáneamente de varios beneficios eclesiásticos en las diócesis de Salamanca y Zamora, y a poseer numerosas rentas y propiedades,

¹ FERRERO FERRERO, Florián. Catálogo de la exposición *El imperial monasterio de Nuestra Señora de Valparaíso*. Zamora, 1986, pp. 5, 11 y 20; DEL BRÍO MATEOS, Astero Miguel. *Una villa de señorío eclesiástico. Fresno de Sayago, siglos XIII-XIX*. Madrid, 1986, pp. 142-152, y DEL BRÍO MATEOS, Astero Miguel y DEL BRÍO CARRETERO, Clara. *El canónigo doctor Juan de Grado. Biografía de un clérigo medieval*. Madrid, 1987.

rústicas y urbanas (casas, tierras de labor, cortinas, palomares, pajares, corrales, etc.)². También por la violencia, ya que llegó a pelearse con fray Pedro de León, abad reformador de Valparaíso, lo que le acarreó la pena de excomunión³. Y, finalmente, por la utilización de las formas artísticas como expresión de prestigio personal, dejando su huella en el claustro del monasterio referido⁴, y costeando la edificación de la iglesia de San Miguel de Fresno de Sayago⁵ y la reforma y ampliación de las anexas de San Juan Bautista de Piñuel y Santa María Magdalena de Figueruela de Sayago. Gracias a su desahogado patrimonio pudo adquirir la capilla catedralicia fundada por el obispo Suero Pérez en el tercer cuarto del siglo XIII⁶, dedicándola al santo evangelista de su nombre y destinándola a panteón personal, dotándola con dos capellanes de su linaje y parentela y un mozo de coro, con la encomienda de celebrar «una misa cada día todos los días del mundo», según expresión contenida en su testamento, otorgado en 30 de septiembre de 1507⁷.

Su espléndido enterramiento [fig. 1], situado en el lado de la epístola o muro septentrional de la capilla de San Juan Evangelista, está considerado como uno de los mejores ejemplos de sepulcros murales tardogóticos que se conservan en España. A su calidad técnica se añade un desarrollado programa iconográfico, en el que se supone que el promotor intervendría decisivamente con sus cultos conocimientos, ya que estaba finalizado antes de redactar su testamento y por tanto de su fallecimiento, acaecido el 22 de octubre de 1507: «la mi capilla del Señor San Juan que está en la dicha Iglesia Mayor donde yo tengo hecha mi sepultura».

El sepulcro ha sido estudiado y ponderado en diversas ocasiones. Su historiografía comienza con Quadrado, el primero que lo describió en 1861, afirmando que «en época tan avanzada halló todavía quien obrara una maravilla de gótica delicadeza»⁸. Pocos años después, en 1878, hizo lo propio el escritor local Garnacho, para quien «la ejecución de las figuras y de la ornamentación del sepulcro son esmeradísimas y está trabajado todo con tal finura y corrección que parece hecho de una pasta artificial; tanto, que hay que tocarlo para convencerte de que el cincel, y no el molde, ha obrado aquella maravilla»⁹. En la misma centuria lo vio Street, a cuyo parecer «es uno de los mejores ejemplos del último estilo gótico que pueden verse en España, tanto en ornamentación como en escultura»¹⁰. Gómez-Moreno, además de describirlo detenidamente, señaló a un escultor transpirenaico como posible autor, al que atribuyó también la estatua de San Juan Evangelista situada sobre la puerta de acceso a la capilla, la de Cristo Salvador colocada encima de la puerta norte, y la de Ponce de Cabrera reubicada en un pilar de la capilla mayor, así como el sepulcro del maestrescuela Juan Romero localizado en la capilla de San Ildefonso o del Cardenal Mella¹¹. Ramos de Castro se

² En el Archivo Catedralicio de Zamora existe una copiosa documentación sobre la adquisición de propiedades por parte del doctor Grado. Cf. DE LERA MAÍLLO, José Carlos. *Catálogo de los documentos medievales de la catedral de Zamora*. Zamora, 1999.

³ DE LERA MAÍLLO, José Carlos *et allii*. *Colección diplomática del imperial monasterio de Nuestra Señora de Valparaíso (1143-1499)*. Zamora, 1998, pp. 256-258, 260 y 266.

⁴ QUADRADO, José María y PARCERISA, Francisco Javier. *Recuerdos y bellezas de España*. Zamora. Salamanca, 1990 (edición facsímil de 1861), pp. 114-115: «las bóvedas de crucería de sus ánditos arrancaban de repisas compuestas de grupos de angelitos con escudos y rótulos, en alguno de los cuales puede aun leerse doctor de Grado, y estas palabras despiden bastante luz para conjeturar que aquella espléndida obra se debió en todo o en parte a la munificencia del fundador de la capilla de S. Juan Evangelista en la catedral de Zamora, con cuya gentileza guarda singular analogía».

⁵ Actual recinto cementerial, donde aún se conservan relieves pétreos con los escudos del promotor.

⁶ ARA GIL, Clementina Julia. Ficha 16 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Remembranza*. Zamora, 2001, pp. 474-478.

⁷ DE LERA MAÍLLO, José Carlos. *Catálogo...*, p. 678.

⁸ QUADRADO, José María y PARCERISA, Francisco Javier. *Op. cit.*, pp. 60-61.

⁹ GARNACHO, Tomás María. *Breve noticia de algunas antigüedades de la ciudad y provincia de Zamora*. Zamora, 1878, pp. 253-254.

¹⁰ STREET, George Edmund. *La arquitectura gótica en España*. Madrid, 1926, p. 105. La publicación de su libro en lengua inglesa es del año 1865.

¹¹ GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*. Madrid, 1927, pp. 118-119. En el año 2001 se descubrieron en el interior de los arcosolios sepulcrales de Pedro Juan y Esteban Pérez, sobrinos del obispo Suero Pérez, situados en el muro frontero al sepulcro, un relieve de la Anunciación y cuatro esculturas exentas con las representaciones del Salvador, San Juan Bautista, San Marcos y San Lucas, de la misma mano que la del autor de las figuras del sepulcro mural sobre el que hemos reflexionado. Actualmente se exhiben en la capilla de Santiago del



Fig. 1

claustro catedralicio, la antigua sala capitular. ARA GIL, Clementina Julia. Ficha 16 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Remembranza*. Zamora, 2001, p. 478.

detuvo, sobre todo, en el aspecto simbólico de las representaciones figuradas¹². Redondo Cantera abundó especialmente en cada uno de los elementos iconográficos¹³. Yarza Luaces lo interpretó contextualizándolo en el perfil biográfico del promotor¹⁴. Y Tejedor Micó lo describió detalladamente en el marco genérico de la escultura funeraria y de la literatura hispana¹⁵.

Está labrado en alabastro (frente superior, cama y figura yacente) y piedra arenisca. El nicho sepulcral va flanqueado por cuatro pilares góticos, con cuatro figuras, dos de atlantes y una monstruosa [fig. 2-3]. Por encima de ellos se sitúan cuatro figuras veterotestamentarias [fig. 4-5], diferenciadas pero no identificadas¹⁶, portando libros y/o filacterias, dos a cada lado, colocadas bajo dobletes y sobre repisas decoradas con dos personajes en cuclillas con libros abiertos en sus manos, la de la izquierda [fig. 6], y dos contorsionistas en grotescas posturas en la de la derecha [fig. 7]. El arco de medio punto va ornamentado con una cenefa trabajada a trépano con figuras de niños y animales, ramas y frutos [fig. 8-9], y trasdosado con decoración de bolas.



Fig. 2



Fig. 3

¹² RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. *La catedral de Zamora*. Zamora, 1982, pp. 355-360.

¹³ REDONDO CANTERA, María José. *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, 1987.

¹⁴ YARZA LUACES, Joaquín. «La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano», en *Studia Zamorensia (Anejos 1), Arte medieval en Zamora*. Zamora, 1989, pp. 131-139, e *idem. Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, 1993, pp. 160 y 200-202.

¹⁵ TEJEDOR MICÓ, Gregorio José. «Escultura funeraria. El sepulcro del doctor Grado en la catedral de Zamora», en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* LIII, 1993, pp. 29-70.

¹⁶ Se ha supuesto que son profetas. No obstante, la del extremo izquierdo parece ser una figura femenina, de rostro senil. La del extremo derecho carece de cabeza, por lo que no sabemos si es una figura masculina o femenina. Ambas llevan, a diferencia de las centrales, túnica talar. Cabe, pues, otra identificación: pueden tratarse de las representaciones de San Joaquín y Santa Ana (las de la izquierda), y de Zacarías e Isabel (las de la derecha), padres y parientes de la Virgen María, vinculándose de este modo a la triple representación mariana en el frente de la cama sepulcral, en la cimera del árbol de Jesé, y en el Calvario.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

En la parte superior de las jambas aparecen, sobre repisas y bajo doseletes, las figuras de San Pedro [fig. 10] y San Pablo [fig. 11], indicando su rango de columnas de la Iglesia¹⁷. Bajo las peanas se prolongan sendas cenefas vegetales, entre cuyo follaje se mezclan escenas figurativas. La de la izquierda contiene la representación de dos niños desnudos en actitud de ahorcar a una figura demoníaca [fig. 12], niños jugando entre las ramas y el ramaje [fig. 13], y un niño abriendo las fauces a un dragón [fig. 14]¹⁸. La primera de ellas se ha relacionado con la representación del castigo del avaro, e incluso se ha querido ver una velada alusión al difunto, cuya fortuna se basó en gran parte en la concesión de préstamos. En la de la derecha va figurado Sansón desquijarando al león de Timná [fig. 15]¹⁹, único ejemplo que existe de este tema en la plástica funeraria del siglo XVI en España, y más abajo una sirena, un ave [fig. 16] y un niño [fig. 17]²⁰.

Del cairelado del arcosolio penden dos ángeles en vuelo sosteniendo dos de los atributos de la Pasión o *Arma Christi*: el martillo [fig. 18] y los tres clavos [fig. 19]. Por encima del arco va labrado el Calvario, sobre un fondo en relieve formado por arcos y escamas [fig. 20]. Cristo está crucificado en la roca del Gólgota, sobre la que se han dispuesto un cráneo, una mandíbula y un fémur [fig. 21]. Los dos malhechores, con los cuerpos contorsionados, están atados con cuerdas a troncos arbóreos [fig. 22-23]. Completan la escena las figuras de la Virgen María [fig. 24], sobre una repisa con dos dragones de cuellos entrelazados [fig. 25], y del discípulo amado [fig. 26], sobre una repisa con dos niños desnudos [fig. 27]; además, dos ángeles arrodillados [fig. 28-29] recogiendo en sendos cálices la sangre que brota de las llagas del Redentor, aludiendo simbólicamente al sacramento de la Eucaristía como actualización del sacrificio de Cristo en la cruz. Bajo la repisa del Crucificado hay un perro [fig. 30], que se ha interpretado como símbolo de la derrota de los judíos y de la superación de la Antigua Ley por el sacrificio redentor de Cristo. El friso que remata el conjunto lleva la representación de una carrera o una batalla de jinetes con lanzas [fig. 31].

Es posible que la composición del Calvario fuese tomada de alguna estampa del grabador alemán Martin Schongauer, quien habitualmente efigia a la Virgen Dolorosa junto a la cruz con las manos cruzadas sobre su pecho. En alguna de ellas, además, representa a los ángeles recogiendo la sangre derramada de Cristo –recurso iconográfico muy caro en el ámbito germánico– y coloca un cráneo, una tibia y una mandíbula sobre el suelo del Gólgota [fig. 32]²¹.

Sobre un pequeño zócalo, decorado con relieves de niños acompañados por un ave, un perro que muerde a otro [fig. 33] y un can que lleva un hueso en su boca, se alza la cama sepulcral, dividida en dos frentes. El inferior aparece compartimentado. En su zona central lleva dos escudos idénticos con las armas del doctor Grado flanqueados por pajés tenantes [fig. 34]; a la izquierda, una joven sedente y coronada con un haz de espigas en sus manos [fig. 35], y a la derecha, otra joven con corona y cetro²², también entronizada, con un cáliz y sobre él una forma eucarística en su mano derecha [fig. 36]. La interpretación de estas dos últimas figuras es una cuestión que permanece abierta. Podrían representar alegóricamente a la Eucaristía y a la Iglesia, o ser las personificaciones de las virtudes teologales de la Esperanza o la Caridad, y de la Fe, o efigiar a las sibillas Helespónica y Cumana; no obstante, debemos inclinarnos hacia la explicación más sencilla, la de que hacen referencia a las especies eucarísticas del pan y del vino.

El frente superior lleva varias escenas colocadas a modo de friso, cuyo fondo lo constituye una rica tela labrada, sostenida y extendida desde los extremos por dos pajés alzados sobre columnas [fig. 37]. Ocupa el centro la Virgen María, sedente sobre un trono profusamente decorado y

¹⁷ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. Ficha 7 del catálogo de la exposición *Fe y Arte en la catedral de Zamora*. Zamora, 1990, pp. 23-24, e *idem*, «La figura de San Pablo en el arte de la catedral de Zamora», en *Cúpula* 17, 2009, p. 9.

¹⁸ Podría tratarse de Hércules niño derrotando a la hidra de Lerna o al dragón de las Hespérides; quizás este último, dada la cercanía de un fruto pendiente del ramaje.

¹⁹ Parece claro el contenido simbólico de las representaciones de Hércules y Sansón en sendas cenefas, pues ambos personajes son considerados prefiguraciones de Cristo vencedor del demonio.

²⁰ Para REDONDO CANTERA, María José. *Op. cit.*, p. 205, las escenas de Sansón y del ahorcamiento del demonio ilustran la derrota y el castigo del pecado.

²¹ Como la K. 31. KEMPERDICK, Stephan. *Martin Schongauer*. Petersberg, 2004, p. 116.

²² Puede tratarse del vástago de una cruz, que ha perdido su remate.



Fig. 10

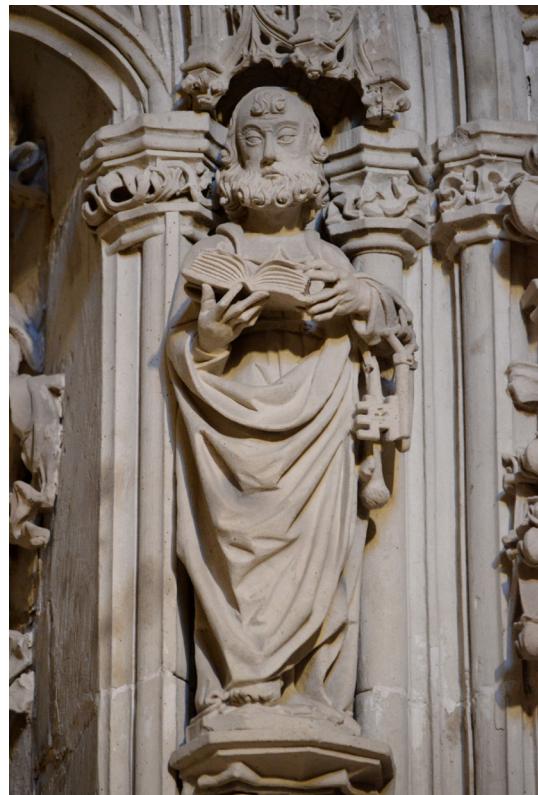


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

Fig. 29



Fig. 31

Fig. 30



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37

coronada por dos ángeles en vuelo, con el Niño Jesús sobre su enfaldo, que sujet a una esfera anillada. A ambos lados se sitúan otros dos ángeles, uno pulsando un lúd y otro ofreciendo una flor [fig. 38]. Es posible que el artista, para diseñar esta parte del frente, marcadamente escenográfica, se sirviese de alguna estampa, como la de la Virgen entronizada con el Niño y acompañada de ángeles del Maestro de la Pasión de Berlín²³ [fig. 39].

En el extremo izquierdo va efigiado San Juan Bautista presentando a un clérigo arrodillado, tocado con birrete y en actitud suplicante con filacterias junto a sus manos [fig. 40]. Al lado del Precursor, en pequeño tamaño, se ha esculpido a Filis, la amante de Alejandro, a horcajadas sobre Aristóteles, que camina a gatas, y al que fustiga con su látigo [fig. 41]. Es la representación de una leyenda medieval que era utilizada con finalidad moralizante para prevenir a los hombres contra las argucias femeninas y la seducción de las apetencias carnales, y cómo no, la actitud de dejarse conducir por la pasión y no por la razón. Se trata, de nuevo, del único ejemplo que existe en la plástica funeraria española del Quinientos²⁴.

En el extremo derecho está situado San Juan Evangelista, con la figura del águila, presentando también a un clérigo tocado con bonete en la misma disposición que el anterior, aunque de forma invertida [fig. 42]. No son dos personajes distintos, sino de la representación díplice del mismo clérigo, que viene dada por la decisión de mantener, como en el registro inferior, el carácter simétrico o espejístico de la composición. Se trata del doctor Grado, presentado a la Virgen y el Niño por sus santos patronos y abogados. De este modo, la Virgen María y los dos santos Juanes adquieren el papel de intercesores del difunto²⁵.

Las figuras orantes del finado y la representación mariana son similares a las que existen en el frente del sepulcro mural del maestrescuela Juan Romero (+ 1531), situado en el muro oeste de la capilla de San Ildefonso o del cardenal Mella, también labradas en alabastro, y obra del mismo autor, sin duda alguna, como ya advirtieran Gómez-Moreno y Wethey.

Sobre este frente va una inscripción en la que se lee: «*Sepultura del dotor juan de grado canonigo desta iglesia el qual restauro esta capilla e la doto de dos capellanes / perpetuos*».

En la parte superior de la cama se halla el bulto del yacente [fig. 43], cuya cabeza reposa sobre dos almohadas labradas con motivos florales [fig. 44]. Va tocado con birrete doctoral y revestido con hermosa casulla en cuya cenefa van esculpidas, cual bordadas, las figuras de San Juan Evangelista, San Juan Bautista, San Pedro y San Felipe²⁶. Como caso excepcional en este tipo de obras funerarias, ya que solo ocurre en la catedral de Zamora, en sus manos porta un cáliz ricamente

²³ LEHRS, Max. *Late gothic engravings of Germany and the Netherlands*. New York, 1969, n.º 254.

²⁴ REDONDO CANTERA, María José. *Op. cit.*, pp. 204-205.

²⁵ Así lo hace constar en su testamento: «*tomo por mis abogados para ante su gloriosa Majestad a la bien aventurada Virgen María, su madre, y a los benditos santos San Juan Bautista y a San Juan apóstol Evangelista y al Arcángel Señor San Miguel*».

²⁶ Bordada con las figuras de San Pedro, San Pablo, San Juan Bautista y San Felipe aparece también labrada la casulla del maestrescuela Juan Romero en su lauda sepulcral.



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

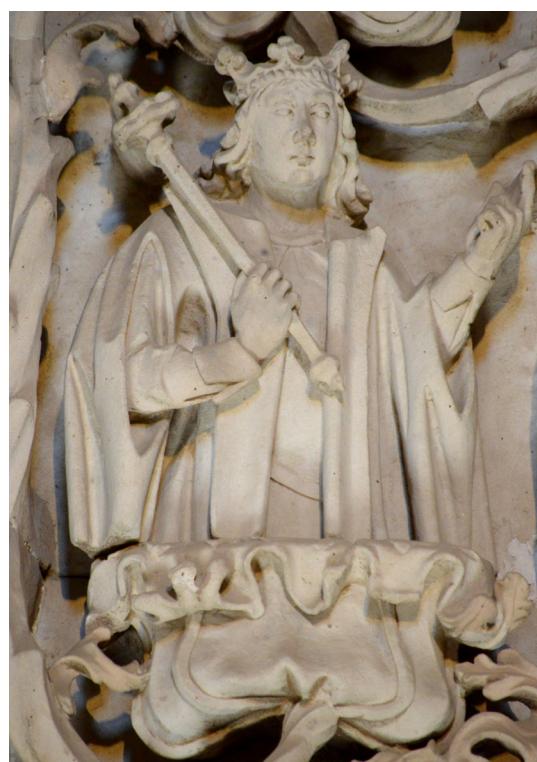


Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61

ornamentado²⁷[fig. 45]. A sus pies aparece un criado en actitud melancólica sosteniendo un libro cerrado²⁸[fig. 46]. Teniendo en cuenta las fotografías y las descripciones antiguas, al sepulcro le faltan actualmente las figuras de un clérigo rezando y un ángel acogiendo el alma de un finado²⁹.

En el fondo del nicho sepulcral se halla representado el *árbol de Jesé* [fig. 47]³⁰, es decir, la genealogía de Jesús, la representación colectiva de sus antepasados a partir del padre del rey David, a cuya estirpe perteneció Cristo. Sus fuentes literarias inspiradoras se encuentran en dos célebres textos bíblicos, uno veterotestamentario y otro neotestamentario, concretamente en la profecía de Isaías 11, 1 y en la genealogía de Mateo 1, 1-17. El tenor de la cita profética, que anuncia la venida del Mesías, es el siguiente: «*Brotará un retoño del tronco de Jesé, y de su raíz florecerá un vástagos*». Jesé, efrateo natural de Belén, hijo de Obed y nieto de Booz y de Rut, la moabita, tuvo ocho hijos, el menor de los cuales fue David, pastor a quien Samuel ungíó como rey de Israel. De su descendencia nació el Mesías, denominado *retoño de Jesé*³¹ e *Hijo de David*³². En la genealogía contenida al comienzo del primer evangelio, que abarca desde Abrahán hasta José, esposo de María y padre legal de Jesús, se destaca la sucesión dinástica y se cita a Jesé, a su hijo David, y a sus descendientes, los reyes de Judá, que reinaron en el Sur, cuya capital era Jerusalén, desde la división del reino hasta la deportación a Babilonia.

Jesé [fig. 48] aparece con la fisonomía de un anciano de larga barba, vestido con túnica y manto, calzado, y tocado con gorro. Está acostado sobre un lecho decorado con tracerías y cubierto con una sábana con rapacejos, y una almohada. Mantiene la mano derecha junto a su cabeza mientras reposa la izquierda sobre su pierna. De su costado izquierdo surgen las raíces de un tronco que se bifurca en ramas repletas de hojas y sépalos que rematan en pétalos rizados; de estas corolas rosáceas surgen las medias figuras de los reyes [fig. 49-59], doce en total, dispuestas en tres filas horizontales superpuestas, dos de cinco las inferiores, y una de tres la superior. Los monarcas van vestidos con túnica y manto, capa o esclavina, todos ellos tocados con corona y portando el cetro como atributos reales, pero sin ningún otro elemento que los identifique³³. El centro de la fila inferior de este árbol genealógico está ocupado por David, hijo de Jesé, el único que puede ser identificado por llevar un arpa entre sus manos [fig. 60]. El grupo central de la fila superior representa a la Virgen María, coronada, con el Niño Jesús [fig. 61], expresando de este modo la descendencia directa de Cristo desde David, según las palabras del arcángel Gabriel a María en el momento de la encarnación: «*El Señor Dios le dará el trono de David, su padre*»³⁴.

²⁷ También en los sepulcros murales de Fernando de Balbás y Fernando Martínez de Balbás, en la capilla de San Miguel o del Santísimo. REDONDO CANTERA, María José. *Op. cit.*, pp. 139 y 248.

²⁸ Puede tratarse de su criado Alfonso Nieto o de uno de los sobrinos a quienes cita en su testamento: Andrés, el bachiller Francisco, Juan y Sebastián, al que ruega que sea monje en Valparaíso.

²⁹ QUADRADO, José María y PARCERISA, Francisco Javier. *Op. cit.*, p. 60, cita a las dos, y GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Op. cit.*, p. 118, ya solo el relieve del ángel.

³⁰ El tema se halla desarrollado en la sillería coral leonesa, pero en una composición marcadamente vertical, a diferencia de esta obra, en la que las formas arbóreas se desarrollan horizontalmente hasta ocupar los muros laterales del nicho sepulcral. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores. «La iconografía del Árbol de Jessé en la catedral de León», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* LIV, 1993, pp. 75-77.

Por otra parte, en el ámbito funerario durante el siglo XVI aparece tan solo una vez más en la rosca del arco del altar-sepulcro del obispo San Alvito, en la catedral de León, obra en la que participó Juan de Badajoz *el Joven*. REDONDO CANTERA, María José. *Op. cit.*, p. 153, y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores. *Art. cit.*, pp. 77-79.

Es interesante advertir que también está representado en el núcleo del segundo cuerpo de la custodia procesional de la catedral zamorana, obra del platero local Pedro de Ávila, finalizada en 1515. Pensamos que su inclusión en dicha custodia –la primera de las conservadas en España que lo incorpora en su iconografía– quizás se deba a la magnífica recepción de tal novedad iconográfica y al éxito de su plasmación en el sepulcro del doctor Grado. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *La custodia procesional de la catedral de Zamora*. Zamora, 2011, pp. 125-127.

³¹ Romanos 15, 12.

³² Mateo 9, 27; 21, 9, y otros.

³³ Cuando las figuras van identificadas, suelen representar a David y Salomón, más Roboán, Abías, Asaf, Josafat, Jorán, Ozías, Joatán, Acaz, Ezequías y Manasés, reyes de Judá, conforme a la genealogía desarrollada en Mateo 1, 6-10.

³⁴ Lucas 1, 32.

Para la composición del árbol de Jesé, el escultor debió servirse de una estampa del mismo tema realizada en la segunda mitad del siglo XV por el grabador alemán Israhel van Meckenem [fig. 62]³⁵, en la que aparecen las figuras de Jesé, tumbado y dormido, con la cabeza reclinada en su mano; los reyes en número de doce, entre los cuales se reconoce a David por estar pulsando el arpa, y la de la Virgen María con el Niño Jesús en el centro de la zona superior, todas ellas rodeadas por frondosos roleos vegetales.

Interesa traer aquí a colación las ilustraciones calcográficas que se hallan en el *Liber chronicarum* o *Libro de las crónicas*³⁶ –también conocido como *Crónicas de Nuremberg*, *La crónica del mundo de Schedel* o *La historia universal de Schedel*–, libro impreso en sus versiones latina y alemana en el año 1493, y que se difundió ampliamente por toda Europa a través de su *editio princeps* y de las ediciones posteriores, incluidas las copias impresas de menor calidad. Su texto, cuyo autor es el médico Hartmann Schedel, narra la historia de la humanidad en una secuencia de siete edades, siguiendo el relato bíblico, desde la creación del mundo hasta el año 1490, mezclando datos históricos con otros ficticios. Este preciado incunable, editado por Anton Koberger, es muy conocido por su cuidada edición y por el empleo de más de seiscientas planchas con más de mil ochocientas xilogravías de gran valor histórico y artístico, con mapas, vistas de ciudades, áboles genealógicos y retratos de personajes (bíblicos, emperadores, reyes, papas, santos, filósofos, etc.), obra de los ilustradores Michael Wolgemut y Wilhelm Pleydenwurff, a veces coloreados manualmente.

Pues bien, la influencia del célebre incunable³⁷ resulta evidente en la formación del árbol de Jesé contenido en el nicho del sepulcro. En el *Liber chronicarum* aparecen genealogías con medias figuras de personajes que emergen como flores sobre los pétalos rizados que rematan los pedicelos o tallos ondulantes que los sustentan. Cuando se trata de reyes, estos van coronados, portando un cetro o una espada en una de sus manos [fig. 63]. De este modo aparecen también en el sepulcro mural los reyes de Judá, ascendientes de Cristo, por lo que podemos concluir que el promotor que concibió la obra o el artista que la materializó se sirvió de las ilustraciones del citado libro para componer tan exuberante árbol genealógico³⁸.

Estas obras nos remiten, de nuevo, a fuentes gráficas germánicas, como de raigambre germánica, y no flamenca, nos parece también la figuración y el resultado final del monumento funerario.

Cabe afirmar aquí que el célebre rejero fray Francisco de Salamanca, a quien se atribuye la autoría de las rejas de la capilla mayor y del coro de la catedral zamorana, y por tanto conocedor del sepulcro del doctor Grado, bien pudo inspirarse en esta representación del monumento zamorano para componer el árbol de Jesé, con las corolas y las figuras reales entre roleos, que remata los tramos centrales de la reja coral de la catedral de Sevilla y que realizó entre 1518 y 1523, según trazas del maestro conquense Sancho Muñoz³⁹. Y por vía de su maestro también pudo hacerlo uno de sus discípulos, el maestro Bartolomé de Jaén, un rejero norteño que incluyó el mismo tema y con

³⁵ BARTSCH VI, 202 y 207.

³⁶ GARCÍA VEGA, Blanca. Ficha 1 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*. Valladolid, 1988, pp. 29-31, y EADEM. Ficha 106 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendor*. Palencia, 1999, pp. 240-241.

³⁷ Respecto a la influencia de este libro en las obras artísticas conservadas en nuestra catedral, hemos advertido que la ilustración que representa el sacrificio de Isaac pudo servir de inspiración al maestro pintor que diseñó el cartón para la composición del mismo episodio veterotestamentario situado en la zona superior del tapiz del *Envío de los operarios a la viña*, que se cree fue tejido en el taller del licero bruselense Pieter van Aelst d'Enghien en torno al año 1500. Cf. GÓMEZ MARTÍNEZ, Amando y CHILLÓN SAMPEDRO, Bartolomé. *Los tapices de la Catedral de Zamora*. Zamora, 1925, pp. 39-48; GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Op. cit.*, pp. 134-135; ASSELBERGHS, Jean Paul. *Los Tapices Flamencos de la Catedral de Zamora*. Madrid, 1999, pp. 239-269, y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. Ficha 62 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Eucaristía*. Aranda de Duero, 2014, p. 248.

³⁸ Teniendo en cuenta la propuesta de autoría que indicaremos más adelante, no descartamos la posibilidad de que el maestro conociese y se inspirase también en el relieve del mismo tema tallado para la sillería coral leonesa por el taller de Juan de Malinas tres décadas antes, aunque le encontramos menos semejanzas.

³⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. «El Árbol de Jesé», en catálogo de la exposición *Misericordiae Vultus. El Rostro de la Misericordia*. Sevilla, 2016, pp. 108-111.



Fig. 62

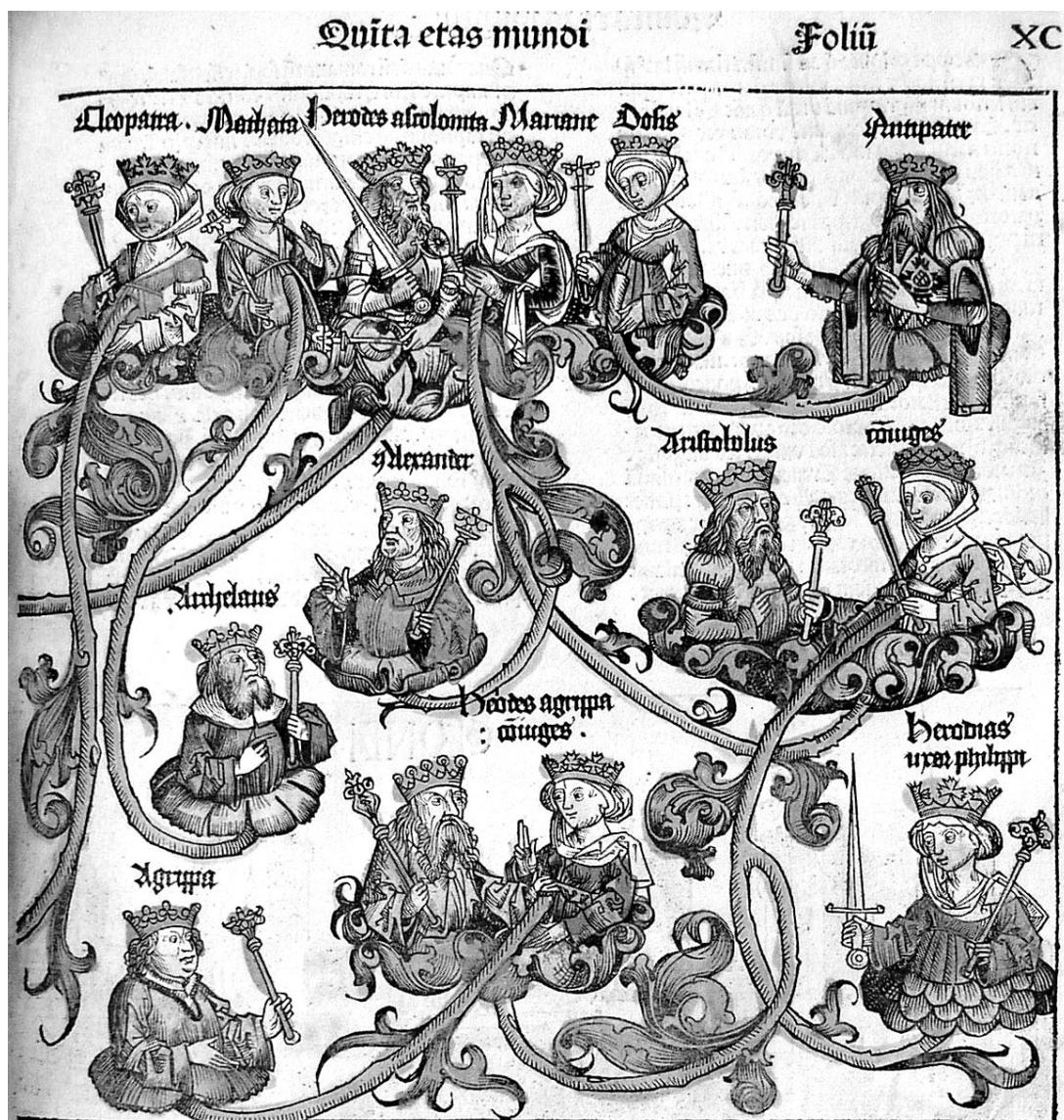


Fig. 63

los mismos recursos iconográficos en las rejas de la Santa Capilla de San Andrés, en Jaén⁴⁰, y de la capilla de los Sagredo o de La Yedra de la Colegiata de Santa María de los Alcázares de Úbeda⁴¹, ambas realizadas en la segunda década del siglo XVI.

La documentación conservada no aporta dato alguno sobre la autoría de este sepulcro excepcional. Analogías estilísticas, compositivas y temáticas han llevado a algunos historiadores a descubrir en ella ciertos ecos flamencos y germánicos, que para algunos historiadores habrían llegado hasta Zamora por vía burgalesa. Para Gómez-Moreno, la obra contiene «*alardes de factura que recuerdan a Gil de Siloe, mas su estilo, aunque flamenco-alemán también, varía bastante, haciendo creer que sea obra de algún extranjero, ajeno a las escuelas de Toledo y Burgos*»⁴². Wethey relaciona este sepulcro y el del maestrescuela Juan Romero con el estilo de Gil de Siloe⁴³. Ramos de Castro afirma que «*el maestro, de raigambre alemana, nos parece que habría que situarlo dentro del círculo de León o de Valladolid o quizás de Portugal*»⁴⁴. Yarza Luaces ve antecedentes en las obras de Vigarny y Gil de Siloe y señala que «*los parentescos compositivos más estrechos nos llevan a Burgos y los estilísticos también*»⁴⁵, añadiendo que «*requirió los servicios de algún escultor traído seguramente de Burgos, porque solo allí se hacían estas obras ostentosas, en las que la escultura desborda el marco del arcosolio*»⁴⁶, y que la forma del sepulcro «*deriva directamente de modelos burgaleses y aun el estilo indica que el artista conocía ya la obra de Felipe Vigarny*»⁴⁷. Para Ara Gil, este sepulcro «*se relaciona con los monumentos funerarios que se hacían en la catedral de Burgos durante esos mismos años, sin que haya sido posible hasta el momento vincularle a un taller o a una personalidad concreta*»⁴⁸; añade que «*la composición extendida en forma de portada que tiene el sepulcro, han llevado a relacionar esta obra con la escuela burgalesa. No obstante ni en el estilo de las imágenes ni en los detalles es posible identificar la labor de uno de los artistas conocidos*»⁴⁹, y que «*algunas de las particularidades estilísticas del sepulcro lo relacionan con el taller de Gil Siloe, pero su autor anónimo utiliza también la decoración de escamas del repertorio de Simón de Colonia*»⁵⁰. Finalmente, para Tejedor Micó, «*los parentescos compositivos y estilísticos más próximos están en Burgos*»⁵¹.

Así las cosas, hemos de afirmar que en Zamora no parece creíble que hubiese un artista capaz de realizar tan ambiciosa y espléndida obra, de gran calidad plástica y excelente habilidad técnica, por lo que se ha de pensar en un maestro foráneo. Y a pesar de que la historiografía ha buscado en el foco burgalés su posible origen, ya sea por la monumentalidad que presenta o por mostrar elementos iconográficos semejantes⁵², a nuestro entender no existen paralelismos formales ni estilísticos de tal entidad con lo que por entonces se hacía en sus talleres escultóricos como para acudir a ellos obligatoriamente para buscar su filiación.

⁴⁰ ANGUITA HERRADOR, María del Rosario. «La reja del maestro Bartolomé en la capilla de San Andrés (Jaén)», en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 130, 1987, pp. 9-20.

⁴¹ TOUSSAINT, Laurence. «El maestro Bartolomé y el arte del hierro en España», en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 84, 1975, pp. 75-76.

⁴² GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Op. cit.*, p. 118.

⁴³ WETHEY, Harold Edwin. *Gil de Siloe and school. A Study of late gothic sculpture in Burgos*. Cambridge-Massachusetts, 1936, pp. 99-100.

⁴⁴ RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. *Op. cit.*, p. 359.

⁴⁵ YARZA LUACES, Joaquín. «La portada...», p. 133.

⁴⁶ YARZA LUACES, Joaquín. *Los Reyes Católicos...*, p. 200.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 357.

⁴⁸ ARA GIL, Clementina Julia. «Escultura», en DE LA PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier y MARCHÁN FIZ, Simón (dirs.). *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo III. Arte gótico*. Valladolid, 1995, p. 308.

⁴⁹ ARA GIL, Clementina Julia. Ficha 16 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Remembranza*. Zamora, 2001, p. 478.

⁵⁰ ARA GIL, Clementina Julia. «Escultura en Castilla y León en la época de Gil Siloe. Estado de la cuestión», en YARZA LUACES, Joaquín e IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto Cayetano (dirs.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*. Burgos, 2001, p. 182.

⁵¹ TEJEDOR MICÓ, Gregorio José. *Art. cit.*, p. 41.

⁵² Como el árbol de Jesé que Gil de Siloe talló para el centro del retablo de la Concepción, en la capilla catedralicia de Santa Ana, encargado por el obispo Luis de Acuña. YARZA LUACES, Joaquín. *Gil Siloe: El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*. Madrid, 2000.

Yarza Luaces ya afirmaba a fines del pasado siglo que «*es factible entender el papel que León tuvo como creadora y difusora de las últimas formas del gótico, hasta ya avanzado el siglo XVI en arquitectura y escultura*», y que «*existe una amplia relación entre todos los centros. Los más creadores están en Burgos y en Palencia, pero León es el primero de los difusores hasta ámbitos a los que no alcanzan los otros*»⁵³. En esta opinión abundamos, pues a nuestro parecer hemos de apuntar hacia un taller más cercano a Zamora que los burgaleses o palentinos, concretamente al leonés, como origen de este espectacular sepulcro. No podemos olvidar los débitos del arte zamorano al leonés durante el siglo XIV⁵⁴, lo que parece indicar una tendencia natural y tradicional del ambiente artístico zamorano hacia los talleres escultóricos de León, que aquí encontraron amplio eco.

Por otra parte, el doctor Grado intervino de modo activo en el encargo de la sillería coral de la catedral zamorana, concertada en 1503 con Juan de Bruselas, afincado por entonces en la ciudad de León, de donde vino para realizar con su taller tan magna obra⁵⁵. En el documento de iguala de las sillas aparece citado el doctor, haciéndolo responsable –junto al provisor Juan de Mena y el canónigo Alfonso de Porres– de la supervisión de la obra, tasando los estalos y tomando determinaciones acerca de las sillas episcopal y reales⁵⁶. Es posible, pues, que en torno a esas fechas el canónigo zamorano tuviese alguna relación con el ambiente artístico leonés, bien directamente o bien a través de Juan de Bruselas, y acaso conociese y entablase negociaciones con alguno de los artistas que allí trabajaban, al que pudo encargar el proyecto de su monumento funerario.

Uno de ellos es Juan de Badajoz *el Viejo*⁵⁷, maestro mayor de la catedral desde 1499 hasta 1522, fecha en que falleció, y con quien finaliza el estilo gótico en León. Se le considera un maestro de talento, prestigioso⁵⁸, con una breve pero exquisita producción. En la catedral leonesa aparece como el maestro que replantea y se encarga de las partes altas de la librería o biblioteca⁵⁹, estancia que por su brillantez ha sido calificada como «*auténtico incunable de la arquitectura española*»⁶⁰. En Oviedo intervino –bien directamente o bien a través de su aparejador Pedro de Bueras– en el tramo norte del pórtico de la catedral a partir de 1502, y posteriormente fue su maestro mayor al menos desde 1505 hasta 1511, en que fue cesado. Para ella labró entre 1508 y 1512 la portada que, procedente del desaparecido trascoro, se trasladó en 1901 al brazo sur del crucero para servir de marco a la escalera de acceso a la Cámara Santa⁶¹. Finalmente, entre 1514 y 1517

⁵³ YARZA LUACES, Joaquín. *Los Reyes Católicos...*, p. 357.

⁵⁴ Como las esculturas pétreas de los grupos de la Anunciación y de la Virgen con el Niño localizadas en Zamora, Toro, Benavente, La Hiniesta y Bamba. PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén. *La imaginería medieval en Zamora (siglos XII-XVI)*. Zamora, 2015, pp. 207-235; PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén. «El maestro de la Virgen de la Calva»: un escultor/taller al servicio de la monarquía castellanoleonesa y del alto clero de Zamora», en *Stvdia Zamorensia. Segunda Etapa XIV*, 2015, pp. 79-107, y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén y PÉREZ MARTÍN, Sergio. «Una ménsula de la catedral de León y su relación con la Anunciación de la Virgen de la Esperanza (h. 1288): La fortuna de un modelo en el ámbito leonés y castellano», en *Stvdia Zamorensia. Segunda Etapa XV*, 2016, pp. 205-206.

⁵⁵ REDONDO CANTERA, María José. *Op. cit.*, pp. 155 y 205 advierte que la presencia de los temas de Sansón luchando con el león de Timná y de Filis y Aristóteles en el sepulcro del doctor Grado y de la sillería coral zamorana, ambas obras cercanas en el tiempo, puede denotar alguna relación más que la puramente iconográfica.

⁵⁶ RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. *Op. cit.*, pp. 395 y 599, y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores. *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora*. Zamora, 1996, pp. 36 y 147.

⁵⁷ GARCÍA CUETOS, María Pilar. «Juan de Badajoz, el Viejo, entre Oviedo y León. Nuevas hipótesis sobre maestros y torres en el tardogótico hispano», en YARZA LUACES, Joaquín; HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y BOTO VARELA, Gerardo (eds.). *Actas del Congreso Internacional «La Catedral de León en la Edad Media»*. León, 2004, pp. 565-574.

⁵⁸ Durante su vida fue requerido o trabajó en diversos lugares de la Península, como Oviedo, Salamanca, Granada y Sevilla.

⁵⁹ GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Op. cit.*, pp. 234-235; GÓMEZ RASCÓN, Máximo. *La catedral de León. Cristal y Fe*. León, 1991, p. 55; GRAU LOBO, Luis Alfredo. *La catedral de León y sus vidrieras*. León, 1998, p. 50; TEIJEIRA PABLOS, María Dolores. «La última escultura gótica. Las obras del siglo XV», en YARZA LUACES, Joaquín; HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y BOTO VARELA, Gerardo (eds.). *Actas del Congreso Internacional «La Catedral de León en la Edad Media»*. León, 2004, p. 396.

⁶⁰ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. «La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito», en NAVASCUÉS PALACIO, Pedro y GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (eds.). *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales*. Ávila, 1990, p. 36.

⁶¹ Durante el pontificado del obispo Valeriano Ordóñez de Villaquirán, precisamente oriundo de Zamora. MERINO RUBIO, Waldo. *Arquitectura hispano flamenca en León*. León, 1995, p. 153, y LÓPEZ FERNÁNDEZ, Enrique. *La*

realizó también en León la llamada Puerta del Cardo de la catedral y a partir de 1515 se ocupó de la nueva cabecera de la colegiata de San Isidoro.

Sin duda alguna, este maestro, con un flamante perfil profesional y una acreditada experiencia en el edificio de la biblioteca catedralicia, podía ajustarse perfectamente a la pretensión del canónigo zamorano de realizar para sí un panteón, un monumento funerario destacado por su calidad técnica, su belleza artística y su mensaje doctrinal a través de una iconografía minuciosamente escogida. Quizá cumplía o compartía así las máximas que recogen algunos epitafios, como la cartelilla del féretro del sepulcro que en la iglesia romana de Santiago de los Españoles se hiciera construir Diego Meléndez de Valdés, el que fuera obispo de Zamora durante los últimos años de la vida del doctor Grado, y a cuyas expensas se habían realizado diversas obras artísticas en la catedral zamorana: «*Certa dies nulli est mors certa, incerta sequentium cura, locet tumulum qui sapit ante sibi*»⁶².

La librería leonesa es un espacio rectangular dividido en tres tramos, cuyas bóvedas descargan en grandes ménsulas, unidas por una línea de imposta ornamental que, a modo de friso vegetal con figuras humanas, animales y seres reales o imaginarios, recorre todos sus muros. La decisión inicial de su construcción se documenta en 1492, durante el pontificado del docto obispo Alfonso de Valdivieso y Ulloa. En 1499 Juan de Badajoz *el Viejo* se dirigió al Cabildo requiriendo la inspección de otros maestros, pues creía desacertada su ejecución. Y él se hizo cargo de la segunda etapa de su construcción, hasta la culminación de su alzado en 1505, con lo que se daba por finalizada la construcción de la catedral gótica.

Las ménsulas o repisones conforman un peculiar y sorprendente programa iconográfico, claramente relacionado con la funcionalidad del espacio. Una de ellas tiene labrada decoración vegetal, otras dos representan a ángeles, y las cinco restantes están referidas a la adquisición de la sabiduría y a la dificultad con que se obtiene, con las representaciones de la reina de Saba, Hércules y el león de Nemea, Hércules luchando contra el dragón de Hesperia, Atlante con el peso sobre sus hombros, y un canónigo caricaturizado como inepto, según la interpretación del conjunto realizada por Carrero Santamaría⁶³.

Características fundamentales de estas figuras en cuanto a expresión, fisonomía e indumentaria, son las melenas rizadas, la cara redonda, los ojos saltones, la nariz respingona, las manos finas y delicadas, los pliegues en uve y trapezoidales, los joyeles de pedrería y la corona que ciñe la cabeza.

La figuración del sepulcro zamorano presenta numerosas semejanzas estilísticas y formales con las figuras de las ménsulas de la biblioteca o «Librería»⁶⁴ de la catedral de León⁶⁵, que Merino asignó a Juan de Badajoz *el Viejo*⁶⁶. Yarza Luaces apreció parentesco y similitudes entre las ménsulas leonesas y la producción de Alejo de Vahía y su escuela, y con la de algunos de los tallistas

Catedral de Oviedo. *Guía artística y espiritual*. Asturias, 2011, pp. 54-55.

⁶² «Para nadie la muerte cierta tiene un día cierto, incierta es la preocupación de los descendientes; el que es sabio disponga con antelación un sepulcro para sí».

⁶³ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Una alegoría y un sarcasmo en la librería de la catedral de León», en MELERO MONEO, María Luisa; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; ORRIOLS I ALSINA, Anna y RICO CAMPS, Daniel (eds.). *Imagenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Bellaterra (Barcelona), 2001, pp. 289-298, e *idem*. «La librería de la catedral de León», en CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores; CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo; SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana y TEJERA PABLOS, María Dolores. *Librerías catedralicias. Un espacio del saber en la Edad Media y Moderna*. León/Santiago de Compostela, 2013, pp. 241-251. Este autor relaciona la temática mitológica de algunas de ellas con la edición de *Los doce trabajos de Hércules* de Enrique de Villena, impresa por Antón de Centenera en Zamora, en 1483.

⁶⁴ El doctor Grado pudo tener conocimiento de ella, ya que en su testamento se muestra sensibilizado hacia una institución semejante en la catedral zamorana, pues afirma: «*mando que si en la Iglesia Mayor donde yo soy canónigo hicieren una librería, que le den todos mis libros para ella*».

⁶⁵ En el mismo siglo XVI pasó a ser la capilla de Santiago, y actualmente se conoce como capilla del Santísimo o de la Virgen del Camino.

⁶⁶ MERINO RUBIO, Waldo. *Op. cit.*, pp. 116-119; FRANCO MATA, Ángela. «Elementos decorativos secundarios en la catedral de León a finales del siglo XV y comienzos del XVI durante el maestrazgo de Juan de Badajoz *el Viejo*», en *Archivo Español de Arte* 50, 1977, pp. 418-421.

de la sillería coral de la catedral de Oviedo⁶⁷. Franco Mata las ha relacionado con los estilemas de Vahía⁶⁸. No opina así Ara Gil, que asegura la participación de Vahía en la sillería ovetense entre otros maestros⁶⁹, pero para quien, aunque las ménsulas muestran algún tipo de afinidad con las obras de este maestro alemán, posiblemente bávaro, en ellas percibe una personalidad distinta⁷⁰. Carrero Santamaría, siguiendo a Yarza Luaces, cree que son obra de alguien vinculado al taller de Alejo de Vahía⁷¹. Por su parte, Labra González⁷² afirma que siguen modelos localizados en la costa atlántica francesa, procedentes de repertorios versátiles, y que se han utilizado en obras diversas, como las misericordias de las sillerías corales. Y añade que el repertorio decorativo desplegado en el pórtico de la catedral de Oviedo responde también al utilizado por Juan de Badajoz *el Viejo* tanto en la Librería como en la Portada del Cardo de la catedral leonesa: hojas de cardo, *putti*, animales, seres fantásticos y hombrecillos desnudos en diversas posturas. Dichos elementos se repiten en el sepulcro zamorano, a los que añadimos las repisas, las chambranas y el cruzamiento de molduras para formar el angrelado del arco.

Concluyendo, pues, nosotros planteamos la hipótesis de adscribir, con las debidas reservas, esta magnífica obra del tardogótico castellano, finalizada poco antes de 1507, a los miembros del taller escultórico de Juan de Badajoz *el Viejo*⁷³, dadas las similitudes existentes entre las figuras mejor labradas de este sepulcro con las contenidas en la Librería de la catedral de León, ejecutadas entre 1499 y 1505. En algunos aspectos compositivos y en sus formas se aprecia claramente la influencia de la plástica germánica, introducida en estas latitudes por vía leonesa⁷⁴. Y en las figuras más refinadas se observan ciertas peculiaridades que se convierten en estilemas fácilmente reconocibles, como el tipo de labra aristada de las indumentarias, y la desmesurada longitud, la finura y la flexión de los dedos de las manos.

⁶⁷ YARZA LUACES, Joaquín. *Los Reyes Católicos...*, p. 356, e *idem. Alejo de Vahía, mestre d'imatges*. Barcelona, 2001, pp. 106 y 288.

⁶⁸ FRANCO MATA, Ángela. *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*. León, 1998, pp. 498-500.

⁶⁹ ARA GIL, Clementina Julia. «La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería de coro de la catedral de Oviedo», en *Anales de Historia del Arte* 4, Homenaje al Profesor Dr. D. José María de Azcárate. Madrid, 1994, pp. 341-352.

⁷⁰ ARA GIL, Clementina Julia. «Escultura en Castilla y León...», p. 187.

⁷¹ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Una alegoría...», pp. 289-298; *idem, Santa María de Regla de León. La catedral medieval y sus alrededores*. León, 2004, pp. 97-104, e *idem*, «La librería...», pp. 241-251.

⁷² LABRA GONZÁLEZ, Carmen María. «El impulso constructivo de la catedral de Oviedo durante el reinado de Isabel la Católica: el pórtico y obras contemporáneas», en *De Arte* 5, 2006, pp. 107-123.

⁷³ O del maestro o taller que fuere, dada la complejidad del asunto, y a falta de confirmar la autoría de la labor escultórica contenida en la Librería leonesa. VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel. «Promotores, arquitectos y talleres en el ocaso de la Edad Media», en YARZA LUACES, Joaquín; HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y BOTO VARELA, Gerardo (eds.). *Actas del Congreso Internacional «La Catedral de León en la Edad Media»*. León, 2004, pp. 379-380.

⁷⁴ No descartamos el influjo burgalés que algunos autores han señalado. A este respecto, hemos de advertir aquí que algunas de las obras asignadas a Juan de Badajoz *el Viejo* han sido relacionadas con edificios y sepulcros de Simón de Colonia, maestro mayor de la catedral de Burgos entre 1481 y 1511, y su círculo. Asimismo, que tanto Bartolomé de Solórzano, su antecesor en el maestrazgo de la catedral ovetense, como su aparejador y luego sucesor en el mismo cargo, el cántabro Pedro de Bueras, se formaron en la órbita de los Colonia y en Burgos, respectivamente. GARCÍA CUETOS, María Pilar. Art. cit., p. 566, y LABRA GONZÁLEZ, Carmen María. Art. cit., p. 118.