

[Recepción del artículo: 11/06/2018]
[Aceptación del artículo revisado: 10/09/2018]

MEMORIAS DE UNA MUERTE ESPERADA.
TÉCNICAS NARRATIVAS EN EL SEPULCRO DEL DR. GRADO
MEMORIES OF A DEATH FORETOLD.
STORY-TELLING TECHNIQUES IN DR. GRADO'S GRAVE

ELENA MUÑOZ GÓMEZ
Universidad de Salamanca
elenia@usal.es

In quo ergo spatio metimur tempus praeteriens?
(AGUSTÍN DE HIPONA, *CONFESIONES*, XI, XXI, 27)

RESUMEN

El sepulcro de Juan de Grado, tallado en la catedral de Zamora antes de 1507, es un monumento que adapta y combina modas y tradiciones estilísticas e iconográficas para demostrar la virtud de su propietario según los preceptos teóricos de una 'buena muerte'. Ese discurso se expresa a través de escudos, retratos, y otros elementos representados en el sepulcro, que construyen una imagen promocional. En este ensayo se trata de considerar las funciones narrativas de algunos de esos recursos visuales, entendiendo la escultura funeraria como lugar de fijación de memorias colectivas e individuales.

PALABRAS CLAVE: Arte funerario, iconografía, escultura, representación narrativa, tardogótico.

ABSTRACT

Juan de Grado's monument, carved in Zamora's cathedral before 1507, adapts and combines stylistic and iconographic fads and traditions to demonstrate its owner's virtue according to the precepts of a 'good death' theory. That discourse is embodied through emblems, portraits, and other elements represented in the tomb, which build a promotional image. In this essay we consider the narrative functions of some of these visual resources, understanding funerary sculpture as a place where collective and individual memories are set.

KEYWORDS: Funeral art, iconography, sculpture, story-telling representation, tardogothic arts.

Juan de Grado, canónigo de la catedral de Zamora y Doctor por Salamanca, mandó tallar su sepulcro en la catedral zamorana hacia 1507, una pieza ya conocida del tardogótico hispano (Fig. 1). Aquí revisaremos aquellas figuras suyas que mejor definen al propietario, para ver de qué maneras esta escultura consigue transmitir un efecto de narración. No trataremos su iconografía bíblica, ya que la selección de escenas que hagamos en el sepulcro respetará otro tipo de articulaciones figurativas del programa para aclarar un discurso no esencialmente religioso, de “propiedad”¹. Apoyándonos en fuentes ya estudiadas y bibliografía específica que ha dado suficientemente a conocer los datos biográficos del promotor, la historia que lo contextualiza, la diversidad de fuentes que completan la interpretación del sepulcro (desde las Artes de Morir hasta el testamento de Grado)², y recientes investigaciones teóricas (antropología, cultura visual, textual, audiovisual), desarrollaremos otros problemas de interpretación de estas figuras para darlos al “estudio de la representación”. Por tanto, no se trata tanto de revisar las documentaciones escritas que dieron a conocer al propietario como de observarlo en su retrato esculpido, considerando el sepulcro como un documento contando con aquellas informaciones. Antes de observar esas relaciones compositivas internas de la escultura, enmarcaremos su narración en el ámbito funerario.

Un sepulcro es un “monumento”, palabra que enraíza en “memoria”, “memento”, *mentem monere*, recordar. En romance, “monumento” se traduce “fuesa”, “fosa” o “muerte”³. Los primeros cristianos erigían monumentos si el enterrado era digno de recuerdo, como un mártir. Pero el *memento mori* se divulga⁴. En el siglo XIII los enterramientos de laicos se normalizan en las iglesias, y el racionalismo deriva el debate de la Salvación a la Redención, que implica más conciencia pública de la muerte y más individualista. En el siglo XV se predica: “la salud del hombre está y consiste en su fin”⁵. Los *Ars moriendi* propagan el aviso en imágenes artísticas y

¹ El presente texto es una adaptación de la primera parte de E. MUÑOZ, *Mapas de genealogías. En torno al sepulcro del Doctor Grado*, Trabajo de Fin de Máster (no editado), Universidad de Salamanca, 2016. En la segunda parte de aquel trabajo tratamos por extenso el programa religioso del sepulcro (E. MUÑOZ, “*Radix, Truncus, Gradus*. Afinidades del Árbol de Jesé en el tardogótico funerario”, *Potestas, Estudios del Mundo Clásico y de Historia del Arte*, aceptado en 2018, pendiente de publicación). Aquí partimos de aquellas bases. Entonces no pudimos contar con la atribución de J.Á. RIVERA, “Consideraciones en torno al sepulcro del Doctor Grado de la Catedral de Zamora”, *Studia Zamorensia*, 16 (2017), pp. 143-171. La bibliografía de este aparato ha sido seleccionada para servir al estudio de las distintas problemáticas que se desprenden de este texto.

² Para avanzar en los pasos de esas investigaciones iniciadas a principios del siglo XX, no será necesario extendernos aquí sobre sus hallazgos ya publicados, de modo que, para saber más sobre los fundamentos de este estudio, remitimos a los básicos de H.E. WETHEY, *Gil de Siloe and his school. A study of late gothic sculpture in Burgos*, Massachusetts, 1936; A.M. BRÍO, C. DEL BRÍO, *Canónigo doctor Juan de Grado. Biografía de un clérigo medieval*, Zamora, 1987; M.J. REDONDO, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e Iconografía*, Madrid, 1987; J. YARZA, “La portada occidental de la Colegiata de Toro y el sepulcro de Juan de Grado, dos obras significativas del gótico zamorano”, *Studia Zamorensia*, Anejos, 1 (1988), pp. 118-138; G.J. TEJEDOR, “Escultura funeraria. El sepulcro del Doctor Grado en la Catedral de Zamora”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 53 (1993), pp. 29-70; C. DEL BRÍO, “El doctor Juan de Grado, centenario y revisión”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo 2005* (2006), pp. 315-324.

³ ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, XI, X; J. GONZÁLEZ, *Las Etimologías de san Isidoro romanceadas*, I, II, 1983, Salamanca, p. 271; J. ÁLVAREZ, *Comentarios a las Leyes de Toro*, Madrid, 1826, p. 41.

⁴ L. TAIANO, “Persistencia y desacralización del concepto de *Memento Mori* en la cultura occidental”, *Isla Flotante*, 4 (2012) pp. 77-88.

⁵ R. HERRERA, “Biopoderes medievales. A propósito de *Arte de bien morir* y de *Breve confesionario*” (2005), en *Reseñas Hispánicas. Escritos breves sobre Literatura Española*, California, 2011, pp. 14-17.



Fig. 1. Zamora, catedral, capilla de san Juan Evangelista, sepulcro de Juan de Grado (antes de 1507). (Foto: autor)

romance “para instrucion y doctrina de las personas caescentes de letras latinas”⁶. La “buena muerte” dogmatizada circula en estos tratados, confesionales y libros de difuntos. Una corriente conservadora del *Arte de morir*, en España, llega a la Ilustración reforzada tras el Concilio de Trento, mientras otra se hace cargo de críticas erasmistas concibiendo la vida privada como camino de salvación individual. Ambas propician programas de *imitatio Christi*⁷. Además, este Arte no uniforme convive con las danzas macabras, “más representativas de una mentalidad

⁶ ANÓNIMO, *Arte de bien morir-Breve confesionario*, Zaragoza, 1479-84, fol.1r. Escorial 32-V-19.

⁷ F. MARTÍNEZ, *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Madrid, 1996 pp.152-153; J.M. CASTRO, “La evolución del *Ars Moriendi* post-tridentino en España e Inglaterra”, en C. SOTO *et alii* (eds.), *Proceedings of the 29th International AEDEAN Conference*, Jaen, 2006, pp. 39-49; V. INFANTES, “El auditorio fúnebre de la plegaria tanatográfica: las Oraciones para el artículo de la muerte (1575)”, *Via Spiritus*, 15 (2008), pp. 7-20; R. SCHMIDT, “La praxis y la parodia del discurso del *Ars moriendi* en el Quijote de 1615”, *Anales Cervantinos*, XLII (2010), pp. 117-130; E. RUIZ, “El *Ars moriendi*: una preparación para el tránsito”, en *IX Jornadas científicas sobre documentación: la muerte y sus testimonios escritos*, Madrid, 2011, pp. 315-344; HERRERA, “Biopoderes”, p.

nueva (entiéndase con ciertas precauciones: renacentista) que estrictamente medievales⁸. En las artes cristianas se representan bajo muchas formas esos dos tipos de muerte: la macabra, súbita, arrebatada, grotesca, violenta, indeseada, que llega sin avisar, se complementa con el arte de muerte serena, prevista, *espaciosa*⁹, solemne, voluntaria, deseada en paz espiritual¹⁰. Pero lo dionisiaco macabro y lo apolíneo sereno son modos expresivos de la representación, y alguien que diseña un alegato para su sepulcro recurre a un *pathos* más o menos patético según la expresión que quiera imprimir en sus espectadores¹¹.

Los biógrafos de Grado retrataron a un asturiano avaricioso y violento, canónigo de Zamora, excomulgado y perdonado por pretender la abadía de Valparaíso, no oficiaba liturgias, tenía una hija, se doctoró en leyes en Salamanca y dejó constancia de una vida material agitada en transacciones que firmaba “*doctor Grado*”, presumiendo del grado de saber oficial¹². Pero la escultura a veces contradice otros documentos: el *pathos* apolíneo de su sepulcro y testamento expresa la idea de su muerte como eternidad redentora, siguiendo la tendencia funeraria del alto clero¹³. El Arte de morir infundía esperanza y desapego a lo material: “tanto es mas espantable y aborrecible la muerte dela ánima, quanto ella es más noble y preciosa que el cuerpo”¹⁴. Las muestras de dolor se censuraban en los funerales. En las mandas del obispo Juan Meneses, protector del canónigo: “E quiero que me fagan las exequias que se acostumbran facer a otros

3; A.L. HAINDL, “*Ars bene moriendi*: el Arte de la Buena Muerte”, *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 3 (2013) pp. 89-108.

⁸ V. INFANTES, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca, 1997, pp. 78-79; J. HUIZINGA, *El Otoño de la Edad Media*, (1919), Alianza, 1995, pp. 207 y 271; A. DEYERMOND, “El ambiente social e intelectual de la danza de la muerte”, en C. H. MAGIS (ed.) *III Congreso Internacional de Hispanistas*, Méjico, 1970, pp. 267-276; F. ESPAÑOL, *La Imagen de lo macabro en el gótico hispano*, Madrid, 1992; C. RODRÍGUEZ, “La danza de la muerte en los impresos navarros de los siglos XVI y XVII”, *Ondare*, 18 (1999) pp. 275-317; C. POLANCO, “Muerte y mentalidad en la Castilla del siglo XVI: continuidad y cambio. El caso de Burgos”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 218 (1999) pp. 111-154; S. OOSTERWIJK, “*Fro Paris to Ingland*? The danse macabre in text and image in late medieval England”, Leiden, 2009; J.S. HIDALGO, “La convivencia de vivos y muertos: origen y desarrollo en la tradición macabra”, *Historia del Orbis Terrarum*, 2, 2 (2010) pp. 105-112; F. MASSIP, “Huellas de Oriente en las representaciones macabras de la Europa Medieval, el caso catalán”, *Cuadernos del CEMYR* (2011) pp. 137-161; A. KINCH, *Imago Mortis. Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*, Leiden, 2013; H. GONZÁLEZ, “La danza macabra”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VI, 11 (2014) pp. 23-51.

⁹ Adjetivo que usa ALEXIO VENEGAS o VANEGAS para aludir a una “*seguridad de muerte espaciosa, y como diximos casi aplazada, para tener tiempo de encomendarse a Dios*” y no morir sin desear la muerte que otorga; se requiere un ‘espacio de tiempo’ para ‘morir bien’, preparar testamento y recibir sacramentos. Punto Sexto, *Agonía del tránsito de la muerte*, Madrid, Alonso Gómez, 1571, p. 343.

¹⁰ E. MITRE, “Muerte y modelos de muerte en la Edad Media Clásica”, *Edad Media*, 6 (2003-2004), pp. 11-31; F.J. GALA *et alii*, “Actitudes psicológicas ante la muerte y el duelo. Revisión conceptual”, *Cuadernos de Medicina Forense*, 30 (2002), p. 39-50. A.R. RABAZO, *El miedo y su expresión en las fuentes medievales. Mentalidades y sociedad en el reino de Castilla*, Tesis doctoral, Historia Medieval y Ciencias y Técnicas, Universidad Española a Distancia, 2009.

¹¹ F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la Tragedia*, (1871), Madrid, 2015. ARISTÓTELES, *Retórica*, 1, 3, 1, Q. RACIONERO (ed.) Salamanca, 1999, p. 193.

¹² DEL BRÍO, *Canónigo*, p. 108. YARZA, “La portada occidental”, p. 131.

¹³ M. CENDÓN, “El poder episcopal a través de la escultura funeraria en la Castilla de los Trastámara”, *Quintana*, 5-5 (2006), pp. 173-184, part. 177.

¹⁴ ANÓNIMO, *Arte de bien morir*, f. 1 r.

obispos, no dando lutos, ni haciendo otras cosas que son mas a ¿solaz? de los vivos que a pro-vecho de los muertos”¹⁵. Pero animales, enlutados, *ganapanes*, según las cuentas catedralicias escritas con posterioridad al óbito, asisten al entierro de Grado en Zamora, y no aparecen en la sencilla ceremonia funeral que deja descrita el finado, como Meneses, en su testamento¹⁶; su sepulcro censura aún más los gestos patéticos de dolor y de caridad, las representaciones de los ritos relacionados con la muerte corporal.

El *Arte de morir* es reflejo del hábito de invocar y evocar ciertas “ymagines” devociona-les “que han de ser representadas” en torno a un lecho de buena muerte: san Juan Bautista, Evangelista, santa María y san Miguel¹⁷. El sepulcro de Grado, el resto sus promociones y su testamento los convocan¹⁸; también aquellas mandas de Juan Meneses, protector de Grado. El mismo elenco de santos aparece en mandas y sepulcros de la minoría elitista castellana del siglo xv, denotando sus devociones individuales. Los *Ars* recomiendan a cada individuo encomendarse a sus “abogados medianeros” para salvarse en el juicio personal que le espera después de muerto, antes del Juicio Final. Rodríguez Barral observó “en los últimos años de la Edad Media una afirmación de la conciencia individual de la muerte. Un proceso que hay que ver como la acentuación de algo ya presente desde los inicios del medievo”. Si el Juicio de Dios implica al “hombre” como conjunto y como individualidad, las artes funerarias tardo-góticas enfatizan el “plano de la escatología individual, que toma cuerpo en el juicio particular de las almas *post mortem*” frente a una “escatología universal que ubica a la humanidad en su conjunto en la perspectiva del fin de la Historia y el subsiguiente Juicio Final, con sus consecuencias para justos y pecadores”¹⁹. Respecto a esta tendencia conceptual, fijémonos en el sepulcro de Juan de Grado desde lejos: sigue las trazas de un arco que sostiene un cuerpo formando el módulo de cabaña, pero ha perdido funciones tectónicas y se presenta como rasgo

¹⁵ Copia del testamento de Meneses, Archivo Cifuentes, Salazar y Castro, 20992, RAH, 9/291, f. 359 r. Ver A.R. RABAZO, *El miedo*, pp. 221-222. F. ESPAÑOL, “El correr les armes, un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37-2 (2007), pp. 867-905.

¹⁶ ACZa. MT. 1426. 18. (E-2) (35): *Cuentas de gastos de los funerales...* y AHPZa. Carp.1. Exp.32: *Testamento de Juan de Grado*. Todo ello ha sido estudiado en DEL BRÍO, *Canónigo*, 1987.

¹⁷ ANÓNIMO, *Arte de bien morir*, f. 20 v-r. Ver *Ars Moriendi*, ‘Maestro ES’, h. 1460, Ashmolean, Oxford University, WA1863.1978. INFANTES, “*El auditorio fúnebre*”.

¹⁸ DEL BRÍO, *Canónigo*, 1987, p. 115. Este historiador, fijándose en restos conservados y esas advocaciones del testamento, atribuyó a Juan de Grado la construcción de Santa María de Figueruela, San Juan Bautista de Piñuel, San Juan Evangelista de su capilla y San Miguel de Fresno, apoyándose en un análisis documental de la capacidad económica del canónigo, de la topografía administrativa que ocupan sus promociones, y del contenido religioso y devocional de sus advocaciones (p. 85). Fue la base de todos los estudios siguientes ya citados.

¹⁹ P. RODRÍGUEZ, *La imagen de la Justicia Divina: la retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, Tesis doctoral, Departamento de Arte, Facultad de Letras, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003 (2007, Universidad de Valencia), pp. 7-10 y 121; en: <https://ddd.uab.cat/record/37435> [última consulta 20/08/2018]. Confróntese con M.C. GARCÍA, “La Muerte y el cuidado del alma en los testamentos zaragozanos de la primera mitad del siglo xv”, *Aragón en la Edad Media*, 6 (1984), pp. 209-246; I. BECEIRO, “Caballeros y letrados en las casas señoriales zamoranas del siglo xv”, en *Actas del I Congreso de Zamora*, Zamora, 1991, pp. 73-86; F.J. LORENZO, “Beneficencia y obras pías en los testamentos zamoranos del siglo xv”, *Actas del I Congreso de Historia de Zamora*, 3, Zamora, 1991, pp. 631-640; A. MOREL, “Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica”, en M. GARCÍA (coord.) *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, 1993, pp. 719-734.

*esqueuomórfico*²⁰. Este portal fingido de arenisca y alabastro sigue una moda escultórica nopolícroma relacionada con la redefinición visual de las fachadas-telón, que se reintegraban así a los edificios en el tardogótico²¹. La tipología sepulcral entonces se apropia de estas formas arquitectónicas, modificando el simbolismo del acceso al templo y al Juicio Final comunitarios, para exaltar el monumento como umbral al juicio privado que se resuelve (para bien de Grado, según el discurso del sepulcro) antes del Fin del Tiempo.

En la lápida heráldica que hace de cajón a la tumba, se representa la estirpe ‘sustituyendo al cadáver’ (Fig. 2)²². Una columna divide el espacio en viñetas enmarcadas por arcos que acogen tenantes de escudos. Se han tallado los ropajes, las cinchas de las adargas, incluso un perrillo, rasgos de la representación que denotan una interpretación selectiva del entorno debida a una mirada naturalista²³. En el siglo xv proliferan las *armas de honor* en los entierros; se bordan o pintan en *alhombros* y reposteros²⁴. En el relieve, estas armas portadas se yuxtaponen a dos mujeres entronizadas: a la izquierda la Eucaristía (si la otra es la Iglesia) o la Virtud de Esperanza o Caridad (si la otra es la Fe)²⁵. Cáliz y espigas que llevan estas mujeres condensan el dogma de *Eucaristía* y completan el programa ideológico que legitima el linaje de Grado alegando sangre y virtud²⁶.



Fig. 2. Zamora, catedral, sepulcro de Juan de Grado. Detalle (foto: autor)

²⁰ Rasgos formales en un objeto “que tan solo pueden explicarse como atavismos de modelos respecto a un modelo diverso en su uso o en sus condiciones técnicas”, S. MORALEJO, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, 2004, p. 41.

²¹ J. RIVAS, *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval: Aspectos históricos y tecnológicos*, Tesis doctoral, Departamento de Pintura y Restauración, Universidad Complutense de Madrid, 2008. F. FEHRENBACH, “Coming alive: some remarks on the rise of ‘monochrome’ sculpture in the Renaissance”, en *Source: notes in the history of art. Special issue “Superficial? Approaches to painted Sculpture*, 30-3 (2011), pp. 47-55.

²² H. BELTING, *Antropología de la imagen* [ed. or. 2007], Madrid, 2012, p. 114.

²³ J.A. GIVENS, “Gothic Naturalism”, en *Observation and Image-Making in Gothic Art*, Cambridge, 2005, pp. 5-37.

²⁴ J. ARIAS, “El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII-XVI)”, en M.A. LADERO (coord.) *En la España Medieval*, Extra 1, (2006), pp.49-80; F. ESPAÑOL, “El correr les armas”; L. LAHOZ, “De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgias y salvación”, en C. GONZÁLEZ, I. BAZÁN (eds.) *La Muerte en la Corona de Castilla a finales de la Edad Media: Estudios y documentos*, 2013, pp. 241-294.

²⁵ G. RAMOS, *La catedral de Zamora*, Zamora, 1988, p. 366; J. YARZA, “La portada occidental”, p. 137.

²⁶ F. LORENZO, *Muerte y Ritual en la Edad Moderna. El caso de Zamora. (1500-1800)*, Salamanca, pp. 631-640; S. ANDRÉS, “Iconografía de las Virtudes a finales de la Edad Media: La fachada de San Pablo de Valladolid”, *BSAA arte*, (2006-2007), pp. 9-34; M. RODRÍGUEZ, “Símbolos para la eternidad: Iconografía funeraria en la Baja Edad Media”, en F.J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (ed.), *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, El Escorial, 2014, pp. 445-462.

Sobre el friso del linaje, la placa de alabastro ennoblece la representación del individuo. Las arcadas han desaparecido a cambio de un fondo de tapiz continuo, marco de esta secuencia de figuras (Fig. 3). En el centro, la Virgen recibe a Grado genuflexo, portador de filacterias que elevan su plegaria. La fórmula del orante sigue el antiguo modelo de *proskynesis* que se representaba en la investidura feudal, y en el tardogótico se adapta a las necesidades de los lectores devotos, incitados a imaginarse en vida entre los santos en un tiempo ficticio y escatológico, de oración²⁷. Pero el relieve recurre de nuevo a la repetición: aparecen dos orantes. J. Yarza pensaba en una duplicación del promotor debida a una “necesidad compositiva” que G. Tejedor calificó de “absoluta simetría”²⁸. Pero la composición no es del todo repetitiva y simétrica. Un orante va vestido de doctor y el otro no lleva muceta. Puede tratarse de Grado doctor y Grado colegial, retratado antes y después de conseguir su título²⁹. La Virgen hace de eje, como la columna que debajo articulaba señales alegóricas y heráldicas. En cambio, este friso está protagonizado por el retrato frontal que iconiza a la Madre coronada (representa en una ‘iconografía supuesta’³⁰ la Infancia de Cristo y la *Vita mariae*), retratos de perfil, con connotaciones numismáticas y del arte imperial que dan aires de autoridad y divinidad al orante, y retratos de tres cuartos que enfatizan la corporeidad y el movimiento de los santos, humanizando su apariencia. Para identificar al propietario, la serie de figuras se duplica o desdobra en fases; leídas desde la izquierda: Juan de Grado colegial presentado por Juan Evangelista llega a ser Grado doctor presentado por el Bautista, último profeta que da luz a nueva vida, a la derecha del “tronco y raíz” mariana del linaje. Bajo las columnas que jalonan a los santos, aparecen dos pequeñas figuras; una identificada por Guadalupe Ramos con un águila podría acompañar convencionalmente a la representación del Evangelista; la otra ha sido descrita como ‘reina sobre un hombre arreándole con una vara’ desde Gómez Moreno, identificada por Joaquín Yarza con el motivo de “Filis y Aristóteles”. Fue divulgado en la producción plástica y literaria europea y castellana, englobado en el *topos* bautizado por Susan L. Smith como *Weiberlisten*, que comprende



Fig. 3. Zamora, catedral, sepulcro de Juan de Grado. Detalle (foto: autor)

²⁷ R. CÓMEZ, “Iconología de Pedro I de Castilla”, en *Historia, Instituciones, Documentos*, 33 (2006) pp. 61-80; D. CHAO, “La imagen orante de Pedro I: la importación de un modelo transpirenaico”, en M.C. COSMEN *et alii*, (coords.) *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 103-126; R. ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, Vitoria, 2017.

²⁸ YARZA, “La portada occidental”, p. 138; TEJEDOR, “Escultura funeraria”, p. 37.

²⁹ Gracias al profesor J. M. Martínez Frías por sus observaciones; coinciden con M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental, Provincia de Zamora (1903-1905)*, Madrid, 1927, p. 118; A. GÓMEZ, “Zamora”, *Temas Españoles*, 252 (1956), p. 21.

³⁰ L. LAHOZ, “Contribución al estudio de la Portada de Santa María La Real de Olite”, *Ondare*, 18 (1999), pp. 77-112.

también la historia ejemplar del Bautista y Salomé. Sin duda enriquece la representación del propietario en el sepulcro, que tenía una hija siendo religioso mientras, en Zamora, a alturas de 1500 se estaban cumpliendo las penas impuestas por la monarquía a los clérigos con mancebas; quizás son motivos suficientes para suponer que su función comunicativa era expiar la lujuria del propietario con una representación exculpatoria, que culpa al amor irracional de la mujer³¹.

El Árbol de Jesé, en el centro del sepulcro, enlaza con la historia bíblica este relato promocional de la formación de Grado, auspiciado por sus patronos tocayos que hacen eco de la advocación del testamento y la capilla del Evangelista. Nos interesa ver cómo el relieve transmite movimiento como evolución narrativa a través de vestimentas, posturas, ubicaciones simbólicas y hagiografía, para trazar la relación de tres (o cuatro) Juanes en dos tiempos: Juan estudiante y doctor se suceden en la biografía-eslabón de la cadena genealógica, a imagen de la eternidad de los santos que preconizan el Fin y la era del Mesías. Graduando el espacio tridimensional en el sepulcro, otras tres figuras, destacadas por su ubicación y su relieve, componen una franja horizontal que vincula los planos de lo eterno y divino (iconografía bíblica concentrada en la parte superior del monumento) y de lo humano y temporal (orantes y escudos). Son: san Miguel, en una placa a la cabeza del yacente (desaparecida), el yacente y un paje a sus pies (Fig. 4). Si el relieve de los orantes facilitaba una lectura biográfica secuenciando episodios de una ‘vida para la buena muerte’, como contrapartida el personaje se eterniza en el yacente, que da la cara de Apolo al Dionisio funerario³². Se amortigua el contraste dramático entre el yacente y la yacija para armar una composición que sintetiza el paso indoloro del vivo devoto al estado de su muerte *espaciosa*. El yacente viste de sacerdote-doctor, con birrete y estola labrada a modo de bordado donde, de nuevo, aparecen los santos Juanes. El cáliz entre sus manos indica un gusto personal por esta orfebrería³³. En las telas se aprecia la minuciosidad de la talla que lleva a considerar la calidad y alza económica del textil en la época, y lo que Grado se entretiene en su testamento en describir sus telas *alemaníscas*, como la escultura igualmente descriptiva del sepulcro se esfuerza en representar tejidos pétreos con “calidad táctil”³⁴. La iconofilia católica comprendía el uso de joyas para expresar un sentimiento espiritual. Pero lo suntuoso en el sepulcro introduce un contraste entre el deseo de buena muerte, o desapego al cuerpo, y el apego

³¹ Ver nota 25. Este tema iconográfico ha ocupado nuestras investigaciones recientes, en E. MUÑOZ, “Images at the crossroads: From Aristotle and Phyllis to Equus Eroticus”, *O Centro como Margem*, Congreso Internacional de Cultura Visual *On the Margin*, Universidad de Coimbra, 13-15 de mayo, 2017; *Eadem*, “Variaciones del cabalgado en la sillería coral de Zamora (y otras representaciones)” aceptado en 2018 en *Anales de Historia del Arte*. A esta sillería coral dedicamos una investigación iniciada en el proyecto *La imagen de la mujer medieval, perspectivas historiográficas. El caso de la sillería coral de Zamora*, dirigido por Lucía Lahoz en el Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes de la Universidad de Salamanca (becado en su Centro de Estudios de la Mujer por la Secretaría de Estado de Educación durante 2015-2016). Actualmente continuamos con ello en el proyecto de tesis, *Imagen, discurso y memoria de la práctica gótica en la Catedral de Zamora* que, en torno a estas iconografías, va dando luz a muchas de las relaciones iconográficas del sepulcro de Grado y la sillería coral del templo.

³² J. CUSTODIO, “A construção de uma imagem de Jacentes de nobres portugueses do século XIV”, en *El intercambio artístico*, pp. 407-429.

³³ “Ytem mando que de ciertos jarros y tazas de plata que yo tengo fagan una cruz y otro cáliz de plata maior que el que está en la dicha capilla”. Citado testamento de Grado en DEL BRÍO, *Canónigo*, pp. 104-105. YARZA, “La portada occidental”.

³⁴ L. LAHOZ, “De sepulturas y panteones”.



Fig. 4. Zamora, catedral, sepulcro de Juan de Grado. Detalle (foto: autor)

a lo material, a través de estas texturas convertidas en atributos de riqueza de figuras apolíneas que censuran los gestos patéticos ante la muerte. Este empleo de texturas puede parecer obstáculo al arte de morir, si consiste en superar el miedo al desprendimiento de lo material, pero el propio dogma lo infunde enseñando a vencerlo con fe en el tránsito final, concentrándola en el psicopompo san Miguel. Contra el fondo del nicho de Grado había una placa que representaba ese instante de transición por separación de carne y espíritu, *elevatio animae* tradicionalmente llevada a cabo por el arcángel³⁵. Esta figura materializa una desmaterialización, como el cuerpo del yacente. Y para reforzar el efecto de permanencia de un monumento dedicado a afirmar un momento, la inscripción jurídica y votiva (SEPULTURA DEL DOCTOR JUAN DE GRADO, CANÓNIGO DESTA IGLESIA, EL QUAL RESTAURÓ ESTA CAPILLA E LA DOTÓ DE DOS CAPELLANES PERPETUOS) media entre

³⁵ M. RUIZ, “Dos obras maestras del románico de transición: la portada del obispo y el sepulcro de la Magdalena”, en *Arte Medieval en Zamora*, Salamanca, 1988, pp. 33-59. La placa ya estaba fuera de su sitio cuando fue fotografiada por Gómez Moreno y publicada en su obra citada. En todas las investigaciones consultadas se tiene por obra de misma factura. No se sabe con seguridad dónde estuvo colocada. Además, en la última restauración de la capilla se encontraron otras piezas emparedadas (hoy en el Museo Catedralicio) que pudieron haber formado un retablo pétreo de tema mariano ampliando la composición del sepulcro. Para profundizar en estas cuestiones remitimos a las notas 1 y 2.

el sepulcro, el hombre y el ideal de muerte³⁶. Reclama el derecho de Grado a la eternidad por propiedades temporales; ata su nombre a sus retratos sepulcrales, su capilla y al templo, pero no atribuye su culto al Cabildo sino a los capellanes de su estirpe – según su testamento – extendida al infinito en la dotación de capellanías que lo celebrarán “según lo hacen los capellanes de la capilla del Cardenal”³⁷.

El paje se identifica mejor que estas otras figuras con los espectadores, y agranda la autoridad de Grado volviendo a hacer presente una celebración sin patetismo (Fig. 4)³⁸. Lleva un libro que liga el sepulcro a las artes del manuscrito, la imprenta y el hábito de lectura mental, privada, silenciosa³⁹. Este paje recuerda a la tipología de yacente recostado: muertos del gótico que leen y se levantan⁴⁰. Panofsky había señalado la influencia en el arte funerario de grabados franceses donde aparece *el poeta melancólico*, filósofo o profeta convertido en lector de breviarios o libros de horas⁴¹. El gesto esculpido del paje versiona esas fórmulas, imitando el movimiento continuo y la “doble naturaleza” de la acción en lo que podríamos llamar un “montaje invisible”⁴². Mientras vela al yacente, con los dedos de una mano guarda la página del libro y mira hacia arriba como evocando sus pasajes: *pone la mano en la mexilla, comienza de pensar*⁴³. El gesto puede interpretarse como un síntoma de *malenconia*, que un hipocrático podía tratar como enfermedad y un escolástico como locura pecaminosa, o bien, genialidad, idea que entronca en la tradición humoral y astrológica⁴⁴. Quien está bajo Saturno *non quiere conpanna*,

³⁶ D. RICO, “Arquitectura y epigrafía en la Antigüedad Tardía. Testimonios hispanos”, *Pyrenae*, 40-1 (2009), pp. 7-53, part. 14; V. DEBIAIS, “Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales”, *Codex Aquilarensis*, 29 (2013) pp. 169-186; L. FERNÁNDEZ, “Latín y vulgar, ideas sobre la lengua en la castilla del siglo xv”, *Revista de poética medieval*, 8 (2002), pp. 11-76.

³⁷ Juan de Mella. Testamento de Grado trans. DEL BRÍO, *Canónigo doctor*, pp. 103 y 151.

³⁸ RODRÍGUEZ, *Símbolos para la eternidad*, p. 456; J. YARZA, *La Cartuja de Miraflores. Los sepulcros*, Cuadernos de Restauración Iberdrola, Madrid, 2007, p. 64.

³⁹ A. DOMÍNGUEZ, “Libros de Horas de la Corona de Castilla. Hacia un estado de la cuestión”, *Anales de la Historia del Arte*, 10 (2000), pp. 9-54, part. 12-13. Grado tenía breviarios y libros de horas en su inventario.

⁴⁰ J.M. AZCÁRATE, “El Maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza”, *Wad-al-Hayara*, 1 (1974), pp. 7-34; F. MARIAS, “La nueva máscara del Gótico”, en “El siglo xvi. Gótico y Renacimiento”, en VV. AA, *Manual del arte español*, Madrid, 2003, pp. 430-453; R. M. RODRÍGUEZ, “Fartan sus iras en forma semblante: La tumba de Álvaro de Luna y el status de la imagen en la Castilla tardomedieval”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 16 (2003), pp. 11-28.

⁴¹ E. PANOFKY, *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York, 1992, p. 67.

⁴² “Los raccords ‘de movimiento’ dan cuenta del relieve pragmático del hacer (...) los raccords ‘de mirada’ dan cuenta de lo esencial del aspecto cognitivo del actuar (los nexos entre las imágenes repiten los recorridos de la mirada, el pensamiento y del deseo, no menos decisivos que los estrictamente físicos)”, F. DI CHIO, F. CASETTI, *Cómo analizar un film*, Barcelona, 1991, p. 64.

⁴³ ALFONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO, *El Corbacho*, capítulo IV.

⁴⁴ F. SAXL, R. KLIBANSKY, E. PANOFKY, *Saturno y la melancolía* [ed. or. 1923], Madrid, 1991; R. y M. WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* [ed. or. 1963], Madrid, 1988; L. CHIRINOS, “El pensamiento médico en Castilla en los siglos xiv y xv: superstición o ciencia?”, en *A cien años del 98 lengua española, literatura y traducción*, Actas del XXXIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español, 1999, pp. 21-40; A. MARTÍNEZ, “Una indagación sobre la melancolía”, *Ciudad de Dios*, 219-2 (2006), pp. 521-539; X. SORO, *La melancolía en las artes plásticas*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 62-68.

quiere estar sennero e apartado. A profundos asmamientos e sutil memoria, piensa e cata en las cosas antiguas⁴⁵.

En un estado que predispone a la imaginación hermenéutica, el paje lector dirige nuestra mirada desde el yacente hacia un Jesé tumbado que repite el gesto de ensoñación (Fig. 5). La colcha de su diván y el cojín con borla hacen el efecto de replicar el yacente con birrete. El lector reúne en su velatorio al doctor y al profeta en una escena imaginaria, pues ninguno de los dos es del tiempo de los hombres: Grado ha muerto y Jesé está eternamente contenido en la historia sagrada que parece ocupar la mente del paje y a la que parece querer transportarnos como espectadores que deben orar por su señor. El sueño que duermen esas figuras las entrega a un tiempo de visión en-sueños o medio de profecía como conocimiento. Tomás de Aquino había distinguido un tipo de profecías que no se pueden decir y se ven en sueños con los sentidos internos (*imaginativa*) y externos (*ojos*)⁴⁶. La imagería religiosa sirve como catalizador de estas visiones oníricas porque necesitan cuerpos que ofrezcan su estructura a la memoria en imágenes que poseemos⁴⁷. Según su expresión, el paje (como Jesé), no verbaliza; contempla o imagina una forma de conocimiento: el árbol de Jesé, iconografía exegética o *ur-descripción* de una profecía escrita en diversos textos, de Jerónimo a Isaías o el abad Fulberto⁴⁸. Tal don de contemplación parece transferirse de una figura a otra a través de la ubicación y la réplica de la *forma básica*⁴⁹ del gesto que somatiza el ensueño visionario.

El árbol de Jesé explicita dogmas teológicos, legales, y la crónica genealógica, para legitimar linajes en una figuración bíblica y asegurar el poder terrenal cuando es cuestionado⁵⁰. Pero aquí nos interesa en tanto potencia de un efecto narrativo: las ramas sobrepasan el marco del lucillo y florecen en los personajes bíblicos del cuerpo superior del sepulcro. El árbol articula las figuras en una historia de dos tiempos (divino y humano), contados en tres dimensiones. Distribuye en

⁴⁵ CORTE DE ALFONSO X, "De Saturno", en *El libro conplido en lo iudicios de las Estrellas*, 1, 9a, G. HILTY (ed.), Madrid, 1954, p. 12. Ver MAXIMILIANO CALVI, *Libro tercero. El qual tracta contra Cupido*, Paulo Gotardo, Milán, 1576, f. 30 r; SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), Melchor Sánchez, Madrid, 1674, f. 106 v.

⁴⁶ Sueños de Jacob (Gen. 28, 12), José (Gen. 37, 5. 9, 19), Nabucodonosor (Dn. 2) o José (Mat. 1, 20-24). ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*. LXI, I. TOMÁS DE AQUINO, *Summa*, 45, 171, 2a2ae. Ver J. LE GOFF, "Le christianisme et les rêves", en *L'Imaginaire médiéval* [ed. or. 1985], 2013, París, pp. 256-316; J. LE GOFF, J.C. SCHMITT (eds.) *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid, 2003, p. 758; J.A. MARTÍNEZ, "Sobre *De somniis liber* de Augerius Ferrerius", *Cuadernos de Filología Clásica*, 14 (2004) pp. 255-265, part. 256-257; J. ACEBRÓN, *Sueño y Ensueños en la Literatura Castellana Medieval y del Siglo xv*, Universidad de Extremadura, 2004; J.R. GONZÁLEZ, "La visión de Santo Domingo de Silos: Onorocrítica y semántica", *Revista de Literatura*, 69, 138 (2007), pp. 411-444.

⁴⁷ BELTING, *Antropología*, pp. 89-94. G. CAPRIOTTI, "Visions, Mental Images, Real Pictures. The Mystical Experience and the Artistic Patronage of Sister Battista da Varano", *IKON*, 6 (2013), pp. 213-224.

⁴⁸ Remitimos a la nota 1. Entre otros, ver M. FASSLER, "Mary's Nativity, Fulbert of Chartres, and the *Stirps Jesse*: Liturgical Innovation circa 1000 and Its Afterlife", *Speculum, a Journal of Medieval Studies*, 75 (2000), pp. 389-434.

⁴⁹ *Grundform*. P. BURKE, *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*, (2001), Barcelona, 2005, p. 41; G. DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, 2008, p.72.

⁵⁰ R. M. RODRÍGUEZ, "Otros Reyes de la su casa onde él venía: Metáforas, diagramas y figuras en la historiografía castellana (1282-1332)", *Revista de poética medieval*, 27 (2013), pp.197-232; A. MUÑOZ, "El linaje de Cristo a la luz del 'Giro Genealógico' del siglo xv. La respuesta de Juana de la Cruz", *Anuario de Estudios Medievales*, 44-1 (2014), pp. 443-473. Ver nota 48.



Fig. 5. Zamora, catedral, sepulcro de Juan de Grado. Detalle (foto: autor)

la composición la sangre regia y alega virtud bíblica a favor de Grado, completando la narración de su historia e introduciendo en ella otro contraste dramático: Los retorcimientos de ramas, rebrotes y metamorfosis de este árbol vibrante niegan el hieratismo de la representación serena de la muerte y llegan a expresar pulsiones de placer ante un pensamiento doloroso –hablando en términos que M. Schapiro dedicaba a los *marginalia* del románico. Estas formas arbóreas de moda en el tardogótico venían impulsadas por tendencias humanistas del sur germano, difundidas en una corriente artística naturalista que solía mostrar el poder de sus promotores a base de estas proezas de sus artífices. Ágiles filigranas del árbol de Jesé estructuraban representaciones orgánicas de las Horas y las generaciones en esculturas votivas y funerarias de nobles y prelados del Imperio⁵¹. Pero, dado el trayecto que nos habíamos marcado por el sepulcro, eso es otra historia.

RECAPITULANDO

El sepulcro de Juan de Grado censura lo patético y doloroso de la muerte para reforzar el sentido metafísico y voluntario de la fe del propietario. Recurre a la prosopografía de los

⁵¹ M. BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale, 1980; R. KASHNITZ, *Carved Splendor: Late Gothic Altarpieces in Southern Germany, Austria and South Tirol*, Getty Publications, 2006; S. GREEN, “Pre-Reformation Patronage and Pilgrimage in Southern Germany: An Investigation into the Origin and Function of the Schöllenbach Altarpiece”, *Immediations*, 4-1 (2015), pp. 68-88.

testamentos y sepulcros de la minoría poderosa castellana y representa el nombre del beneficiario a base de hagiografía patronímica que lo señala como reflejo temporal de la divinidad. Su linaje se prolonga hacia el pasado y se condensa en sus escudos, y hacia el futuro, en la herencia de su capilla y la dotación perpetua de capellanías que testifica la inscripción; sus episodios biográficos se concretan en la vestimenta y actitudes de sus retratos: su estado de gloria en vida se retrata orante, y su cuerpo yace plácidamente muerto. Todo regido por un código que no distingue los símbolos del hombre de los del personaje institucional⁵². El sepulcro manipula, exalta u oculta acontecimientos históricos para construir la imagen del individuo como “noble eclesiástico doctor Juan de Grado”, títulos no exclusivos del personaje pero que, gracias a los modos de articular los elementos figurativos que lo representan, lo individualizan en su expresión plástica. Las trazas de la escultura toman rasgos de arquitectura sacra, que tienen la función figurativa de delimitar un portal en la capilla e individualizar a su propietario. La serie de escudos y virtudes propicia una lectura a saltos, no-cronológica, de símbolos morales, religiosos y genealógicos en yuxtaposiciones, y encima, en el friso de los orantes se extiende una secuencia de figuras referenciadas entre sí en un espacio continuo, narrando una biografía elíptica. El paje conecta y divide en dos planos el espacio de representación compuesto por los elementos retratísticos y la iconografía bíblica, dirigiéndose desde el yacente al cuerpo medio del sepulcro, cargándose de elementos significativos y de acción que lo diluyen en el grupo de figuras que articula como un nexos sintáctico. El sepulcro está hecho para ser visto desde abajo y así aumenta el efecto de relieve que potencia la narración en *mise en abyme* o escalera teológica. El sueño eterno del doctor es velado por la contemplación del lector, quien imagina al profeta, quien sueña con los Reyes de la Estirpe que prefiguran al Mesías tallado en la copa del Árbol de Jesé, cuyo Calvario redime y regenera el tronco de Reyes, en el frontón donde la Cruz se eleva sobre la calavera de Adán y los ángeles recogen la Sangre del Sacrificio que antecede y purifica el linaje de Grado. Las figuras bíblicas narran un trasunto de la historia terrena; así lo sugiere la semejanza especular que convierte al yacente en un reflejo del profeta. Ante ello recordaba el profesor F. Pereda: *et erit sepulchrum ejus gloriosus* (Is. 11, 10), profecía de la *Radix*, fuente de esta iconografía.

Limitados por el espacio de la representación y los discursos del sepulcro, hemos comentado los signos de identificación del propietario señalando su función narrativa. A modo de conclusión digamos que, en una historia, no es el final lo que importa, ni los hitos en que se va deteniendo el narrador para describir y enfatizar ciertos cuadros. La narración según Javier Marías es la lucha de imágenes en la secuencia, una tras otra, contra otra, tal como Bruto y Marco Antonio dicen la verdad a su tiempo en la tribuna y la obra de Shakespeare no se resume en el último acto. Pero esta escultura funeraria plasma una historia contradictoria de manera fragmentada e ilusión de totalidad en la imagen de su conclusión final. Articula imágenes de una biografía, muerte y renacimiento en la historia sagrada en un espacio donde todo ocurre al mismo tiempo; o donde no pasa nada: la escultura no narra. Pero en el habla que la interpreta, la mirada que la recorre, cuando se piensa, una cosa va detrás de otra. En este sentido, la actuación que reclama la escultura es también narrativa: el rito funerario hace que la historia pase o se celebre, pero no se repite si pasa o acontece *una misa cada día todos los días del mundo*⁵³.

⁵² G. DUBY, *Foundations of New Humanism (1280-1440)*, Nueva York, 1966; CENDÓN, “El poder episcopal”.

⁵³ Testamento de Grado trans. DEL BRIO, *Canónigo doctor*, pp. 103 y 151; J. MARIAS, “Fragmento y enigma y espantoso azar” (1999), en *Literatura y fantasma*, Barcelona, 2007, pp. 396-419.

