

ARTE Y LITURGIA: UN FONDO DE LUCILLO GÓTICO EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Ángela Franco Mata

De entre la interesante colección de pintura gótica custodiada en el Museo Arqueológico Nacional, estimo de interés efectuar un análisis de fondo de un lucillo funerario, procedente de la villa segoviana de Cuéllar. Su estudio desde el contexto para el que fue realizado desvelará muchos interrogantes, que sobre él pesan hasta el momento actual.

La tabla es de madera con estructura de arco apuntado¹, que según Gonzalo de la Torre de Trassierra, se hallaba en origen «a mano izquierda de la entrada en la iglesia de San Esteban [de Cuéllar]»². Cuadrado por su parte, explicita que vio «un nicho» «en la angosta nave lateral derecha»³. De ser éste el lugar original, parece muy improbable que estuvieran allí enterrados ambos caballeros, por carencia de espacio. Resulta más verosímil que reposaran en el muro frontero indicado por Trassierra. La organización, representación de dos caballeros yacentes e inscripción identificativa de dos personajes representados como yacentes, indican

- 1.- N. inv. 57821, exp. 1936/67; 1975/147. Ingresó por compra a D. Enrique Galera Gómez el 15 de junio de 1936. Para su descripción vid. Franco Mata, Ángela, Antigüedades cristianas del siglo VIII al XV, *Museo Arqueológico Nacional. Guía General*, 2ª de., Madrid, 1992, pp. 235-236.
- 2.- de la Torre de Trassierra, Gonzalo, *Cuéllar*, Madrid, 1894, p. 76, recogido por Velasco Bayón, Balbino, *Historia de Cuéllar*, 4ª de., Segovia, 1996, pp. 140-141. Dicha publicación se editó en varios artículos en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1894-1897.
- 3.- Cuadrado, José Mª, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Salamanca, Ávila y Segovia*, Barcelona, 1884, p. 704.

que se trata del fondo de un lucillo sepulcral⁴. La inscripción, en caracteres góticos, corre horizontalmente en el centro cual línea de separación de las dos escenas, la inferior, con los dos caballeros y la superior con la representación de la Misa de San Gregorio. Dice así: *Aquí yazen los omrados de buena memoria juan velasques de cuellar cavallero y juan v[elasque]s*.

Respecto a la identidad de dichos personajes, creo que no se ha llegado hasta el momento a una solución satisfactoria. Sus nombres se repiten en diversos contextos, por lo que no es fácil dilucidar a ciencia cierta de quién se trata. Conocemos algunos datos biográficos, proporcionados por la documentación, cuya reseña tal vez nos ayude a esclarecer el problema. Un Juan Velázquez de Cuéllar era hijo de Gutierre Velázquez de Cuéllar y sobrino de su homónimo, Juan Velázquez de Cuéllar. Juan Velázquez de Cuéllar, tío, vivió durante el reinado de Juan II, del que fue consejero. Su intervención activa en el proceso y condena de D. Álvaro de Luna debió de motivar su posterior cambio de vida. En efecto, en fecha imprecisa abandonó la Corte e ingresó como hermano donado en el monasterio vallisoletano de La Armedilla, al que donó todos sus bienes en 1446. Pidió ser enterrado en la sepultura que él había hecho cerca del altar de la Virgen María⁵ y mandó «poner sobre su sepultura una cabeza de cera recuerdo de su pesar perpetuo por la decapitación del de Cuéllar»⁶. Se descarta así que este personaje haya recibido sepultura en Cuéllar, y en consecuencia datar la obra en la primera mitad del siglo XV, como algún investigador pretende⁷.

Gutierre Velázquez de Cuéllar casó con Catalina Granza de Castro, que llegó de Portugal en el séquito de la reina Isabel, segunda esposa de Juan II. De dicho matrimonio nació Juan Velázquez de Cuéllar, el padre de Juan Velázquez, uno de los personajes enterrados en San Esteban de Cuéllar, según se colige de la citada inscripción. Viudo de su primera esposa, Gutierre Velázquez, que casó en segundas nupcias con Juana Enríquez, muere a fines de 1492, haciéndose enterrar en el monasterio de la Encarnación de Arévalo⁸. Juan Velázquez de Cuéllar parece que ha sido

4.- G. de la Torre Trassierra (op. cit. p. 76) afirma que estuvieron enterrados en dicha iglesia Juan Velázquez de Cuéllar y su hijo Gutierre Velázquez, aserto que pone en duda Balbino Velasco Bayón (op. cit. p. 243). Sobre ello volveré.

5.- Madrid, Archivo Histórico Nacional, Clero, legajo 1751 del monasterio de La Armedilla, *Carta de donación del doctor Juan Velázquez, oidor de Ntro. Señor el Rey*, cfr. Velasco Bayón, Balbino, *Historia de Cuéllar*, 4ª de., Segovia, 1996, pp. 167-168, nota 171. También existen referencias de este personaje con relación a la sentencia contra el conde de Castro en la *Refundición de la Crónica del Halconero por el obispo Don Lope de Barrientos*, edición y estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1946, pp. 105, 109-111.

6.- Larios Martín, Jesús, *Nobiliario de Segovia*, Segovia, 1967, vol. V, p. 302. Agradezco a mi buena amiga María Moreno el facilitarme la publicación.

7.- Velasco Bayón, op. cit. p. 141.

8.- Larios, op. cit. p. 302.

confundido en ocasiones con su hijo Juan Velázquez⁹. Fue Comendador de Membrilla en la orden de Santiago, contador mayor de Castilla, paje de la reina doña Catalina de Lancaster, gobernador de los castillos de Arévalo, Madrigal y Olmedo. Personaje de toda confianza, fue elegido testamentario por el príncipe don Juan y la Reina Isabel la Católica. Si se le hace nacer en el último tercio del siglo XV, resulta incongruente que sea elegido testamentario de la Reina Católica, pues sería un niño. En mi opinión se trata del padre, que murió en 1492¹⁰. Había casado con doña María de Velasco, sobrina del Condestable de Castilla. Esta circunstancia familiar pudo influir en la elección del tema iconográfico de la misa de San Gregorio, interpretación pictórica del relieve del mismo tema de Pisón de Castrejón (Palencia). Encargado éste último por la familia Mendoza, que ejercía el patronazgo sobre la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén de Roma, pudo ser el camino de recepción del tema en las obras castellanas¹¹.

En cuanto a Juan Velázquez, no creo que pueda identificarse con su homónimo, que educó a San Ignacio de Loyola, pues su muerte el 17 de agosto de 1517¹², no corresponde en modo alguno con el estilo de la tabla funeraria fechable a fines del siglo XV, entre 1492 y 1500. Existe una referencia sobre la muerte de Gutierre Velázquez, hijo del Juan Velázquez muerto en 1517, acaecida antes de la de su padre, siendo además la que debió de acelerar la muerte de aquél¹³. Tal vez nos hallemos de nuevo ante un error de identificación y se trate de Juan Velázquez hijo, que muriera antes de 1492.

Según reza la inscripción en escritura humanística de 1630, el encargo de la tabla [retablo] se debe al fundador del hospital de la Magdalena, el arcediano Gonzalo González [Gómez y no Gonzalo es el nombre citado por Colmenares y otros autores hasta época reciente], que dice así: «Este retablo mando hacer don Gonzalo Gonzalez, arcediano de Cuellar, fundador del ospital de la Magdalena y su retablo»¹⁴. El encargo se hallaría vinculado sin duda ninguna a la generosidad de ambos caballeros con la citada obra benéfica. Tal vez ellos hayan sido los promotores de la por-

9.- Velasco Bayón, op. cit. p. 242.

10.- Larios, op. cit. p. 302.

11.- Así lo sugiere J. Ara, El taller palentino del entallador Alonso Portillo (1460-1506), *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1987, pp. 211-242, recogido por Ibáñez García, Miguel Ángel, La Misa de San Gregorio: aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un ejemplo en Pisón de Castrejón (Palencia), *Norba-Arte*, 11, Cáceres, 1991, pp. 7-17, sobre todo p. 15.

12.- Fita, Fidel, San Ignacio de Loyola en la Corte de los Reyes de Castilla. Estudio crítico, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 17, Madrid, 1890, p. 494.

13.- Velasco Bayón, op. cit. p. 243.

14.- Quadrado, op. cit. p. 704, nota 2. Actualmente Lorenzo González Llamazares lleva a cabo un estudio sobre inscripciones segovianas.

tada de la capilla, que estilísticamente se inscribe en el estilo de los Reyes Católicos.

De nuevo nos hallamos frente a un escollo cronológico insalvable por más que fuera muy longevo el emprendedor arcediano, cuya fecha de nacimiento se sitúa hacia 1380. Él había acometido sus importantes obras, el hospital de la Magdalena y el Estudio, en la primera mitad del siglo XV¹⁵. Según reza la inscripción de la parte inferior de la tabla, él encargó el sepulcro ya muertos los caballeros —1492—, lo que resultaría más de un siglo de vida, extremo a todas luces imposible. Parece razonable pensar que se ha deseado enfatizar la participación de los caballeros en la obra benéfica y resaltar a la vez a su fundador D. Gómez González.

Texto e iconografía se inscriben en el marco de la liturgia cristiana, cuyo sentido ha de analizarse en función del orden de sucesión de los hechos desde las exequias, el oficio de difuntos, que se reza en el coro el día de los funerales, pasando por las misas gregorianas, que se celebraban durante treinta días seguidos, hasta los oficios diarios en sufragio de los difuntos a quienes está dedicado el sepulcro, con los Laudes y Maitines, que se rezaban a continuación de los propios del día. Tanto las exequias como la misa en sufragio por el alma de los difuntos —*Sacrificium pro dormitione*, en feliz expresión de San Cipriano—, se figuran por medio de sendas escenas, mientras la referencia al oficio de difuntos se efectúa por medio del correspondiente texto del Salmo 50 (51).

La ilustración de los diversos actos se organiza en orden ascendente. El registro inferior acoge la escena de las honras fúnebres, donde el protagonismo es ostentado de forma compartida por los dos caballeros yacentes, de proporciones muy superiores al resto de los personajes. A diferencia de éstos últimos, los caballeros son vistos lógicamente en horizontal. Como correspondía a su profesión, van ataviados con armadura militar, donde son perfectamente visibles los distintos elementos de que consta: peto, pancera, faldaje, platas, hombreras, guardabrazo, codal, quijote, rodillera, greba, escarpe, gocetes. Sostienen el atributo característico de un militar, la espada, y del brazo izquierdo de Juan Velázquez cuelga el escudo del linaje. El padre luce una luenga barba y peina larga y lacia cabellera, mientras el hijo tiene barba incipiente y sus cabellos cortos se peinan según la moda del momento. Están tendidos sobre un gran túmulo cubierto con rica tela con labores mudéjares y un largo cojín con triple borla en los extremos sobre el que reposan sus cabezas.

A los pies de los yacentes, los oficiantes entonan los cantos del *Ordo sepulturae*, como se advierte en las bocas abiertas de algunos de ellos, uno de los cuales está arrodillado. Visten hábito negro y llevan la cabeza tonsu-

15.- La documentación y obra del hospital ha sido analizada por Velasco Bayón, op. cit. pp. 173-210.

rada, como corresponde a los frailes dominicos. Éstos, junto con la otra orden mendicante, los franciscanos, son las órdenes preferidas para auxiliar a los moribundos en el paso a la otra vida. Desbancan a las órdenes monásticas que venían ejerciendo dicho cometido en siglos precedentes. Uno de ellos porta la cruz procesional, imprescindible en todo acto litúrgico, como símbolo de la victoria de Cristo sobre la muerte. Detrás de ellos, se figura un personaje femenino con toca, alusivo tal vez a la esposa viuda del primero, Catalina Granza de Castro (?). A la cabecera se dispone un personaje vestido con saya y manto que sostiene un libro entre sus manos.

El siguiente paso litúrgico corresponde a la celebración de la eucaristía. Se trata de la misa de San Gregorio, cuyo concepto, según M.A. Ibáñez García, es diferente de las misas gregorianas¹⁶. Aunque así fuera, ambas expresiones litúrgicas se hallan incardinadas por su carácter de sufragio, referencia directa a las almas del purgatorio¹⁷. La misa de San Gregorio¹⁸ representa un aspecto dinámico devocional, plasmado en la eucaristía, actualización y aplicación de la redención¹⁹. La escena se compone de dos elementos iconográficos que conviene recordar: el *Varón de dolores* —*Vir dolorum* [latín], *Schmerzensmann* [alemán]— y la misa de san Gregorio. El Varón de dolores tiene su origen en una fuente bíblica, concretamente en el episodio del profeta Isaías donde dice: «Despreciado y abandonado de los hombres, *varón de dolores* y familiarizado con el sufrimiento, y como uno ante el cual se oculta el rostro...». Desde el punto de vista iconográfico, constituye una derivación de la *Imago pietatis*, cuya manifestación más antigua es un icono del siglo XII de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Dicha iconografía se halla incardinada a la liturgia de Viernes Santo, como ha advertido E. Mâle²⁰. La iconografía del Varón de dolores se va configurando paulatinamente con sus atributos propios, los *Arma Christi*²¹, así como sus diversas modalidades, una de las cuales con Cristo

16.- La Misa de San Gregorio..., cit. p. 8.

17.- Para el purgatorio vid. el libro clásico de Le Goff, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*, versión castellana del original francés, Madrid, 1981.

18.- Este tema iconográfico ha sido acreedor de una amplia bibliografía, vid. los trabajos fundamentales de Thomas, Alois, *Das Urbild Gregoriusmesse*, *Rivista di Archeologia Cristiana*, 10, 1933, pp. 51-70; Borchgrave d'Altena, J., *La messe de Saint Grégoire. Étude iconographique*, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruselas, marzo-junio 1959, pp. 3-34; Domínguez Rodríguez, Ana, Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio a través de varios Libros de Horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 29, Madrid, 1976, pp. 757-772.

19.- Llompart, Gabriel, Aspectos populares del purgatorio medieval, *Religiosidad popular. Folklore de Mallorca. Folklore de Europa*, Palma de Mallorca, 1982, pp. 254-274, sobre todo pp. 259, 261.

20.- Mâle, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, 1922, pp. 98-100. Más recientemente Schiller, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, versión inglesa del original alemán, Nueva York, 1972, II, pp. 226 y sigts.

21.- Sebastián López, Santiago, Los "Arma Christi" y su transcendencia iconográfica en los siglos XV y XVI, *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, 1989, Valladolid, 1990, pp. 266, 267.

en pie, se difunde durante el siglo XIV. En nuestro país, hallamos expandidas en el siglo siguiente, tanto la modalidad italiana derivada la *Imago pietatis*, la de Cristo de pie de cuerpo entero —propiamente el Varón de dolores, variante alemana—, y la de Cristo de medio cuerpo sobre el sepulcro, ésta última adoptada en el sepulcro de Cuéllar. Italia, como en tantos otros temas iconográficos, ha servido como correa de transmisión para su difusión en el occidente europeo²². La misa de San Gregorio, a diferencia de las misas de San Amador, San Clemente y San Agustín, que desaparecieron con el Concilio de Trento²³, ha permanecido incólume hasta nuestros días²⁴.

La misa de San Gregorio corresponde a una leyenda occidental, surgida como consecuencia de un icono bizantino conservado en la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén, de Roma, un lugar de peregrinación especialmente venerado. Estando el papa celebrando la eucaristía pidió a Dios que cambiara el vino en sangre para que se disiparan sus dudas, y Cristo se le apareció, brotando la sangre de sus llagas y llenando el cáliz que se hallaba sobre el altar. Para conmemorar este milagro San Gregorio encargaría la primera pintura con su propia visión en la iglesia de la Santa Cruz, donde se celebrara la misa milagrosa del viernes santo²⁵. La escena alcanzó amplia difusión en la Edad Media, sobre todo por la enorme cantidad de indulgencias unidas a la oración ante ella.

Se ha buscado el motivo de la institución de las misas gregorianas en la circunstancia de que un monje médico del monasterio del Monte Celio confesó haber pecado gravemente contra el voto de pobreza, guardando consigo tres monedas de oro, recibidas de unos pacientes agradecidos, y debía entregarlas al abad. Muerto el religioso, tras sufrir una enfermedad, San Gregorio, según cuenta en sus *Diálogos* (cap. 55), encomendó a un monje llamado Precioso que durante treinta días continuos celebrara la santa misa en sufragio del alma del monje difunto. Éste había muerto arrepentido, por lo que el santo no quiso privarlo del sufragio. Al cabo de treinta días el difunto se apareció a otro monje llamado Copioso y le aseguró que ya era feliz, pues acababa de ser librado de las penas del purgatorio²⁶. También refiere el santo pontífice una visión de un soldado lla-

22.- Hernández Perera, Jesús, Iconografía española: el Cristo de los Dolores, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1954, pp. 47-62; Vetter, Ewald, Iconografía del "Varón de Dolores". Su significado y origen, *Archivo Español de Arte*, 36, Madrid, 1963, pp. 197-231; Domínguez, op. cit. p. 757.

23.- Llupart, op. cit. p. 264.

24.- Una interesantísima representación iconográfica del barroco se halla en el óleo de Vicente Salvador Gómez, *La Sangre del Redentor y las almas*, en el Museo de San Pío V de Valencia, vid. García Mahiques, Rafael, La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo, *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 68, Zaragoza, 1997, pp. 63-106.

25.- Domínguez, op. cit. p. 758.

26.- Corredor García, Fray Antonio, OFM, *Las Misas Gregorianas*, Cáceres, 1989.

mado Esteban, muerto de peste en Roma, el cual bajó al Purgatorio y regresó luego a este mundo (cap. 36).

La escena de la misa de San Gregorio de Cuéllar responde a la fórmula general: el santo pontífice celebra la eucaristía sobre el altar y al fondo se divisa a Cristo de medio cuerpo sobre el sepulcro acompañado de dos ángeles portadores de instrumentos de la pasión; uno sostiene los clavos, otro las tenazas y al fondo, presididos por la cruz, se columbran el gallo y la escalera. Aunque no se ha enfatizado la presencia de la sangre saliendo de la herida del costado de Cristo cayendo sobre un cáliz, puede incluirse dentro de la variante denominada Cristo *Varón de dolores eucarístico*, por su referencia directa a la Eucaristía, en cuyo altar se observa el cáliz²⁷. Asisten fervorosos un grupo de dominicos con hábito blanco y capa negra, a la izquierda, y un religioso franciscano en solitario, al otro lado. Ante el grupo se halla instalado un atril con un cantoral abierto, donde parece leerse una variante de la salutación evangélica *Ave gratia plena*, frecuente ésta última en otros ejemplares contemporáneos. Puede leerse en la página izquierda *Ave [vir] ginem* [la *m* no visible totalmente]/ *Plena* [la *e* no muy clara], mientras el texto de la página derecha parece identificarse con letroides²⁸. A veces, como en el relieve de Castejón y en el grabado del *Tratado de Latín en romance*, de Fray Vicente de Burgos, por ejemplo²⁹, se dispone la propia escena de la Anunciación, la Virgen y el arcángel Gabriel. La Anunciación se asocia frecuentemente al mundo funerario, a través de la cual se hace ostensible el sentido salvífico del primer misterio de la Redención. Preside el acceso a la capilla funeraria del arzobispo don Pedro Tenorio en el claustro de la catedral de Toledo³⁰, y numerosos sepulcros burgaleses muestran dicha escena³¹.

Las dos escenas analizadas están rodeadas por una larga inscripción que sigue la estructura del arco apuntado del retablo. Escrita en latín y en caracteres góticos, recoge los versículos del Salmo 50 (51), que dice así, según el texto de la Vulgata: *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam;/ Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam./ amplius lava me ab iniquitate mea,/ et a peccato meo munda me./ Quoniam iniquitatem meam ego cognosco, Et peccatum meum contra me est semper.* [Tenme piedad, oh Dios, por tu clemencia,/ por tu inmensa ternura borra mi iniquidad./ ¡Oh, lávame más y más mi

27.- Schiller, recoge varios ejemplos, op. cit. II, figs. 747, 760, 764.

28.- Agradezco la opinión de mi buen amigo Lorenzo Martínez Ángel, vertida en carta del 26 de diciembre de 1997.

29.- Ibáñez García, op. cit. p. 15.

30.- Franco Mata, Ángela, El arzobispo Pedro Tenorio: Vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo, *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media (II)*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 73-93.

31.- Gómez Bárcena, M^a Jesús, La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses, *Reales Sitios*, 78, Madrid, 1983, pp. 65-73.

pecado, y de mi falta purifícame!// Pues mi pecado yo lo reconozco, mi falta sin cesar está ante mí]. La doble numeración del Salmo es debida a que tanto en el texto masorético [relativo a la doctrina crítica de los rabinos acerca del texto hebreo] como en las versiones griega y latina el Salmo 9 de los LXX³² y de la Vulgata comprende el 9 y el 10 del texto hebreo. Por ello, la numeración en dichas versiones es inferior en una unidad a la del hebreo a partir de ese salmo hasta el 147, de los 150 que compone el total, el cual reúne el 146 y 147 de los LXX y de la Vulgata. El salmo completo es rezado en los *Laudes* del oficio de difuntos u *Officium pro mortuis*, que constaba de *Visperas*, *Maitines* de tres nocturnos y *Laudes*, con un marcado carácter de Vigilia, que se ha conservado a lo largo de los siglos³³. Las vísperas constaban de cinco salmos antifonados, un versículo y el *Magnificat* seguido de los *Kyries* y el *Pater noster*. Desde el siglo XIII los tres nocturnos de Maitines iban precedidos de Invitatorio. Cada uno de ellos constaba de tres salmos antifonados y tres Lecciones, tomadas del Libro de Job, cada una de las cuales iba seguida de un Responsorio sacado del mismo libro: el Responsorio noveno era *Ne recorderis peccata mea*, pues el *Libera me* es de fecha bastante posterior. Los Laudes constaban de cinco Salmos antifonados, un versículo, el *Benedictus* con su antifona, el *Kyrie eleison* y la oración dominical con que se terminaba el oficio. Las antífonas se duplicaban el día del entierro, al día siguiente de recibir la noticia del fallecimiento, en los días tercero, séptimo, trigésimo y aniversario, y finalmente todas las veces que se celebraba el Oficio de una manera solemne.

El Oficio de difuntos se rezaba en el coro el día de los funerales, y en los demás días según lo exigiera la costumbre de las diversas iglesias. Las Vísperas se rezaban después de las del día, y los Maitines y los Laudes igualmente a continuación de los propios del día, o sea, inmediatamente después del *Benedicamus Domino* y *Deo gratias*.

32.- San Agustín proporciona la explicación de dicha denominación en *La Ciudad de Dios*, versión castellana, Méjico, 1988, p. 454.

33.- *Oficio Parvo de la Santísima Virgen María y Oficio de Difuntos aumentado de un breve Eucologio por el P. R.P. Jaime Pos, S.J.*, Madrid, 1926, pp. 365-450, sobre todo pp. 433-436.



Museo Arqueológico Nacional.

Fondo de Lucillo Sepulcral Gótico, procedente de la iglesia de San Esteban, Cuéllar (Segovia)