

El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Instituto de Historia. CSIC (Madrid)

EL MONUMENTO

El culto a la Eucaristía centró la liturgia desde los primeros años del cristianismo, fundamentalmente la de la Misa y la de la Cena Pascual. Es difícil precisar cómo fue en principio la celebración en ambos casos y cómo se llevaba a cabo la reserva del Santísimo. La primera noticia que tenemos sobre esta última, es que, después de la ceremonia del Jueves Santo, se hacía en la sacristía, trasladando la Sagrada Forma los diáconos, exactamente igual que la reserva para la comunión de los enfermos en los días ordinarios. Poco a poco, sobre todo desde finales del S. XI, se introdujo la costumbre de dar especial relevancia y con aire festivo al traslado del Santísimo Sacramento a su lugar de reserva en la tarde del Jueves Santo, en lo que se ha querido ver la primera manifestación de procesión eucarística que desembocará en el siglo XIII en la procesión de la recientemente instaurada festividad del Corpus Christi. Paralelamente los cluniacenses introdujeron especial interés por subrayar el lugar de la reserva ordinaria, trasladándola desde la sacristía hasta el altar mayor. Lógicamente, también la reserva del Jueves Santo fue adquiriendo mayor importancia, sobre todo a raíz del incremento del culto

eucarístico desde el siglo XII, hasta desembocar en un auténtico «monumento» profusamente adornado¹.

El estudio del significado y desarrollo de estos «monumentos» fue abordado, sobre todo en lo que se refiere a los del siglo XVI en adelante, por el Dr. J. Rivas Carmona demostrando la importancia que tienen en la Historia del Arte español y la necesidad de un estudio en profundidad desde su origen².

Las catedrales rivalizaron en la magnificencia de sus monumentos. La de Toledo, sede primada y de la diócesis más grande y rica de España, hace honor a su importancia dedicando dinero y esfuerzo, a lo largo de los siglos, para tener uno de acuerdo con su categoría.

No sabemos cuándo se empezaron a construir en dicha Catedral. La primera noticia histórica nos la depara un *Inventario* realizado entre junio y diciembre de 1580 en el que, entre otras muchas cosas, incluye «tres paños de seda carmesí pelo azeituní que tiene en medio unas imágenes grandes. El uno tiene la imagen de Nuestra Señora y los otros dos cada uno un ángel que ponen al monumento y los ángeles y cercos todo de oro tirado y tiene hacia la cabeza dos medios cuerpos de ángeles labrados broslados sobre campo de hilo de plata. Están todos estos paños con las armas del cardenal don Gil a cada esquina y los escudos de las armas son de filo de oro. Hicieronseles apañaduras de carmesí e hízolas Diego López de Ayala. Están maltratados. Que se reparen»³. Este don Gil es, sin duda, el conque don Gil Álvarez de Albornoz (1338-1350), uno de los prelados más destacados, fundador del Colegio Español de San Clemente de Bolonia. Está enterrado en la espléndida capilla de San Ildefonso de la catedral toledana.

Estos paños seguían usándose en el siglo XVI y fueron restaurados por primera vez en 1512. El 11 de marzo de ese año se hace un descargo en las cuentas por dos varas y cuarta de lienzo para «dos alas de unos ángeles pequeños», y «para hacer unas estrellas para el cielo del monumento». Y más adelante «una libra de azul en nueve alas» y de nuevo «lienzo para las estrellas». El cielo mencionado parece que se está haciendo nuevo. Junto a esta partida figuran un número considerable de pagos por materiales para el monumento. Son fundamentalmente tachuelas, madera para los andamios, hilo, hilo de alambre, candelas y algo muy curioso pagan 4 reales por el alquiler de unos rostros de profetas. También se paga a los pintores Luis de Medina por platear los candeleros y pintar el escudo del cardenal y Juan de Borgoña por platear y dorar otros once candeleros de madera. Además, en estas fechas, se adoban los órganos⁴. No he podido saber si todos estos trabajos obedecen a un nuevo

1 A.G. MARTIMORT, *La iglesia en oración. Introducción a la liturgia*. Barcelona, 1987, pp. 88, 552, 556, 935 y 939.

2 J. RIVAS CARMONA, «La significación de las Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata» en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *Las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Murcia, 2003, pp. 493-529.

3 Archivo de Obra y fábrica de la Catedral de Toledo (AOyFCT), *Libro de visita del arzobispo D. Gaspar de Quiroga a la Catedral e inventario de sus bienes en el sagrario. 1580*, fol. 102vº.

4 AOyFCT, Libro 806, *Libro de gastos de fábrica 1511-1512*, fols. 102vº y ss.

proyecto, pero no parece que fueran los gastos corrientes de cada año al llegar la Semana Santa, pues no vuelven a aparecer, al menos en los años que he consultado. Sólo el 12 de abril de 1514 figura de nuevo el pintor Luis de Medina cobrando una cantidad considerable de dinero por dorar dos pilares del monumento, pintar de negro las rejas del mismo y pintar el paño del Santísimo Sacramento⁵. Así pues parece que o bien era nuevo, o se hizo una reforma importante.

En 1549 Blas Ortiz elogia el monumento diciendo que es un «*operoso aparato*» y que es difícil de describir en pocas palabras. Se colocaba a los pies del templo, junto a la capilla mozárabe, donde se siguió montando durante siglos y constaba de unas gradas sobre las que «*se ponen las más opulentas riquezas que se guardan en el sagrario y juntamente las reliquias de los santos de más antigüedad y veneración. Porque es muy justo que donde está la mayor de las reliquias (como es el sacrosanto cuerpo de Nuestro Señor Jesu Christo) qualesquier santos la sirvan de guarda y compañía*». Esta escalinata estaba enmarcada por «*unas bóvedas subitarias (...) las quales (a mi juicio) no ceden a los mausoleos, ni a las pyrámides celebradas*». En ellas se colocaba el arca del Santísimo rodeada de candeleros y en la parte baja se ponían barandillas de madera para detener al vulgo⁶.

Sin duda se seguían utilizando lienzos en los laterales y al fondo aunque no los mencione, como lo demuestra la documentación antes citada. De ahí que participe de los dos tipos de monumento que reconoce el Dr. Rivas: los de «*grandes pabellones o doseles de paños y textiles, de tradición medieval y las arquitecturas provisionales a base de templetes, ya como verdadera novedad*». Este autor recoge la descripción de Ortiz, poniendo al monumento toledano como ejemplo del esfuerzo que se realizó en el siglo XVI para dotar a los monumentos de grandeza a través de programas renacentistas de arquitectura⁷.

Sin duda se siguieron utilizando los paños del Cardenal Albornoz durante bastante tiempo, aunque no sabemos hasta cuando, pues en 1619 estaban ya «muy viejos»⁸. Parro, que como señalaremos más adelante, describe un nuevo monumento que mandó labrar el Arzobispo D. Luis de Borbón, dice que hasta entonces se usaba «*un monumento de pasta y bastidores con lienzos y transparentes, pintado todo en 1668 por los artistas Francisco Ricci y Juan Carreño*».

Lo mismo que en 1549 el Dr. Blas Ortiz alaba el monumento que él conoció, Parro admira entusiasmado la grandiosidad del nuevo que se estrenó en la Semana Santa de 1807. Dice que, desarmado a lo largo del año, ocupaba gran parte de las *Claverías*, aposentos construidos por Cisneros en la parte alta del claustro de la Catedral, aunque en ellos «*no está ni aun la mitad de su mole*». Se seguía montando

5 AOyFCT, Libro 808, *Libro de gastos de fábrica 1513-1514*, fol. 122vº.

6 B. ORTIZ, *La Catedral de Toledo*, [1549]. Toledo, 1999, p. 203. Esta edición ha sido preparada y comentada por R. GONZÁLVEZ y F. PEREDA.

7 J. RIVAS CARMONA, ob. cit., en la nota 2 *supra*, pp. 504 y 508-509.

8 AOyFCT. *Inventario del Sagrario. 1619*, fol. 136vº.

en los pies de la iglesia, en las dos últimas bóvedas de la nave central, aunque la parte acotada y la colgadura, cuyo dosel tocaba el techo, se extendían por dos más, con lo que ocupaba un espacio de 114 pies de largo por 44 de ancho y 80 de alto (31'92 x 12'32 x 22'40 metros). Dice Parro que «*según un curioso muy enterado*» costó más de millón y medio de reales. Añade que todos quedaban admirados de su grandiosidad, pero que las opiniones sobre su belleza fueron muy encontradas y el propio Parro opina que «*el conjunto no ofrece toda la perspectiva y belleza que debiera esperarse del excesivo coste que se le supone*». Fue trazado por el arquitecto de la Catedral Ignacio Haam y era «*de madera pintada imitando jaspes (...) multitud de pies derechos apoyados en otras vigas (...) asegurados con dobles tornillos (...) en otras vigas que descansan sobre ellos y mantenidos por tornapuntas, que aquello parece un verdadero pinar. Otro tanto puede decirse de los caballetes que sostienen las gradas de la escalinata (...) de treinta gradas (...). A los nueve escalones primeros se hace un descanso o meseta (...) terminando en ambos extremos con dos plintos que salen hasta la línea del primer escalón en los cuales se colocan cuatro estatuas de madera pintada (...) imitando el alabastro, algo mayores del tamaño natural que representan soldados romanos armados a la antigua que guardan el sepulcro de Jesús, de que es emblema el monumento (...) son obra del escultor madrileño Joaquín Aralí*». Los escalones iban disminuyendo de tamaño y en los lados eran curvos. Toda la gradería se llenaba de candeleros con velas. Hacia la mitad del segundo tramo de las gradas había otras dos figuras colosales de madera pintada fingiendo alabastro «*que son dos hermosísimos ángeles arrodillados sobre nubes (...) adorando al Redentor... obra de D. Antonio Tolch*». Coronaba todo el conjunto una plataforma circular sobre la que se asentaba un templete con numerosas columnas de orden corintio con ángeles sentados en la cornisa con los símbolos de la Pasión, obra de Mariano Salvatierra, coronado por una media naranja con la estatua de la Fe en lo alto, también de Aralí. En el centro se instalaba el Arca con el Santo Sacramento, que ya no era la del siglo XVI, sino otra nueva, más acorde con el estilo del nuevo monumento. Desde el segundo tramo de la escalinata y todo el tabernáculo quedaba en marcado por un riquísimo dosel en forma de pabellón de sarga de seda carmesí, con 293 estrellas bordadas en oro, todo ello colgado de un anillo de madera dorada que rozaba la bóveda de la nave. Parro se extiende largamente en la descripción de este pabellón que, como el resto, debía de ser espectacular⁹.

En el archivo del fotógrafo Rodríguez, hoy en el Archivo Histórico de Protocolos de Toledo, se conservan varias fotografías del monumento hechas en años distintos, pero todas de los últimos años del siglo XIX o principios del XX, en las que, aunque varía la decoración general, vemos que se seguía utilizando la misma «mole» de 1807 con sus ángeles y soldados. Hoy día aun se conservan todas sus piezas en los depósitos de la Catedral. La sencillez impuesta tras el Concilio Va-

9 S.R. PARRO, *Toledo en la mano*. Toledo, 1857, pp. 700-717. Utilizada la edición facsímil publicada en Toledo en 1978.

ticano II ha hecho que el Monumento de la Catedral primada se haya reducido considerablemente. Se monta en la capilla de San Pedro con alguno de los elementos del construido en 1809, sobre todo alguna de las columnas y las figuras de los ángeles y, de nuevo, con la grandiosa arca del S.XVI-XVII, que nos va a ocupar a continuación.

EL ARCA NUEVA (1513-1518)

Por supuesto que en toda España, según iba cobrando importancia el «monumento», el recipiente en que se guardaba la Eucaristía la iba tomando en paralelo. Probablemente en los primeros momentos de su traslado a la iglesia, se utilizaría la misma pequeña caja cilíndrica en que se guardaba normalmente. Pero pronto querrían darle más magnificencia y comenzarían a utilizar piezas más importantes, sobre todo arquetas parecidas a los relicarios, hechas en madera, marfil, esmaltes o, en algunas ocasiones, en materiales preciosos, como la Caja de las ágatas de la catedral de Oviedo. En este caso muchas veces proceden de donativos de piezas de uso civil acondicionadas para su nuevo cometido, como en el caso de la citada Caja de Oviedo que fue donación del rey Fruela en 910. Esto fue mucho más corriente a partir del S. XVI en que se fundaron numerosas congregaciones que promueven el culto a la Eucaristía, como la cofradía de la Minerva, fundada en Roma en 1520, y que promovió el rezo denominado de las cuarenta horas, pues oraban ante el «monumento» desde el Jueves Santo al Sábado de Gloria¹⁰.

Los Reyes Católicos, fundamentalmente doña Isabel, promovieron un profundo sentimiento religioso, que en Toledo se va canalizar hacia la liturgia eucarística. Poco después de morir la Reina, el cabildo, por expreso deseo del Cardenal Cisneros tan unido a ella, compra en la almoneda de sus bienes la riquísima custodia de manos que hoy forma el viril de la grandiosa custodia de Arfe. Pero en la segunda década del siglo, en unos años en los que el Cardenal pasa casi todo su tiempo junto al Rey o en Alcalá poniendo en marcha la Universidad y controlando la traducción de la Biblia, se encargan tres de las más importantes piezas de plata que se hacen en España en el siglo XVI y todas ellas destinadas al culto eucarístico: la manga para la cruz ya existente (1511-1512), que aunque no es una pieza especialmente eucarística, se usaba preferentemente en la procesión del Corpus Christi; el arca del Jueves Santo (1513) y la custodia de Arfe (1515-1516)¹¹. Sin duda la piedad de Cisneros, acrecentada en su relación con la Reina, prendió fuerte en el Cabildo que quizá fue el principal impulsor de estas obras, aunque, por supuesto, contarían con el beneplácito del Cardenal. Según Quintanilla éste «... *ponderaba la reverencia que*

10 M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Español*. Barcelona, 1952, p. 290. C. MORTE GARCÍA, «Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (Aportación documental)». *Artigramma* n.º. 3 (1986), pp. 195-214. C. HEREDIA, «De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 168 y 171.

11 Las fechas anotadas son las de comienzo de las distintas piezas.



LÁMINA 1. Arca del monumento. Catedral, Toledo.

se debe dar al Santísimo Sacramento de la Eucaristía... veneraba tiernamente este misterio... era singular la viva y amorosa fe, que tenía con el Santísimo Sacramento... Claro testimonio es desta devoción... la alegría con que celebraba sus fiestas y hacía celebrar en su arzobispado...»¹².

En Toledo, el magnífico monumento que describe el Dr. Ortiz tenía como protagonista un arca verdaderamente extraordinaria que aun se conserva en el ochavo de la Catedral (lám. 1). En su estado actual es fruto de varias intervenciones, la

12 P. DE QUINTANILLA, *Archetipo de virtudes, espejo de prelados, el venerable Padre y siervo de Dios Francisco Ximenez de Cisneros*. Palermo, 1653, Libro II, cap. XI, pp. 91-92.

primera se inicia en 1513 y otras dos en 1597 y 1628, que iremos describiendo más adelante.

El arca no está estudiada a fondo pese a ser de sobra conocida por las aportaciones documentales de Parro, Pérez Sedano y Zarco del Valle. El primero de ellos ya apunta que fue hecha en 1514 por Pedro de Medina y Diego Vázquez según las trazas encargadas al pintor Juan de Borgoña. Añade que en 1597 fue acrecentada, aunque no sabe si el autor de esta intervención fue Diego de Valdivieso o Francisco Merino, ya que los dos plateros trabajaban para la catedral en esos años. Y por último hace una somera descripción del arca, tal y como él la vio¹³.

Pérez Sedano, que aunque reunió los datos en el S. XVIII no fueron publicados y por lo tanto conocidos hasta 1914, recoge los datos de su realización por Medina y Vázquez en 1514 según trazas de Borgoña, desconoce los trabajos realizados en 1597, pero, sin embargo, dice por primera vez que hubo una nueva intervención hecha por los plateros Andrés y Vicente Salinas y que fue terminada de pagar, tras ser tasada por Cristóbal de Pancorbo, en 1628¹⁴.

Zarco, por su parte, añade una noticia fundamental que luego no ha sido tenida en cuenta. Se trata de la tasación de la parte hecha en 1597 por el platero Diego de Valdivieso. El tasador fue Francisco Merino y Gregorio de Baroja actuó como contraste¹⁵. Esta aportación fue muy importante pues, hoy día, estos papeles no se pueden localizar en el Archivo de Obra y Fábrica, y los datos del Libro de Fábrica y los Inventarios de la época, como luego veremos más extensamente, son muy sucintos.

Con posterioridad, han sido muchos los estudiosos que han citado esta magnífica pieza, recogiendo, todos ellos parcialmente, los datos anteriormente citados e incluso, a veces, con fechas diferentes. Algunos hacen una aproximación a las distintas escenas que se le añadieron en cada ocasión, aunque casi todos coinciden en decir que todas ellas son las primitivas, que no se hizo ninguna nueva, salvo Margarita Pérez Grande¹⁶. Es cierto que las tres fases en la que fue hecha difícil-

13 S. RAMÓN PARRO, ob. cit., nota 9 *supra*, p. 601.

14 F. PÉREZ SEDANO, *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*. Madrid, 1914, pp. 39, 44 y 100.

15 M. ZARCO DEL VALLE, *Documentos para la Historia del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo*. Madrid, 1916, pp. 285-289.

16 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la Historia de la Orfebrería toledana*. Toledo, 1915, pp. 48, 169-170, 308-309, 357 y 379. C. de CEDILLO, *Catálogo Monumental y Artístico de la Catedral de Toledo* [1919], ed. de M. REVUELTA, Toledo, 1991. S. ALCOLEA, *Artes Decorativas en la España cristiana*. Ars Hispaniae. T. XX, Madrid, 1975, pp. 178 y 212. VV.AA., *Inventario del Patrimonio Artístico de España. Toledo. La Catedral primada*. Madrid, 1989, T. II, pp. 306-307. J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» en *Las artes decorativas en España*. Summa Artis. Vol. XLV, T. II, Madrid, 1999, pp. 560-561 y 593. VV.AA., *Corpus, historia de una presencia*. Toledo, 2003, pp. 170-171, la ficha del arca redactada por Pedro Guerrero Ventas. VV.AA., *Ysabel la Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, 2005, pp. 529-531, la ficha fue redactada por M. PÉREZ GRANDE. Esta última es la única que piensa que en cada fase se añadieron nuevas escenas, diferenciando cada una de ellas, aunque la documentación ha demostrado que no ha acertado plenamente.

tan enormemente el saber cómo era en origen, y qué se añadió en cada una de las restauraciones posteriores. Apoyándome en la documentación conocida y en otra recientemente encontrada, así como en el análisis de su estilo y de las fuentes en las que se basaron los artistas, voy a tratar de conocer la evolución que sufrió a lo largo de un siglo apuntando las fechas exactas en que se produjo cada cambio.

Durante los años en los que se hace el arca, no existe la figura de platero de la Catedral, pero Diego Vázquez y Pedro de Medina son prácticamente los únicos que aparecen en los libros de cuentas, tanto haciendo obras nuevas de la categoría del arca y la manga para la cruz procesional, como restaurando las antiguas¹⁷. Así pues, aunque no tuvieran un nombramiento ni cobrasen sueldo anual como otros oficiales, en realidad actuaban como tales.

La primera noticia del arca aparece en 1513 en una nota en la que se especifica que los citados plateros cobrarán en adelante 1.000 maravedís por cada marco de plata que labren. Efectivamente les veremos cobrar a lo largo de varios años, pero, mientras que en 1513, 1514 y 1515 cobran los dos, en 1516, 1517 y 1518 cobra solo Vázquez, quizá por muerte de Medina¹⁸. Si figuran todos los pagos en los Libros de fábrica, el arca costó en total 72.000 maravedís, más una cantidad indeterminada por clavar los paneles en el alma de madera del arca. Según las condiciones de la nota antes citada, debía de pesar 72 marcos, es decir 16 kilos y medio.

En estos mismos años, trabajaba para la Catedral el pintor, Juan de Borgoña, el cual realizó las más importantes empresas del momento. Como ya apuntaron Parro y Pérez Sedano fue él el que dibujó las trazas de las distintas historias del arca que nos ocupa cobrando su trabajo en 1516. En realidad le pagan en dos veces. El 14 de junio de 1514, 1.650 maravedís y el 26 de enero de 1516, 4.000. Esta última cantidad incluye, además, las trazas de la custodia y un viaje que hizo a Alcalá de Henares, sin duda para consultar alguna duda con el Cardenal Cisneros¹⁹.

El peso del arca y la cantidad pagada por ella nos indican que era una pieza de gran tamaño. Pero nos preguntamos cómo sería su forma original, la que salió de las manos de Vázquez y Medina. La primera descripción nos la da Blas Ortiz en 1549: *Una arca de madera, guarnecida por defuera de plata y figuras que indican*

17 Por poner algunos ejemplos, AOyFCT, Libro 808, *Libro de gastos. 1513-1514*, fol. 32 le pagan varios adobos de «cosas del sagrario».

18 Las fechas exactas son: AOyFCT, Libro 807, *Libro de gasto. 1512-1513*, fols. 80 y 142vº. aparece la nota citada y dos cobros de 20.000 y 10.000 maravedís, el 15 de octubre y 7 de diciembre de 1513. Libro 808, *Libro de gasto 1513-1514*, fol. 75, el 18 de julio de 1514, 20.000 maravedís. Libro 809, *Libro de gasto. 1514-1515*, fol. 81, 2.000 maravedís pues habían labrado un marco cada uno. Libro 810, *Libro de gastos. 1515-1516*, fol. 92, el 20 de febrero de 1516, ya a Vázquez solo, 10.000 maravedís y el 15 de abril, 4.000. Libro 811, *Libro de gastos. 1516-1517*, fols. 85, y 134vº., 6.000 maravedís. Y por último Libro 812, *Libro de gastos. 1517-1518*, fol. 28, el 30 de marzo de 1518, le pagan 689 maravedís por varios adobos y «por clavar las historias de plata en el arca».

19 AOyFCT. Libro 808. *Libro de gasto 1513-1514*, fol. 125 bis y Libro 810. *Libro de gasto, 1515-1516*, fol. 105vº.

la muerte de Cristo, adornada con varias piedras preciosas...»²⁰. Lo único que nos aclara Ortiz es que las historias que labraron los plateros eran escenas de la Pasión de Cristo y que, además, tenía piedras preciosas.

Afortunadamente, contamos con otro testimonio, un inventario de los «bienes» del sagrario realizado entre el 15 de junio y el 13 de agosto de 1580 por orden del Cardenal Quiroga y que se hace a partir de otro redactado en 1539 en tiempos del cardenal Tavera. En él, entre otras muchísimas obras de plata, bordados etc., que denotan la riqueza de la Catedral primada, figura descrita con mucha precisión el «Arca del Santísimo Sacramento». Especifica que es grande y que se utiliza en el monumento del Jueves y Viernes Santos. Empieza describiendo el frente, que apoya en *dos cintas labradas de cincel*, y sobre ellas cinco historias en relieve: la Flagelación, Encuentro con la Verónica en el camino del Calvario, el Calvario, el Descendimiento y el Entierro. Entre las escenas había decoración de jarrones y coronando el conjunto un friso con hojas y, sobre él, florones y serafines.

En la pared inclinada de la parte delantera de la tapa hay otras cinco escenas de la Pasión: la Oración del Huerto, el Lavatorio, la Última Cena, el Prendimiento y Jesús ante Pilatos. Lo mismo que en la caja, las escenas estaban separadas por jarras con «follajes» y en el friso una franja asimismo de «follajes». Coronaba el conjunto un Crucificado en cruz de gajos acompañado por la Virgen y San Juan sobre pedestales.

En el interior del arca había ocho tondos con los bustos de los cuatro Evangelistas y los cuatro Padres de la Iglesia, acompañados por serafines. No pesaron el arca por ser muy grande y tener mucha madera, por lo que, además, alteraría el auténtico peso de la plata que era lo que les importaba²¹. Parece que los laterales y la parte de detrás no tenían decoración. He de hacer notar que las piedras preciosas citadas por Ortiz no figuran en este documento.

Gracias a esta descripción podemos saber perfectamente cómo era esta primera arca. Se trataba de una pieza de base rectangular y caja prismática cubierta por tapa troncocónica, probablemente a dos aguas con una meseta en la parte más alta. Todo ello se deduce de la colocación de los cinco relieves en la parte delantera, uno junto al otro. El tamaño de cada uno de ellos no es pequeño, por lo que hay que imaginar una superficie alargada. En cuanto a la tapa, en la descripción se dice que los relieves están en el «tumbo», que es como se conocía a las paredes inclinadas a dos o a cuatro aguas en este tipo de mobiliario²².

20 B. ORTIZ, ob. cit., en la nota 6 *supra*, p. 205.

21 AOyFCT. *Libro de visita del Arzobispo D. Gaspar de Quiroga a la Catedral e inventario de sus bienes en el sagrario. Se realiza sobre el que se hizo durante la visita de Juan Tavera en 1539*. Entonces se entendía por sagrario el tesoro de la iglesia.

22 Agradezco a la Dra. M^a Paz Aguiló la ayuda prestada para aclarar este término.

La tipología es frecuente desde la Edad Media. Deriva de la forma de numerosos sepulcros románicos y góticos²³ y, por asimilación, de arcas relicario y de monumento. Aunque se conserva alguna más antigua, la propia catedral de Toledo tenía la primitiva de San Eugenio, de mediados del siglo XII. Lo que ya no es tan corriente en ese momento en una pieza de este tipo es el gran tamaño y el peso.

El programa iconográfico es muy sencillo. Se trata de historias de la Pasión de Cristo, mal ordenadas en el tumbo y bien en la caja, desde la Última Cena hasta el Entierro, completadas con la presencia de los Evangelistas y los Padres de la Iglesia difusores de la palabra de Cristo, así como del significado de su Pasión y muerte y que aparecen frecuentemente junto a Él. No podemos olvidar que están en una pieza que simboliza el sepulcro de Cristo como apunta el Dr. Rivas Carmona en su estudio antes citado²⁴. El hecho mismo de llamar tumbo a una parte de la misma, hace referencia a ese significado. Este término no aparece en el *Diccionario* de Covarrubias, aunque en la voz «tumba» hay una acepción que dice «*Un modo de arca, cuya tapa está en forma de medio círculo redonda; se pone sobre la sepultura de algún difunto*». Aunque la forma de la tapa no coincide, ambas fueron muy corrientes. Más adelante en «tumbado», dice que es «lo que tiene la forma de tumba, como las arcas tumbadas». La palabra «tumbo» sí aparece en todos los demás a partir del *Diccionario de Autoridades*, y siempre remite a tumba. Su origen ya lo hemos visto más arriba.

Sabemos muy poco de los plateros Diego Vázquez y Pedro de Medina. Pero la realización por ellos mismos de la manga de la cruz en años inmediatamente anteriores al arca, nos sirve como punto de arranque para el estudio del estilo de sus relieves aunque no podamos diferenciar el de uno y otro platero. Examinadas ambas piezas podemos observar las similitudes entre ambas, aunque la composición, nunca igual en una y en otra, es siempre más rica en las del arca. Los modelos humanos son los mismos. Los rostros masculinos son unos muy afilados con ojos pequeños y rasgados, barba puntiaguda y nariz pronunciada y más anchos y con ojos redondos en otros, pero siempre con rasgos muy marcados. Los femeninos, muy escasos en el arca, sin embargo, son muy suaves, y casi sin diferenciación los unos de los otros. En ambas piezas el modelado de los cuerpos está bastante trabajado, sobre todo el desnudo de Cristo en *El Entierro* del arca y en *El Llanto sobre Cristo muerto* y *La Resurrección* de la manga. En los dos primeros casos la postura de Cristo es prácticamente la misma. Y también son las mismas las armaduras de los soldados que aparecen en varias de las escenas. La escena más parecida es *La Oración del Huerto* que presenta muy pocas diferencias.

23 Por poner un ejemplo el de San Juan de Ortega del último tercio del S. XII. Ver VV.AA., *Memorias y esplendores. Las Edades del Hombre*. Palencia, 1999, p. 49.

24 J. RIVAS, ob. cit., en nota 2 *supra*, p. 500.

Los *Libros de fábrica* nos proporcionan el dato de que los dibujos para ambas piezas fueron trazados por Juan de Borgoña. Pero se puede encontrar muy poco del estilo del pintor en los relieves de la manga y en los del arca, tanto en la composición como en los modelos humanos. Sólo hemos encontrado una similitud en la composición arcaizante de los Apóstoles del *Lavatorio* del arca, que se apiñan unos junto a otros con las cabezas a la misma altura formando una línea recta, lo mismo que las almas que han llegado al cielo en el *Juicio Final* de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo (1509-1511). En las Piedades y Entierros de Borgoña el cuerpo de Cristo suele estar muy rígido, aunque en La Piedad de Illescas (h. 1502-1503) tiene una postura semejante más blanda y natural²⁵.

Sin embargo sí hemos encontrado una relación bastante estrecha entre los relieves del arca y la escultura del momento fundamentalmente con el retablo del Altar Mayor de la Catedral (1499-1509). Trazado por Peti Juan y esculpido por éste, el Maestro Rodrigo, Copín de Holanda, Sebastián de Almonacid y Felipe Bigarny, fue la gran empresa del Cardenal Cisneros que alteró el presbiterio, al que cerró con el magno retablo, para que tuviera una mayor amplitud y grandiosidad. Estas obras se hicieron al margen del cabildo, ya que era su gran empresa personal, la huella que él iba a dejar en la Catedral primada²⁶.

Ya en el Trascoro de la Catedral de Burgos, obra temprana de Bigarny (1498-1499), aunque las composiciones son distintas a las del arca de Toledo, vemos un aire familiar en los modelos humanos, en los tocados y cascos de los soldados, incluso hay un muchacho que toca un instrumento musical hinchando los carrillos como en el *Encuentro con la Verónica* del arca. En el *Llanto sobre el cuerpo muerto de Cristo* del trasaltar también hay un grupo de figuras apiñadas y con las cabezas a la misma altura.

Volviendo al retablo de Toledo, hemos podido observar que muchos de los rostros masculinos tienen gran semejanza con los del arca. Además, algunas escenas son prácticamente iguales. Veamos algunos ejemplos. En la *Oración del Huerto*, las figuras de Jesús y San Pedro son iguales pero invertidas. La pareja de Jesús y San Pedro en *El Lavatorio* son prácticamente iguales, aunque el resto de los Apóstoles no tienen nada que ver y por último el grupo formado por Jesús y la Verónica en el *Encuentro*, aunque no es exactamente igual, guardan un gran parecido.

Lo que está claro es que todos los artistas involucrados en el retablo y el arca, han bebido en las mismas fuentes. Todos ellos utilizaron los grabados que circulaban por Europa procedentes de Flandes, Alemania e Italia. Ocupándonos ahora exclusivamente del arca, la hojarasca del friso citada en los documentos puede tratarse

25 Agradezco a la Dra. Isabel Mateo Gómez las indicaciones que me ha hecho con respecto a Borgoña.

26 J. GARCÍA ORO, *Cisneros*. Barcelona, 2002, pp. 91-93. I. DEL RÍO, *El escultor Felipe Bigarny, (h. 1470-1542)*. Salamanca, 2000, pp. 54, 56, 65-71. Agradezco la ayuda que me ha prestado la Dra. Margarita Estella en lo tocante a la escultura de la época.

de roleos que, junto a los jarrones que había en el frente, son dos de los motivos típicos del primer renacimiento en España, previos a la llegada de los animales fantásticos sobre el año 1520. Como han repetido numerosos estudiosos, fueron muchos los grabadores que difundieron estos motivos decorativos desde Italia, como por ejemplo Nicoletto da Modena (activo 1500-1520), Zoan Andrea (ca. 1475-ca. 1519) o Giovanni Antonio da Brescia (ca. 1460-ca. 1520). Pero, además, los artistas toledanos los tuvieron a la vista desde que, en 1503, llega a la Catedral el sepulcro del Cardenal Mendoza.

En cuanto a las escenas, vemos que los artistas han utilizado grabados de distintas procedencias, a veces en el mismo relieve, creando una mezcla de estilos verdaderamente interesante. Los tocados tanto masculinos como femeninos se encuentran en varios de los alemanes, mientras que los velos femeninos en los nórdicos son más quebrados. Sin embargo, el volumen de las figuras, su modelado, los uniformes de los soldados y el mobiliario, cuando lo hay, son italianos.

Al ser imposible de tratar todas los relieves por falta de espacio, voy a poner tres ejemplos. La *Oración del Huerto* está claramente inspirada en una estampa de Martín Schongauer (ca. 1430-1491). La figura de Cristo ante el peñasco es igual y el trío de los Apóstoles, en composición triangular, denota el mismo origen, aunque aquí los plateros han introducido algunas variantes. La empalizada que cerca el huerto, hecha con estacas y mimbres entrelazados, aparece también en un grabado del alemán, el de la Virgen y el Niño en un jardín, que no es otro, en este caso, que el *Hortus conclusus* del Cantar de los Cantares.

Más de acuerdo con lo anteriormente dicho sobre la mezcla de estilos es la escena de *El Encuentro con la Verónica*, tema menos frecuente en aquellos años que el Camino del Calvario o Las Tres Caídas. En este caso, las figuras de Cristo y la Verónica repiten, una vez más, un grabado de Schongauer de una manera casi literal. El resto de la escena es completamente distinto y, además, en el arca, el hombre que tira de la cuerda anudada a Cristo es un soldado y no un civil como en el del alemán, y, además, claramente de procedencia italiana, en el volumen y el uniforme militar. Concretamente el casco está trazado con la misma fantasía que el que luce la figura que encarna la Alegoría de Roma grabada por el Maestro IB con un pájaro. También son italianas las figuras de la Virgen y de un joven que está a su lado, que puede ser San Juan. Todos los grabados aquí citados fueron copiados por numerosos grabadores, como el Maestro ES o Israhel van Meckenem, por lo que pudo llegar a Toledo cualquiera de ellos.

Pero no fue Schongauer el único alemán copiado. También Durero (1471-1528) atrajo la atención de los artistas toledanos. Así, en *El Lavatorio* las figuras de Cristo y San Pedro presentan mínimas variantes con el de Durero con el mismo tema en la serie de la «Pequeña Pasión», aunque, curiosamente y como se ha dicho párrafos más arriba, esta escena del arca, hecha en un estilo más moderno que el de Schongauer, como era del de Durero, se destaca sobre el



LÁMINA 2. D. VÁZQUEZ y P. DE MEDINA. Arca del monumento, detalle de *El Lavatorio*. Catedral, Toledo.



LÁMINA 3. ALBERTO DURERO. *El Lavatorio*.

fondo ocupado por el resto de los Apóstoles en una composición totalmente medieval (láms. 2-3)²⁷.

LA PRIMERA INTERVENCIÓN (1597)

Las noticias que constan en los Libros de Fábrica acerca de la intervención de Diego de Valdivieso en el arca, son más sucintas. Por estos años este artista era el platero titular de la Catedral de Toledo, por lo que cobraba 5.000 maravedís al año. Como siempre en estos casos, lo mismo restaura y adoba piezas que realiza otras nuevas. Tuvo a su cargo dos obras antiguas de enorme categoría: doró la custodia de Arfe y renovó el arca de Vázquez y Medina.

En 1595 no figura ningún pago al platero. Sin embargo, a lo largo de 1596 Valdivieso cobra diversas cantidades, algunas muy altas como los 200.000 maravedís que recibe el 29 de noviembre, pero siempre pone «a buena cuenta de las obras que hace», sin que sea posible especificar qué cantidad corresponde al arca. En 1597 hay cuatro partidas en las que se especifica de qué obras se trataba. El 20 de febrero de 1597, cobra 100.000 maravedís «a cuenta del reparo del arca del Santísimo Sacramento y oro y plata que en ella pone». El 28 de junio figura el «remate de cuenta con Diego Valdivieso». Le pagan 418.566 maravedís como finiquito de diversas obras que ha terminado para el sagrario, entre las cuales estaban el reparo y dorado de la custodia, el arca y otras obras, todas ellas ya terminadas. Con esto terminaba de cobrar los 3 quentos 705.545 maravedís que supone el total de lo convenido por todo ello. No podemos saber, pues, cuanto dinero cobró exclusivamente por el arca. También el 9 de abril de este año Toribio de Ortega cobra 54 reales por cuatro bisagras plateadas, cuatro botones y el dorado de dos llaves para el arca.

A continuación figuran dos partidas relacionadas con las obras de Valdivieso. El 7 de agosto pagan 4 ducados a Gregorio de Baroja, que era Contraste de la ciudad, por pesar el arca. Y el mismo día 200 reales a Francisco Merino por las dos tasaciones que hizo por encargo de la Catedral. Se trataba del arca y de la custodia²⁸.

Gracias a la documentación publicada por Zarco del Valle²⁹ sabemos con más precisión los arreglos que hizo Valdivieso. El 26 de agosto de 1596 el platero Gregorio de Baroja, Contraste de la ciudad, certifica las piezas de plata del arca que recibe el platero de la Catedral para su arreglo. Parte estaban sueltas como dos serafines y un número considerable de piezas de diversas formas, todas ellas con follaje. El resto estaban clavadas en el arca y coinciden con la descripción hecha

27 Todos los grabados citados están en *The Illustrated Bartsch*. Nueva York, iniciada la publicación en 1980, T. 8, pp. 222, 229, 244 los de Schongauer; T. 10, p. 120 el de Durero y T. 25, p. 149 el del Maestro IB con un pájaro.

28 AOyFCT. Libro 900. *Libro de gasto del año 1596*, fols. 131, 132 y 132v°. Libro 901. *Libro de gasto de 1597*, fols. 135, 135v°, 137v°, 138 y 144v°.

29 S.R. PARRO, ob. cit., en nota *supra* 15.

en 1580, aunque añade como novedad que, de las diez historias de la Pasión cinco eran grandes, sin duda las de la caja, y cinco más pequeñas, las de la tapa. Se les olvidó el Calvario, pues se le entrega dos días después. Zarco no recoge lo que pesó la plata entregada a Valdivieso.

El mismo Baroja pesa la plata del arca, una vez terminada de reparar, el 31 de marzo de 1597. Pesó un total de 217 marcos, 7 onzas y 3 ochavas (casi 50 kilos). La diferencia con la deducción que hemos hecho de los 76 marcos de la primera nos parece excesiva. De la tasación de Merino, de la que hablaré en el párrafo siguiente, sólo es posible contar 62 marcos nuevos, pues varias partidas están contabilizadas juntas por arreglos y por obra nueva. Es muy posible que el cómputo de la primera no sea correcto.

A continuación está la tasación hecha por Francisco Merino que anota la cantidad total de 1.444 ducados, es decir, 541.500 maravedís. En este documento se dice que «...soldó algunas roturas y agujeros, desabolló y blanqueó y bruñó este trabajo...», todo ello de la parte primitiva. Pero, para suerte nuestra, también cita las piezas nuevas, bastantes de las cuales son follajes y cuatro bolas que «*le sirven de pies*». Pero lo más importante es que dice que labró dos historias nuevas: la Coronación de espinas y el Ecce Homo. La cantidad que le parece justa para cobrar por cada marco de plata trabajada varía entre los 3 y los 12 ducados según la dificultad. La tasación no está fechada.

Merino debió de intervenir por el Cabildo, pues encontramos una nueva tasación hecha por Baroja, sin duda por parte del platero. Su descripción es mucho más sucinta y la aprecia en 1.410 ducados, una diferencia mínima con Merino. Esta tasación está fechada el 17 de junio de 1594, sin duda una errata de la edición, pues ya vimos que ambos plateros cobraron en agosto de 1597.

El inventario más próximo a la intervención de Valdivieso es de 1619³⁰, aunque la descripción que hace del arca es menos prolija que la anterior. De ella deducimos varias novedades: había cuatro escudos, el de la Catedral y el del Archiduque Alberto, que era arzobispo cuando se hizo el arreglo, y dos del canónigo Monsalve, obrero durante muchos años. En la caja cinco escenas de la Pasión, las mismas que en la primitiva. En la tapa hay siete, las cinco primitivas y las dos nuevas. Otra novedad que se nos ofrece en esta descripción, es que los Evangelistas y Padres de la Iglesia y los serafines que les acompañan, están ahora en el exterior del arca en los laterales de la caja, cuatro figuras a cada lado enmarcados por los serafines. Todo ello entre follajes, grutescos, hojas y molduras. En lo alto del «tumbo» está el Calvario. Esta vez sí pesan la plata, un total de 217 marcos, 7 onzas y 7 ochavas, algo menos de lo que apuntó Baroja años antes.

En cuanto a las escenas, me voy a ceñir al *Ecce Homo*, pues es la más interesante (lám. 4). Cristo aparece con el paño de pureza y la corona de espinas de cuerpo en-

30 AOyFCT. *Inventario del Sagrario. 1619.*



LÁMINA 4. DIEGO DE VALDIVIESO. Arca del monumento, detalle del *Ecce Homo*. Catedral, Toledo.

tero en una especie de tablado. Un personaje mantiene las vestiduras tras su espalda. Esto ya es una novedad, pues lo más corriente es que aparezca vestido, de medio cuerpo o de tres cuartos, tras una tribuna. Pilatos en una balaustrada le señala con el dedo y cinco figuras masculinas contemplan la escena. Al fondo, y esto también es novedad, una figura femenina sostiene la cruz, quizá representa a Santa Elena. Ésta ya no se cubre con un tocado o velo como en la etapa anterior, sino que está peinada elegantemente, de forma muy parecida a los peinados que lucen las damas en la pintura de la segunda mitad del siglo XVI, sobre todo en Venecia.

Toda la escena respira un aire completamente distinto a las anteriores. Los amplios volúmenes humanos, su corpulencia, los rostros, la arquitectura denotan un origen italiano. Sobre todo la figura de Cristo cuidada al máximo con un tratamiento especial que potencia los músculos y flexiona su pierna izquierda hacia delante. Todo esto es propio de la escultura romanista que llevaba años triunfando en España, introducida por Gaspar Becerra y extendida por España, sobre todo en el Norte, por sus seguidores, destacando entre ellos Juan de Anchieta.

En Toledo encontramos dos plateros que trasladaron estas características del romanismo a sus obras. Uno de ellos es Francisco Merino que en 1565 hace la

nueva y monumental Arca de San Eugenio con trazas de Vergara el Viejo. En ella se recogen las figuras que Gaspar Becerra dibujó para la portada del *Libro de Valverde*. El otro platero es Marcos Hernández que recoge estas mismas figuras y otras de Merino en la Cruz de Valdeavero (Madrid, 1569-1575). No podemos olvidar que Gaspar Becerra estuvo en Toledo en 1563 pintando en el Claustro. En el arca, la figura de Cristo, aunque por el tema tiene una actitud algo distinta, recuerda al Cristo atado a la columna de la misma Cruz que, a su vez, es muy semejante a la pintura del Museo del Prado con el mismo tema y que Post atribuyó a Becerra. Está muy relacionada con las composiciones de Sebastiano del Piombo en Vitervo y San Pietro in Montorio de Roma³¹. Una escena semejante se encuentra entre los grabados de Adamo Ghisi (1520-1582) con historias de la Pasión que rodean una escena central, y otra mucho más movida en escena suelta³². Así pues Valdivieso introduce en la antigua arca de transición un estilo mucho más moderno.

LA SEGUNDA INTERVENCIÓN (1627-1628)

El año 1626 era platero de la Catedral Andrés de Salinas, como ya han indicado numerosos estudiosos, cobrando por este cargo 5.000 maravedís anuales. Pero el 20 de junio el Cardenal Infante don Fernando traspasa dicho cargo a su hijo Vicente «en atención a lo bien que Andrés lo ha hecho hasta ahora». Pero el salario lo seguirá cobrando el padre de manera vitalicia. No sabemos la causa del cambio, pues Andrés va seguir trabajando para la Catedral, unas veces con el hijo y otras el solitario. Pero en todo el año no se especifican prácticamente obras concretas, ya que en los pagos se dice «a buena cuenta de las obras que hacen». También se produce un cambio en el cargo de Obrero, ya que el 10 de octubre el canónigo don Carlos Herrera y Leiva sustituirá al que lo venía siendo hasta ahora don Horacio de Horia u Oria³³.

Este mismo año de 1626, los plateros Salinas reciben una cantidad considerable de plata vieja y rieles de plata en bruto. No sabemos a qué obra va destinada pero en esos momentos están haciendo el trono de la Virgen del Sagrario y, probablemente, se estaba fraguando la intervención en el arca del Jueves Santo³⁴.

A principios de 1627 empiezan ya a figurar pagos por plata nueva para el arca y a los plateros por su realización. No cobran sólo los Salinas, sino también «*oficiales que vinieron de Madrid a ayudar en la obra del arca*». El montaje de todo un taller para la realización de este trabajo, ya nos da una idea del volumen del mismo y justifica la rapidez con que se hizo. Lo extraño es que vayan de Madrid, pues en

31 C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, pp. 160-163.

32 *The Illustrated Bartsch*. Nueva York, T. 31, 1986, pp. 49-50 y 153.

33 AOyFCT. *Libro de gastos*. 1626, fols. 100, 100vº. y 130.

34 AOyFCT. *Libro de gastos*. 1626, fol. 123.

Toledo, en aquellos momentos, había numerosos plateros a quienes podrían haber contratado. Los primeros cobros hechos en el mes de marzo, son varios de 2.000 reales de la plata, 1.000 de ellos en moneda, y el día 31, 2.000 reales para los oficiales. En julio y octubre cobran cantidades fuertes y a partir del 6 de octubre 500 reales cada quince días³⁵. En enero y febrero de 1628 siguen cobrando al mismo ritmo. En marzo y abril la cantidad sube a 1.000 reales y compran los últimos 2.000 reales de plata nueva. A finales de abril despachan a los oficiales madrileños. Y por fin el 30 de julio se hace el finiquito con los plateros. Les pagan 1.419.738 maravedís que, unido a los 933.640 maravedís que ya habían ido cobrando, suman un poco menos de los 2.355.418 en que había sido tasada por el platero madrileño Cristóbal de Pancorbo el cual cobra el 29 de julio por su trabajo, realizado en veinte días, 80 ducados. Por último el 1 de agosto les pagan diversas cantidades por la plata y el oro que habían puesto en el arca. Hay que señalar otras cantidades que se pagan por trabajos en ella. Concretamente los doradores Cristóbal de las Higueras, Agustín Chantre y Francisco Guerrero cobran entre marzo y abril de ese año una cantidad indeterminada por dorar la peana de bronce³⁶.

En 1628, terminada el arca nueva, se debió de enriquecer el monumento. Esto se deduce de los múltiples pagos que se hacen al pintor Francisco Granelo, que en esos momentos era pintor de la Catedral, por dorar el arco nuevo del monumento y «otras cosas». Lo restaura al año siguiente volviéndolo a dorar. En esta ocasión compra oro y le ayudan diversos oficiales³⁷.

Es ahora cuando el arca adopta la forma con que ha llegado a nosotros. Esto se deduce de la minuciosa descripción que se hace en otro inventario realizado en 1649³⁸. Empieza recordando que fue renovada en 1628 por Vicente Salinas y que pesó, una vez acabada la obra, 558 marcos, 4 onzas y 6 ochavas (alrededor de 128 kilos). Ya sólo este dato nos indica que el volumen del arca había aumentado considerablemente. Pierde su forma tradicional de arca funeraria para convertirse casi en un monumento por sí misma al estar formada por cuatro cuerpos prismáticos longitudinales de tamaño decreciente, parecido a las gradillas con que generalmente se forman los monumentos. El primer cuerpo apoya sobre peana y se cubre con un entablamento, que a su vez sirve de peana al segundo, composición que se repite en todos los demás. También se han añadido, en todos los cuerpos, grandes volutas que los enmarcan.

Al aumentar de tamaño, las doce escenas de 1597 se han convertido en diez y seis, representando las cuatro nuevas: el momento en que están clavando a Cristo en la cruz, Cristo ante Anás y ante Caifás en el primer cuerpo; y en el segundo la Expulsión de los mercaderes del templo, completándose la decoración con dos car-

35 AOyFCT. *Libro de gastos. 1627*, fols. 31vº. y 38-40vº.

36 AOyFCT. *Libro de gastos. 1628*, fols. 75-76vº., 106-107.

37 AOyFCT. *Libro de gastos. 1628*, fols. 106 y ss. *Libro de gastos. 1629*, fol. 61vº.

38 AOyFCT. *Inventario. 1649*, fol. 1 y ss.

telas con inscripciones alusivas al Cardenal Infante don Fernando, hermano de los Reyes Felipe IV e Isabel de Borbón la una y al Cardenal Zapata, coadministrador de la diócesis y al canónigo Carlos Venero y Leyva, obrero de la fábrica en aquellos momentos la otra y que están en la cubierta del primer cuerpo, en el espacio que queda entre el borde y el inicio del segundo cuerpo. Los Evangelistas y Padres de la Iglesia se han repartido entre el tercero y cuarto cuerpos.

Los serafines que acompañaban a los evangelistas y Padres de la Iglesia han desaparecido. Pero se han añadido veinte esculturas de bulto redondo: ocho ángeles niños con los símbolos de la Pasión de Cristo en el primero, cuatro Personajes del Antiguo Testamento en el segundo, los Evangelistas en el tercero y los Padres de la Iglesia en el cuarto. Se ha mantenido el Calvario que corona la pieza, aunque estoy de acuerdo con Pérez Grande en su consideración de que sólo se conserva la cruz de gajos —así la denomina el inventario— del arca primitiva. Por último cita tres escudos, dos con armas reales y el otro de los Zapata.

La decoración que separa los tondos del frente y la parte de detrás en el segundo cuerpo, es la primitiva. La que enmarca los laterales y los óvalos del primer cuerpo es de este momento. Intenta no diferenciarse mucho de la primitiva, pero presenta diferencias apreciables. Los jarrones están presentes pero convertidos en una especie de cuernos de la abundancia, con una parte apuntada y estriada y otra con hojas que se disponen en la parte superior e inferior de una zona cilíndrica adornada con ovas y dos arandelas. Las esquinas del enmarque de las escenas están ocupadas por «follajes», pero ya no son roleos sino tallos con hojas y gruesas flores, y querubines, todo ello más de acuerdo con estos años que lindan con el barroco. Lo mismo ocurre con los Evangelistas cuyos ángulos están ocupados por hojas que se acoplan al triángulo.

Los relieves incluyen una escena que no es de la Pasión de Cristo y que es muy poco frecuente en la iconografía del momento, aunque El Greco la repitió en numerosas ocasiones. Se trata de la Expulsión de los mercaderes del templo cuyos personajes se mueven con soltura en amplias arquitecturas. Lo mismo ocurre con El momento de clavar a Cristo en la Cruz y Cristo ante Anás (o Caifás). Esta última escoge el momento en que Cristo es expulsado de la sala y le arrastran hacia la puerta. Sin embargo el Cristo ante Caifás (o Anás) es una composición mucho más rígida y sin movimiento.

Lo más bello y de mejor factura de esta etapa son, sin duda, las esculturas de bulto redondo de las cuatro esquinas de cada cuerpo. Estilísticamente se enmarcan en el movimiento clasicista que en Toledo va a tener vigencia durante bastantes años del siglo XVII. En todos ellos vemos el sentido de la monumentalidad, los plegados, repetidos pero no muy profundos —con la sola excepción de los de Ezequiel— y los rizados cabellos de las obras de Juan Bautista Monegro o Giraldo de Merlo. Incluso la curva que se forma en la actitud de David y la barba de otras figuras, se pueden encontrar en el San Jerónimo de la parroquia de Maqueda, obra de Juan Fernández. Los rostros, sin embargo, son mucho más afilados que en todos ellos.

Estas imágenes de bulto redondo, unidas a los relieves con escenas de la Pasión de Cristo, nos dan una lectura iconográfica del arca. Hay que tener en cuenta que ya estaba explícita en la primitiva y que en la nueva se han duplicado los Evangelistas y los Padres de la Iglesia. Las figuras nuevas son los ángeles con los símbolos de la Pasión y los Profetas.

En cuanto a los ángeles, hablan por sí mismos. Los Profetas anuncian la llegada del Mesías, su pasión y resurrección. Siempre se ha considerado a los cuatro grandes prefiguración de los Evangelistas y a los doce menores de los Apóstoles. Y a su vez a los cuatro Padres de la Iglesia se les ha puesto en paralelo con los Evangelistas. Así pues en el cuerpo del arca se relata la Pasión de Cristo y todas las figuras en bulto redondo están en relación con ella y nuestra Salvación, unos anunciándola, otros relatándola y los últimos estudiándola y defendiéndola.

Los Profetas tienen inscripciones escogidas entre sus obras. A *David* se le considera una prefiguración de Cristo ya que muchos de los episodios de su vida se han puesto en paralelo con la vida de Jesús, sobre todo aquellos en que aparece como vencedor de los enemigos, como Cristo sobre Satán. Pero, además, es su antepasado directo. Se le representa de muchas maneras, pero desde los primeros momentos del cristianismo la imagen preferida es la de guerrero romano y, aunque en la Edad Media aparece como caballero, la figura del guerrero romano reaparece en el Renacimiento. Y así es como le representan los Salinas en el arca. Él no es profeta, sino el segundo rey de Israel. Pero en muchas ocasiones se le representa entre los Profetas. Algunos estudiosos le atribuyen la autoría de los Salmos, en los que ven alusiones a la venida del Salvador³⁹. Y precisamente en el arca le acompaña una inscripción con un fragmento del Salmo 98. Este Salmo empieza con unas palabras alusivas a la Resurrección y glorificación de Cristo, vencedor de la muerte y el pecado. La frase escogida es: [Ensalzad al Señor Dios nuestro y] «adorad el Arca, estrado de sus pies; porque Él es santo»⁴⁰.

Isaías presagia, sobre todo, el futuro del pueblo judío pero algunas de sus profecías es preciso entenderlas como de la venida de Jesucristo y del establecimiento de su Iglesia. Los Evangelistas le citan muchas veces en los momentos en que se cumplen sus profecías, sobre todo sobre la Pasión. Vestido con túnica y manto que le cubre la cabeza, tiene en una de sus manos una gran lápida que apoya en el suelo en la que está la inscripción: «Y el Señor de los ejércitos les dará a todos los pueblos fieles un convite... [de vendimia o vinos exquisitos y de carnes gordas...]» (Is. 25, 6). En nota, el P. Petisco añade que «Todo esto dice para denotar la delicadeza y alegría del convite, símbolo del convite eucarístico» (lám. 5).

Y por último *Ezequiel*, vestido con toga y birrete, sostiene en alto la lápida con la inscripción de un fragmento de la Visión de los huesos secos, como profecía de la

39 L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*. T. II, vol. I, París, 1974, pp. 254-255 y 282.

40 He escogido como referencia la *Sagrada Biblia* traducida de la Vulgata Latina por el Padre José Miguel Petisco. Madrid, 1943, p. 651 la de David, p. 788 la de Isaías y p. 970 la de Ezequiel.



LÁMINA 5. ANDRÉS Y VICENTE DE SALINAS. Arca del monumento, detalle del Profeta Isaías.

Resurrección: «... y colocaré en medio de ellos mi santuario [literalmente mi santificación] [para siempre]. Y tendré junto a ellos mi Tabernáculo» (Ez. 37, 26-27).

Este espectacular conjunto se conserva hoy día en muy buen estado y tal y como la describe el último inventario citado⁴¹. La única diferencia es que el orden de las escenas no es el mismo. Quizá la inscripción manuscrita que Pérez Grande ha tenido ocasión de leer y que alude a una compostura hecha en 1771, se trate de una limpieza a fondo que obligó a desmontar el arca y al volverla a montar no la dejaron en su estado primitivo, cosa frecuente en la platería, sobre todo en las cruces

41 Omito la descripción de su estado actual, remitiendo a la muy minuciosa que hace M. Pérez Grande en el *Catálogo* antes citado, nota 16 *supra*.

y, a veces incluso en el astil de los cálices. Desde luego no se debió de añadir nada pues ninguna de sus piezas denota el estilo de esa fecha.

Es sumamente interesante el sagrario donde se deposita la Sagrada Forma, situado tras el relieve central del primer cuerpo. Es de madera dorada, recorridas las paredes por pilastras toscanas y cubierta ovalada rebajada, de igual forma con pilastras toscanas pero, en este caso, pareadas. En la arquitectura toledana, aunque no son muy frecuentes, se encuentran bóvedas de este tipo. El escultor y arquitecto Diego de Ávila el Mozo (a. 1538-1592) retoma la bóveda ovalada después de que hubiera sido abandonada tras su uso en el primer tercio del siglo. Sus obras más importantes en este tipo son las bóvedas de la iglesia de Santo Domingo el Real de Toledo (1570) y la de la Capilla de Villaseca en la Iglesia Parroquial de Arcicóllar (1572). Años después Nicolás de Vergara el Mozo (ca. 1542-1606), también arquitecto y escultor, vuelve a utilizar este tipo de cubiertas en los dos últimos tramos de la nave central de la iglesia de Noblejas (Toledo 1598)⁴². En platería la hemos encontrado, entre otras, en la Custodia de la iglesia de Navalvillar de Ibor (Cáceres), obra del platero toledano Marcos Hernández quien la realizó en 1570⁴³. Aunque el Sagrario pudo hacerse en cualquiera de las dos intervenciones, pensamos que forma parte de la renovación total que hicieron los Salinas, cuando convirtieron el arca en forma de tumba en la que se levantaría la tapa para depositar la Sagrada Forma, en la original pieza que se conserva hoy día.

Creo que con todo lo dicho está plenamente justificado decir que estamos ante una de las más interesantes obras de la platería española que, aunque se ha escrito mucho sobre ella, se conoce muy poco ya que se guarda en el Ocho de la Catedral que no está abierto al público. Sólo en fechas recientes ha sido expuesta dos veces al público, una en 2003 en que estaba colocada ante una pared y en 2005, en la Exposición conmemorativa del centenario de Isabel la Católica, colocada, junto a la custodia y la manga de la cruz procesional, en el centro de una de las salas, por lo que ha sido en esta ocasión cuando, por primera vez, se ha podido ver entera⁴⁴.

42 Para la utilización de este tipo de cubiertas, su origen, llegada a Toledo, su utilización en esta provincia y expansión véase: F. MARÍAS, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo*. T. I, Toledo, 1983, pp.382-396; T. II, Madrid, 1985, pp. 93-94 y 368; T. III, Madrid, 1986, pp. 171-177; T. IV, Madrid, 1986, pp. 151-152.

43 C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, ob. cit., pp. 252-253.

44 Ver nota 16 *supra*. Quiero mostrar mi agradecimiento a D. Ángel Fernández Collado y a D. Carmelo Sánchez Sánchez, del Archivo Capitular de Toledo por la amabilidad con que han hecho posible la consulta de documentos del Archivo de Obra y Fábrica. También quiero agradecer a Dña. M^a del Prado López Martín, que está realizando un nuevo inventario de la Catedral, por dejarme consultar sus anotaciones sobre el arca.