

EL GRAN COPÓN GÓTICO DEL TESORO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

THE GREAT GERMAN GOTHIC CIBORIUM AT THE CATHEDRAL MUSEUM IN TOLEDO, SPAIN

POR ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla. España

En este artículo se estudia una obra que hasta el día de hoy ha pasado totalmente inadvertida para los especialistas en la materia: el gran copón de la Catedral de Toledo. Se trata de una creación de origen civil labrada en Nuremberg hacia 1530 y reformada a finales de este siglo, con el añadido de unas pinturas religiosas que le dieron el carácter eucarístico necesario para su nueva función.

Palabras clave: Gótico, Platería, Nuremberg, siglo XVI, copón, Catedral de Toledo.

This paper deals with the great ciborium kept at the cathedral of Toledo, which has so far has received little attention by scholars. Originally made in Nuremberg in 1530 as a cup for secular purposes, it was reformed and turned into a proper ciborium in the late 16th century.

Keywords: German silverware, gothic, Toledo cathedral, ciborium, sixteenth century

La Catedral Primada de Toledo cuenta con uno de los conjuntos patrimoniales más importantes de España. La ingente cantidad de obras de arte repartidas por las diferentes estancias de este recinto religioso, es fiel reflejo de su primacía como sede episcopal, de su relevancia histórica y del destacable mecenazgo de sus prelados. En este sentido, el Tesoro Catedralicio es un buen ejemplo de todo lo expresado. En él encontramos desde piezas románicas hasta creaciones de reciente factura, mostrando además una gran variedad tipológica, e igualmente una gran diversidad de procedencias, con obras realizadas en diferentes lugares hispanos, europeos y americanos¹.

Pues bien, en este mismo lugar, y muestra de esta riqueza y variedad, se localiza una de las piezas más interesantes de cuantas se exponen, el llamado Gran Copón de la Catedral de Toledo (Figura 1). Aunque dado a conocer al gran público con motivo del Tercer Congreso Eucarístico Nacional, celebrado en 1926, fue totalmente olvidado con posterioridad, hasta el punto de pasar prácticamente inadvertido en la mayor parte de los

1 Con respecto a este tesoro, el estudio más completo lo encontramos en CONDE DE CEDILLO, *Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo*. Toledo, 1991.

estudios realizados sobre el patrimonio catedralicio toledano². Un desmerecido olvido que no tiene excusa, ya que, desde nuestro punto de vista, se puede considerar una de las creaciones más relevantes de cuantas posee el ajuar litúrgico del templo. Sin lugar a dudas, el celo por su custodia ha sido una de las causas que explicarían este silencio, que pudo ser superado con su aparición en la reciente exposición *Corpus, historia de una presencia*, celebrada en este mismo recinto catedralicio en 2003. Sin embargo, se perdió una magnífica oportunidad para hacer del mismo un estudio profundo y detallado, y simplemente se catalogó como una obra anónima de los siglos XVI y XVII, sin que se dieran más datos sobre una creación, cuyo origen se hace evidente, no sólo por su diseño claramente europeo, sino también por las marcas que aparecen en su peana, huellas históricas que nos han permitido concretar mucho más sobre su procedencia y cronología³. De hecho, a pesar de no tener ningún dato documental que sitúe a esta obra cronológicamente en la historia de las donaciones y encargos catedralicios, el punzón ciudadano pone de relieve su relación con algún importante taller alemán del Quinientos⁴. Esta marca describe una “N” inserta en un círculo resaltado, la cual hace referencia claramente a la ciudad de Nuremberg, uno de los grandes centros alemanes de orfebrería durante esta centuria. Además, ésta se acompaña de otro punzón que creemos de autoría. En este caso lo hallamos mucho más borrado y de lectura dificultosa, por lo que no hemos podido identificarlo con alguno de los plateros que trabajaron en esta ciudad durante el siglo XVI; aunque, sin ser concluyentes y por la vinculación aparente con sus diseños y trabajos, bien pudiera haber salido de los afamados obradores de la familia Krug, y en concreto de las magistrales manos de Ludwig Krug, sin duda el más destacado y conocido de todos ellos, como razonaremos a continuación⁵.

Ciertamente, todo lo anteriormente expresado podemos reafirmarlo si nos adentramos en su análisis formal y comparativo. La pieza, de dimensiones monumentales, arranca de una peana trilobulada y con perfil ligeramente escalonado, gracias a que, tras los referidos lóbulos, una corola de gallones convierte el trazo de la misma en circular,

2 De hecho, en la anterior obra tan sólo se hace referencia al copón cuando se describe el contenido de las vitrinas del tesoro, como pieza de plata dorada y esmaltada, *Ibidem.*, p. 170. Asimismo otros autores que han estudiado la platería toledana tampoco han hecho referencias al mismo. RAMIREZ DEL ARELLANO, R.: *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*, Toledo, 2002; PEREZ GRANDE, M.: *Los plateros de Toledo en 1626*. Toledo, 2002.

3 AAVV. *Corpus, historia de una Presencia*, Toledo, 2003, pp. 130-131. Con anterioridad el profesor Cruz Valdovinos en su estudio de platería europea alertó de su existencia y de su posible origen alemán. CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Platería Europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997, p. 21.

4 No hay ninguna referencia a este copón en los libros de fábricas de la Catedral de Toledo. PEREZ SEDANO, F.: *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo. Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español*. Madrid, 1914; ZARCO DEL VALLE, M.: *Documentos de la Catedral de Toledo. Datos documentales para la Historia del Arte Español*. Madrid, 1916, tomos I, II.

5 HAYWARD, J.F.: *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540-1620*, London, 1976, p. 98-99.

sirviendo, además, de apoyo al vástago del copón⁶. Éste es un estilizado bulbo cubierto por alargadas hojas de acanto, cuyas puntas retorcidas en la parte superior hacen las veces de un espontáneo capitel corintio, que soporta la manzana semiesférica y achatada que centra la composición. Este nudo sigue unas pautas claramente renacentistas, ya que un friso intermedio, decorado con tondos, es enmarcado por dos casquetes gallonados. Pero lo que más llama la atención y dignifica su portentosa fisonomía es la copa contenedora de las Sagradas Formas. Un recipiente que está compuesto de una base gallonada, un friso de tondos similares a los de la manzana aunque de mayor tamaño, un friso superior de gallones, y, tras varias molduras, la tapadera. Ésta, ligeramente abombada y cubierta por un rico entramado de motivos vegetales de cierto recuerdo marino, presenta en su centro, cual linterna de una cúpula, una esfera gallonada, sobre la que se levanta un cuerpo de planta triangular, formado por tres óvalos pictóricos, cerrado por un plato saliente y rematado por una cruz de brazos lisos y rectos.

No se puede negar que este copón sigue un diseño típico de las copas germanas del primer tercio del siglo XVI. Tan sólo tenemos que comprobarlo en algunos dibujos de este periodo para comprender su asiduidad, como por ejemplo los de Alberto Durero, conservados en Dresde y Nuremberg, o los de Altdorfer, custodiados en Munich⁷. Un modelo que se impondrá hasta bien entrado la centuria siguiente, aunque con las variaciones propias de la evolución estilística de este largo periodo de tiempo. En nuestro caso, predominan los elementos tardomedievales que se concretan especialmente en la decoración, en el cardo y el acanto sumamente estilizado que recorren toda la pieza, y en los referidos tondos circulares con bulbos que se mueven de forma helicoidal, muy típicos en las composiciones del Gótico Final. Pero sobre todo llama la atención, la genialidad con que son tratadas las decoraciones caladas que se disponen tanto en la peana como en la tapadera. En la primera, estas estilizadas tramas llegan a gestar, en el centro de los salientes lóbulos, mascarones monstruosos, parecidos a los divulgados por Lucas van Leyden en sus diseños figurativos (Figura 2)⁸. Asimismo, en la tapadera, estos ornamentos resultan totalmente movidos y sugerentes, recordando los que durante las primeras décadas del Quinientos se dieron en las creaciones portuguesas manuelinas⁹. Sin embargo, tampoco podemos perder de vista, a pesar de esta coincidencia, las ornamentaciones vegetales reproducidas en los grabados de Martín

6 Presenta de altura unos cuarenta centímetros y de diámetro de copa unos veinte centímetros.

7 HERNMARCK, C.: *The Art of the European Silversmith. 1430-1830*, London – New York, 1977, t. II, p. 27, plates 66. Altdorfer, *The Illustrated Bartsch*, New York, 1980, n° 14, p. 104.

8 Semejante, por ejemplo, a una cartela en la que aparece un mascarón y que se fecha en 1527. Lucas van Leyden, *The Illustrated Bartsch*, New York, 1980, p. 303, Figura 67

9 Por ejemplo estas decoraciones se pueden apreciar en un cáliz de la Iglesia de Coruche, hoy día en el Museo de Arte Antiga de Lisboa, y en otro de Calzadilla de los Barros (Badajoz), igualmente de procedencia lusa. AAVV. *Inventario do Museu Nacional de Arte Antiga. Coleção do ourivesaria. 1º volume. Do Romanico ao Manuelino*. Lisboa, 1995, p. 90-91; TEJADA VIZUETE, F.: *Eucarística hoc facite in mean commemorationem 2000*. Badajoz, 2000, pp. 64-65

Schongauer, muy influyentes en la orfebrería germana¹⁰. Además, como pieza propia de un periodo de transición, presenta algunos detalles en el planteamiento estructural, como los frisos entre gallones o el estilizado bulbo, que le acercan decididamente a las novedades renacentistas.

Tampoco es difícil encontrar paralelos de este copón toledano. En concreto, la mayor parte de ellos salidos de los talleres de la familia Krug y en los que apreciamos las mismas características: el carácter goticista y vegetal de la estructura, los elementos que vislumbran ya un incipiente renacimiento y la refinada técnica, destacada sobre todo en los calados que magistralmente se disponen en las peanas. En primer lugar, los referentes más cercanos a nuestro ejemplar y que enlazan con la producción de estos plateros son los dibujos atribuidos a Ludwig Krug y realizados entre 1515 y 1520¹¹. Otro buen ejemplo, ahora material, es el copón de la Catedral del Salvador de Zaragoza, atribuido a esta familia de oribes, y cuya diferencia más plausible con el nuestro es su copa esférica¹². Otros vasos de Ludwig Krug, custodiados en el *Imparmuveszeti Museum* de Budapest, siguen también un esquema estructural muy parecido¹³. Sin olvidar el que quizás más se le asemeje en estructura, el copón de la Catedral de Burgos, firmado también por Ludwig Krug y que al igual que los anteriores se fecha hacia 1530¹⁴. Pero además, nuestro protagonista no sólo tiene similitudes con obras salidas de Nuremberg, sino también con copas que se labraron en otros talleres germanos. El caso más evidente, esencialmente en la composición estructural de su recipiente aunque con una ornamentación plenamente renacentista, es la copa de Franz Gruwel, llamada del Árbol de Jessé, que fue labrada en Lüneburg en 1562¹⁵.

Por lo tanto, no hay duda que la pieza debió ser ejecutada durante las primeras décadas del siglo, posiblemente entre 1510 y 1530, aunque cierto es que algunos de sus elementos decorativos no casan bien con esta cronología. Concretamente nos referimos a las escenas pictóricas que aparecen repartidas por toda la pieza, las cuales desentonan claramente con la estética tardogótica que hemos podido determinar en el anterior análisis. Como dijimos, estos tondos coloristas reproducen escenas de la vida de Cristo, incluyendo igualmente algún que otro pasaje mariano y hagiográfico. Así, en la peana

10 Master ES, FVB, Schongauer, Mair von Landshu. *The Illustrated Bartsch*, New York, 1980, t. 8, pp. 304, 311, 335

11 HERNMARCK, C.: *The Art of the European Silversmith. 1430-1830*, ob.cit., pp. 30-31, plates 74,75.

12 AAVV.: *Jocalias para un aniversario*, Zaragoza, 1995, nº 5; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Platería Europea...*, ob.cit., pp. 128-130. HEREDIA, C.: "Copón", *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 1999, p. 138.

13 HAYWARD, J.F.: *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540-1620*, ob.cit., p. 362, plates 296, 270.

14 LÓPEZ MATA, T.: *La Catedral de Burgos*. Burgos, 1950, p. 353; CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Platería Europea...*, ob.cit., pp. 124-127; BARRÓN GARCÍA, A.: *La platería burgalesa. 1475-1600*. Burgos, 1998, t. I, pp. 434-435

15 HERNMARCK, C.: *The Art of the European Silversmith. 1430-1830*, ob.cit., t. II, p. 33, plate 82.

se disponen tres tondos circulares que recogen las escenas de las Tentaciones de Cristo, Jesús entre los Doctores y la Dormición de la Virgen. En el nudo cuatro más en los que se representan los temas pasionistas de la Flagelación, Jesús camino del Calvario, la Oración en el Huerto y la Coronación de Espinas. En el cuerpo principal de la copa aparecen los pasajes de la Anunciación, la Adoración de los Pastores, la Epifanía, la Presentación de Jesús al Templo, la Circuncisión (Figura 3) y la Transfiguración. Y finalmente en el remate de la copa otras tres representaciones pictóricas, en esta ocasión ovales, de la Última Cena, la Crucifixión y San Juan Bautista. Todas estas miniaturas a la aguada están pintadas sobre vitelas, con un cristal que las protege de su deterioro, y no son esmaltes como hasta ahora se había creído¹⁶. Su estilo es manierista, cercano a las escuelas romana y florentina de la segunda mitad del siglo XVI, con formas alargadas, estilizadas y movidas, con unos colores brillantes y llamativos, dominando los amarillos, azules y verdes, y donde la influencia de Miguel Ángel y Rafael es plausible. Una labor pictórica propia de un miniaturista, y que puede estar relacionada con algún maestro de este género del que desconocemos su procedencia. En concreto hay escenas que evidencian esa deuda referida con la pintura italiana, conocida sin duda a través de la estampa artística. El San Juan Bautista sigue el mismo planteamiento formal que el difundido por Marcoantonio Raimondi, al igual que la escena de Jesús Camino del Calvario, donde la pintura de Rafael está presente si la comparamos con su obra del mismo tema conservada en el Museo del Prado¹⁷. E incluso, la escenografía de la Sagrada Cena y la Adoración de los Magos, nos recuerdan igualmente las composiciones romanas que dio a conocer Cornelis Cort por toda Europa¹⁸.

Por lo tanto, la presencia de estas pinturas en esta copa del primer tercio del siglo XVI creemos que es producto de una reforma posterior. Presumiblemente, al igual que sucedió con otras piezas de este mismo género, su carácter inicialmente profano requirió de una transformación para la nueva función litúrgica que debía desempeñar a partir de un determinado momento. Esto mismo sucedió con la mayor parte de las copas y copones germanos que hoy guardan las iglesias españolas y que, tras ser donados a los mismos, fueron reconvertidos con añadidos que hacían alusión a sus nuevos usos litúrgicos¹⁹. Quizás en los lugares donde aparecen hoy día estos tondos pictóricos existiesen grabados profanos, similares a los que se aprecian en la copa de la Catedral de Zaragoza,

16 Agradecemos las indicaciones al respecto realizadas por la doctora Letizia Arbeteta. Muestran gran similitud con un medallón de origen español conservado en el Museo Arqueológico Nacional, en el que se representa a la Virgen y San Juan Evangelista. ARBETETA, L.: "La joya española de Felipe II a Alfonso XIII", en *La joyería española de Felipe II y Alfonso XIII*. Madrid, 1998, pp. 41, 144.

17 Marcoantonio Raimondi. *The Illustrated Bartsch*, New York, 1978, t. 26, parte 1º, p. 170, Figura 151.

18 Cornelis Cort, *The Illustrated Bartsch*, New York, 1986, nº 52, t. 91, 47, Figura 79-1, 38

19 HEREDIA, C.: "La platería germánica en España en la época del Emperador", *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. ob.cit., p. 110

o los mismos motivos circulares relevados que alternan con ellos. No creemos que sean contemporáneos a la labor de orfebrería, ya que las formas y maneras pictóricas antes descritas no conectan con la pintura germana de la época, dominada por la arrolladora presencia de Alberto Durero²⁰. Además, los aludidos grabados de la copa zaragozana, o los de otras piezas salidas de los talleres de la familia Krug o de otros orfebres de la ciudad de Nuremberg, nada tienen que ver con el estilo de estas miniaturas, ya que están aún ancladas en los repertorios compositivos y figurativos del Primer Renacimiento europeo. Asimismo, la cruz del remate nos parece sospechosa, ya que su trazado tan sobrio y regular es propio de los diseños manieristas castellanos de finales del XVI y principios de la centuria siguiente. Todo ello evidencia la referida reforma, acontecida posiblemente en ese mismo arco cronológico, aunque no estamos muy seguros dónde pudo ser llevada a cabo. Ciertamente pudo realizarse en la ciudad de Toledo, que se mantenía como un importante foco artístico y cuya pintura estaba siendo reconvertida plenamente a las maneras italianas por el genial Domenico Theotocópuli²¹. Pero, el dibujo y la figuración de estas vitelas se alejan del maestro cretense, y se acercan más bien al foco escorialense, concretamente a la producción de los pintores italianos que estaban decorando este recinto monástico. No obstante, también cabe la posibilidad que dicha transformación fuese realizada fuera de la ciudad imperial y que tras su conversión fuese regalado a la Catedral. Por lo tanto, y ante la indefinición de estos hechos, habrá que esperar el descubrimiento de algún dato documental que pueda concretar más y complete definitivamente la historia de esta magistral pieza de orfebrería.

20 BENESCH, O.: *La pintura alemana: de Durero a Holbein* Barcelona, 1966. AAVV.: *La obra pictórica de Durero*. Barcelona, 1988; CHECA, F.: *Alberto Durero*, Madrid, 1993.

21 AAVV.: *El Toledo de Domenico Theotocópuli El Greco*. Catálogo de la exposición, Toledo, 1982; MARÍAS, F.: *El Greco en Toledo*. Madrid, 2001



Figura 1. Gran Copón de la Custodia de Arfe. Nuremberg. H. 1530.



Figura 2. Detalle de la ornamentación de la peana del copón.



Figura 3. Detalle de una vitela pictórica del copón. Circuncisión de Jesús.