

Francisco Menor Monasterio y Elena de Mier Torrecilla (eds.), *Restauración de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo*, (Madrid: Fundación ACS, 2020, 178 páginas) (D.L.: M-6618-2020)

**D**urante siglos, la restauración fue una actividad no reglada y de tendencia artesanal, fundamentalmente practicada por pintores y escultores que alteraban la apariencia de las obras conforme a su creatividad, los usos y gustos imperantes en cada época. Sin embargo, diversos congresos y encuentros internacionales, celebrados desde inicios del XX, definieron un código deontológico, métodos de trabajo y principios regidores, aún no constituidos en ley, pero sí en norma. De este modo, se ha evolucionado hacia la conservación-restauración científica que, basada en la historia, características y estado de los bienes, prioriza la estabilización de sus estratos para después abordar su estética. Esta disciplina se aviene a los principios antes aludidos, así como a la legislación estatal y autonómica aprobada en las últimas décadas, y es ejercida por profesionales específicamente formados para velar por el Patrimonio Histórico y Cultural, en colaboración con historiadores, químicos y físicos, entre otros especialistas.

Reflejo de esto es la última restauración de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, en la que participó un equipo multidisciplinar de más de 30 personas lideradas por Jaime Castañón, arquitecto coordinador de las restauraciones del templo hasta su reciente fallecimiento; Juan Luis Blanco Mozo, historiador del arte y profesor de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) dedicado al arte y arquitectura de Edad Moderna; y Antonio Sánchez Barriga, durante décadas, conservador-restaurador del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) y de la propia catedral.

Su difusión en este libro fue impulsada por la Fundación ACS, dedicada a fomentar actividades culturales y la puesta en valor de este Patrimonio. Comienza con el estudio histórico de Blanco Mozo, quien precisa que las pinturas murales de la Virgen y la Pasión de Cristo, iniciadas en 1509, fueron solicitadas por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros a Juan de Borgoña. Justifica la implicación de este último por las composiciones clasicistas de influencia florentina y romana, así como por los puntos de fuga impropios de la pintura hispana de entonces. De hecho, señala que también estimó el coste de la policromía y el dorado del artesonado que, datado en 1508 y de estilo renacentista, fue tallado por Diego López de Arenas y Francisco de Lara,

mientras que la ornamentación fue realizada por Luis de Medina, Diego López y Alonso Sánchez.

Consciente de la importancia de conocer el origen, historia y entorno de esos bienes para propiciar su conservación, Blanco Mozo se detiene en el episcopologio, la bancada, el solado y la portada de la Sala Capitular, al igual que en las pinturas del zaguán y en antiguas intervenciones. Entre éstas destacan la "renovación" de cartelas del episcopologio por el pintor Blas de Prado a finales del XVI y los repintes que en el XVII hizo Francisco de Aguirre para ocultar la oxidación de azules y verdes. Del XVIII, son reseñables el tratamiento de grietas derivadas de antiguos vanos de la Sala, por el pintor José Jiménez Ángel, y la sustitución del solado original de azulejos y ladrillos, por pavimento de mármoles embutidos. En el XIX, se suman la limpieza y composición de los retratos de los prelados, por Pedro Morales, y ya en 2017, esta intervención.

Abren su descripción la técnica y materiales de las pinturas murales, ejecutadas al temple de huevo y acabadas al óleo, sobre enlucido de yeso y cola orgánica dispuesto encima de una fábrica de piedra. Estos datos, junto con las especificaciones del grosor de los estratos, los métodos de dibujo y los pigmentos identificados, habituales en la época, servirán de referencia en posibles estudios comparativos con otras obras de Juan de Borgoña para profundizar en su producción.

Respecto a su estado de conservación, resaltan deterioros derivados de su condición de obras inherentes a construcciones arquitectónicas, de la naturaleza de los materiales usados en origen y del efecto provocado por fluctuaciones descontroladas de temperatura y, sobre todo, de humedad durante largos periodos de tiempo. Igualmente, las alteraciones producidas por animales, por el uso del espacio y por antiguas intervenciones inadecuadas.

Como corresponde, su tratamiento se rigió por la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, tomando como punto de partida la historia, la técnica y los materiales constitutivos de las pinturas. Se optó por su consolidación y conservación con productos compatibles y de efecto reversible, así como por eliminar añadidos antiguos deteriorados o que dañaban y distorsionaban el conjunto, entre otros principios acordados en encuentros referidos al inicio de este análisis. Cabe señalar el que dio lugar a la *Carta del Restauero de 1972*, a la de 1987, dedicada a la conservación y restauración de objetos de arte y cultura y, en 2003, a los principios del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales.

En este sentido, el arranque de un fragmento a *stacco a massello*, que comprende la capa pictórica, la preparación, el enlucido y el muro, excede la recomendación de hacerlo a *stacco*, incluyendo sólo la pintura y la preparación, indicada en las dos Cartas ya citadas. Sin embargo, está justificado porque favorece igualmente la conservación de todos los estratos y el fragmento carecía

de un soporte estable. De hecho, se devolvió a su lugar tras depositarlo sobre una superficie rígida e inerte.

La estructura del artesonado, tallada en madera decorada con estucos y dorado al agua, azules al temple, corlas de goma laca y elementos figurados en los escudos al óleo, se encontraba en buen estado. Sus alteraciones, localizadas principalmente en superficie y asociadas a la ausencia de mantenimiento y climatización, fueron tratadas según los mismos principios aplicados en las pinturas murales.

En cuanto a las medidas introducidas para la conservación preventiva de la Sala y sus obras, concuerdan con las vigentes en la actualidad y favorecerán su mantenimiento en óptimas condiciones. En esta situación también influirá la correcta documentación de todos los procesos, recogida en este libro que aporta un conocimiento detallado de esos bienes y servirá de orientación en futuros tratamientos. A este respecto, el estudio histórico de la Sala Capitular y su entorno se detiene a veces en precisiones que pueden propiciar la pérdida de atención en el artesonado y las pinturas murales. Sin embargo, es muy completo y se basa en una bibliografía de cronología, tipología, temática e idiomas variados.

Paralelamente, los tratamientos realizados, los productos utilizados, el porcentaje de las mezclas, los métodos de aplicación y los resultados, son información muy valiosa y didáctica para profesionales consolidados, recién titulados y estudiantes de conservación-restauración. No obstante, sería aún más enriquecedora si incluyera fuentes de referencia sobre materiales y procedimientos usados en pintura mural, como *El libro del Arte*, de Cennino Cennini, el de Mora y Philippot *Conservation of Wall Paintings* o el de Rocío Bruquetas *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, por citar algunos ejemplos. Igualmente, el ya señalado documento del ICOMOS que reúne los principios para la conservación y restauración de esas pinturas, y monografías sobre limpieza, como la de Marisa Gómez *La restauración: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte* o la de José Manuel Barros García *Imágenes y sedimentos: La limpieza en la conservación del Patrimonio pictórico*.

En general y a excepción de los ineludibles términos técnicos, el lenguaje es claro y sencillo, lo que facilita la comprensión de lo expuesto, como también lo hace la buena calidad de las ilustraciones. Al hilo de esto, un análisis técnico del dibujo preparatorio, por medio de las imágenes de reflectografía infrarroja (IR) reproducidas, habría sido de gran interés para ampliar la documentación disponible sobre la producción de Juan de Borgoña, su lugar y su tiempo y así profundizar más en su conocimiento.

Al margen de estas observaciones, el contenido de este libro ha logrado transmitir el valor histórico y artístico de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, testimonio de la historia, cultura e identidad de esta ciudad donde convivieron cristianos, judíos y musulmanes largo tiempo, y sede de la corte de

Carlos I hasta mediados del XVI. Asimismo, contribuye a concienciar sobre el deber y la responsabilidad de conservar dicha Sala de la manera más estable y fiel posible a como fue concebida en origen, respetando modificaciones pasadas inocuas para su integridad, con el fin de que las generaciones presentes y futuras la sientan como suya y ayuden a preservarla. Además, lejos de ser finita, su difusión ha continuado y se ha

diversificado, tal como constata la jornada de estudio *Juan de Borgoña, Cisneros y la Catedral de Toledo*, celebrada en noviembre del pasado año 2019.

Tamara Alba González-Fanjul<sup>1</sup>  
Instituto Moll  
Octubre 2020

---

<sup>1</sup>  <http://orcid.org/0000-0002-9518-1056>