

RESTAURACIÓN DE LA
SALA CAPITULAR
DE LA
CATEDRAL DE TOLEDO



RESTAURACIÓN DE LA
SALA CAPITULAR
DE LA
CATEDRAL DE TOLEDO

RESTAURACIÓN DE LA
SALA CAPITULAR
DE LA
CATEDRAL DE TOLEDO

Edición a cargo de

FRANCISCO MENOR MONASTERIO

ELENA DE MIER TORRECILLA

FUNDACION
ACS

RESTAURACIÓN DE LA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

Edición

FUNDACIÓN ACS

Dirección

FRANCISCO MENOR MONASTERIO

Coordinación

ELENA DE MIER TORRECILLA

Comité científico

JUAN LUIS BLANCO MOZO

JAIME CASTAÑÓN FARIÑA

ANTONIO SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ

BEATRIZ VICENTE VAL

Revisión de textos

RAFAEL DÍAZ AYALA

Secretaría

MARISOL PÉREZ SÁNCHEZ

Impresión

BRIZZOLIS

D.L.: M-6618-2020

© de la edición: Fundación ACS

© de los textos: sus autores

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley.

Fundación ACS

Avda. Pío XII, 102

28036 Madrid

www.fundacionacs.com

Promotor

EXCMO. CABILDO DE LA CATEDRAL PRIMADA. TOLEDO

Proyecto y Dirección Facultativa

Ilmo. Sr. D. JUAN MIGUEL FERRER GREDESCHE

Dean

M. Iltre. Sr. D. FCO. JAVIER HERNÁNDEZ DE PINTO

Canónigo Obrero Mayor

M. Iltre. Sr. D. JUAN PEDRO SÁNCHEZ GAMERO

Canónigo Responsable de Patrimonio

JAIME CASTAÑÓN FARIÑA

Arquitecto Conservador de la S.I. Catedral Primada

ANTONIO SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ

Conservador Restaurador de la S.I. Catedral Primada

JESÚS HERNÁNDEZ PINTO

Aparejador

Empresa adjudicataria

GEOCISA

GUZMÁN AUSÍN HERNÁNDEZ

Jefe del Servicio de Restauración y Rehabilitación

BEATRIZ VICENTE VAL

Jefe de Obra

ESTHER GIL CHAO

Restauradora

MIGUEL GONZÁLEZ GIMÉNEZ

Restaurador

FRANCESCO GIOVANNONI

Restaurador

CARMEN OLIVA GALLEGO

Restauradora

M^a MAGDALENA PÉREZ MÍNGUEZ

Restauradora

Arqueología

JAVIER PECES

SAMUEL RODRÍGUEZ

Estudios históricos

JUAN LUIS BLANCO MOZO

Topografía

ROSARIO CONTRERAS

Fotografía

DB COMUNICACIÓN

Nuevamente, la Fundación ACS se introduce en el mundo de la recuperación de edificios emblemáticos y de alto valor cultural. Se trata de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, Primada de España. Catedral llamada así por su antigüedad que, tras la reconquista de Toledo en 1085 por el rey Alfonso VI, devolvió su antiguo poder a la archidiócesis. Tres años más tarde, el Papa Urbano II, mediante la Bula *Cunctis Sanctorum*, reconocería a los titulares de la diócesis toledana la condición de *primados y metropolitanos* y, desde ese momento, se denomina Catedral Primada.

La Fundación ACS tiene el honor de presentar aquí los resultados de la restauración de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, respondiendo a uno de sus fines fundacionales: la contribución a la promoción y restauración de nuestro patrimonio artístico, colaborando en su difusión y puesta en valor del mismo.

Este volumen es el número 40 de las publicaciones editadas por la Fundación ACS en materia de rehabilitación del patrimonio histórico, y es fruto de la intensa labor que el Grupo ACS y su fundación llevan a cabo en la puesta en valor del patrimonio común al que todos debemos contribuir, para que la creatividad de aquellos que han dejado huella en nuestro pasado, permanezca en nuestro futuro.

El gran proyecto de restauración de la Sala Capitular comenzó el año 2017 y ha resuelto los problemas de conservación de las espectaculares pinturas murales de Juan de Borgoña, realizadas entre 1509 y 1511, recuperando el esplendor de las doce escenas dedicadas a la Virgen y el *Juicio Final*. Estas pinturas murales, junto a la restauración del esplendoroso artesonado dorado y policromado y el Episcopologio con sus setenta arzobispos retratados, convierten esta Sala Capitular en visita indispensable en Toledo.

Después de un año de intenso trabajo y gracias a la participación de restauradores altamente cualificados, se han extraído de la oscuridad las pinturas originales y desarrollado las soluciones técnicas adecuadas para su acondicionamiento, actualizando la sala a las normas de conservación museística.

La Fundación ACS agradece la colaboración del Excmo. Cabildo de la Catedral Primada de Toledo y de GEOCISA, filial de Dragados, empresa constructora del Grupo ACS, sin cuyo apoyo no habría sido posible llevar a cabo esta edición.

Índice

1. Introducción	11
2. Juan de Borgoña y las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo	
Juan Luis Blanco Mozo (Universidad Autónoma de Madrid)	21
La Sala Capitular	21
El episcopologio	57
Historia de las restauraciones	81
3. Restauración de las pinturas murales	103
Descripción técnica y material de las pinturas	103
Estado de conservación	115
Intervención	125
4. Restauración del artesanado	143
Descripción tipológica, artística y formal	143
Descripción técnica y material	145
Estado de conservación	148
Intervención	150
5. Conservación preventiva	155
6. Anexo fotográfico	161
7. Bibliografía	171



1 | Introducción

Entre los monumentos que conforman el casco histórico de la ciudad de Toledo, declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1986, destaca la Catedral de Santa María de Toledo, Catedral Primada de España y uno de los mejores ejemplos de templo gótico en nuestro país.

La restauración de su Sala Capitular ha permitido recuperar la riqueza decorativa de sus pinturas murales, obras de Juan de Borgoña, y poner en valor el valioso patrimonio histórico artístico que posee la Catedral de Toledo.

La Catedral Primada comenzó a construirse en el año 1227 bajo los influjos del gótico francés, sobre los cimientos de la antigua catedral visigoda de Toledo, levantada en el siglo VI y posteriormente reutilizada como mezquita.

Su primer arquitecto fue el maestro Martín, de origen francés, a quien se deben las trazas de la planta y los comienzos de la obra en la cabecera del templo en el siglo XIII. Hasta el siglo XIV no se cerraron las naves laterales y se construyó el claustro bajo con sus dependencias, entre ellas la capilla de San Blas. En el siglo XV se levantó la capilla de San Pedro y en 1493 se cerró la última bóveda, dándose por concluida la construcción. Ya en el siglo XVI se añadió el retablo de madera policromada, la parte alta del coro y las rejas, y se realizaron diversas modificaciones en su planta como la Sala Capitular, la capilla Mozárabe o la capilla de los Reyes Nuevos.

Su planta de cruz latina está compuesta por cinco naves, siendo el transepto y la nave central de mayor anchura y altura que las laterales. La prolongación de estas por detrás de la capilla mayor, rodeando el presbiterio, crea una girola con un doble pasillo semicircular. En su interior destaca, entre otros espacios, la Sala Capitular.

Sala Capitular

La construcción de la Sala Capitular de la Catedral Primada fue fruto del deseo del Cardenal Francisco Jiménez de Cisneros de disponer de un espacio para las reuniones del Cabildo, que hasta entonces se celebraban en un espacio situado en la base de la torre, precedido por una sala abovedada.

Catedral Primada, Toledo.

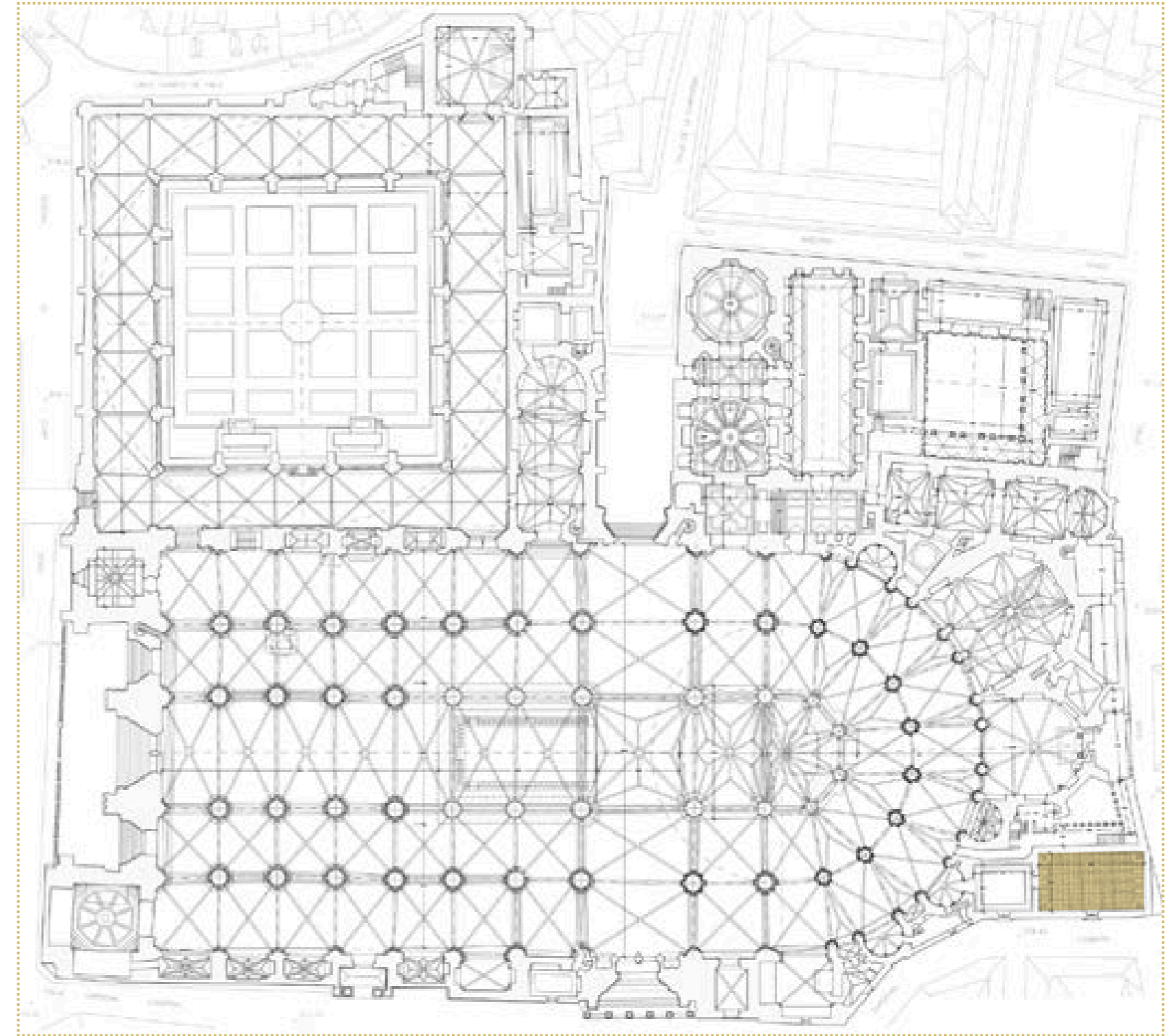


Centro histórico de Toledo y la catedral.

El nuevo espacio debía guardar la misma disposición que el anterior, esto es, estar conformado por dos ámbitos concatenados: un zaguán o antesala y la propia Sala Capitular. El lugar elegido para su construcción fue la cabecera del templo, en el sector sudeste. A principios del siglo xv este lugar se conocía como el corral de la Higuera y ofrecía una cota ligeramente inferior al suelo de la catedral.

Este segundo nivel fue recubierto en 1506 por una cantería de piedra bien perfilada, durante el pontificado del cardenal Cisneros, cuyos escudos figuran en el muro exterior. En 1508 se finalizó la cubierta de la sala principal con un artesonado de Francisco de Lara. La decoración de sus casetones fue llevada a cabo por un equipo de pintores y doradores formado por Luis de Medina, Diego López y Alonso Sánchez.

Las espectaculares pinturas murales de la Sala Capitular fueron ejecutadas por Juan de Borgoña y sus ayudantes entre los años 1509 y 1511. En ellas se representa la vida de la Virgen en los muros norte y sur, la *Pasión de Cristo* en el muro este y el *Juicio Final* en el muro oeste, mientras que el friso inferior es ocupado por 72 figuras del episcopologio toledano.



Ubicación de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo.

Página siguiente: Sala Capitular restaurada.



Intervención

Las pinturas murales de la Sala Capitular, de más de quinientos años de antigüedad, necesitaban una intervención que asegurase su conservación a largo plazo y devolviese el esplendor cromático de sus pigmentos.

Desde las primeras restauraciones conocidas, ejecutadas por el pintor Blas de Prado a finales del siglo XVI, se han podido documentar numerosas intervenciones, las más recientes en el año 1974. Esta sucesión de repintes y la suciedad deposicional acumulada, ocultaban la auténtica pintura de Juan de Borgoña.

La presente restauración siguió criterios basados en el conocimiento previo de las superficies a tratar y en el respeto por los materiales y técnicas empleadas por el artista. Para ello se trabajó en la identificación de los añadidos posteriores, valorando objetivamente la viabilidad e idoneidad de su retirada, y en el desarrollo progresivo de los tratamientos para mantener un mayor control sobre la evolución de los trabajos. El objetivo final era el de garantizar en todo momento la estabilidad de las pinturas y la conservación de la totalidad de la información histórica y documental que aportan, sin olvidar su entidad artística y estética.

A la luz de las conclusiones del equipo de restauración tras las primeras pruebas de solubilidad y limpieza y los resultados obtenidos en los exámenes físico-químicos, la limpieza de la capa pictórica se planteó como el tratamiento más importante y controvertido de la intervención, dada la manipulación que había experimentado el conjunto a lo largo de los años, que se traducía en la presencia de densas capas de protecciones y barnices de diferente naturaleza, repintes y limpiezas agresivas.

Inicialmente se realizaron los trabajos de consolidación, incluyendo el arranque de un fragmento de pintura que carecía de un soporte estable. Tras su consolidación se procedió a ejecutar las diferentes fases de limpieza y se realizaron los trabajos de reintegración cromática de lagunas pictóricas, desgastes y abrasiones.

Para completar la intervención se instaló un nuevo sistema de iluminación led, compuesto por 76 focos sobre carril flotante, que hoy permiten apreciar los colores, la profundidad y el relieve que anteriormente no era posible admirar. Todas estas instalaciones se integraron en la sala sin afectar a la arquitectura. Así, se ha podido recuperar el colorido y la luminosidad propios de las pinturas, dejando a la luz el estudio de perspectiva realizado por el pintor, la tridimensionalidad de sus espacios arquitectónicos y paisajes, y el gusto por la minuciosidad en los detalles que definen los escenarios y personajes de las escenas representadas.



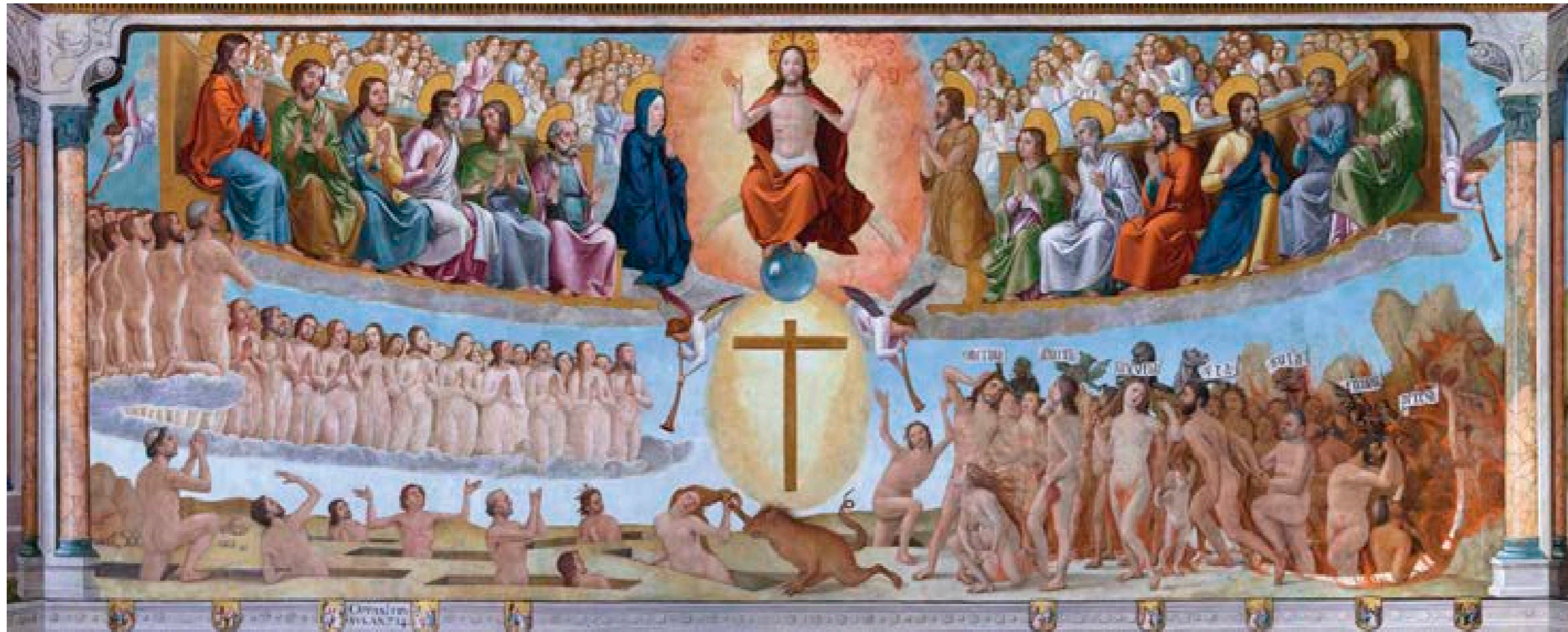
MURO SUR | *Abrazo ante la Puerta Dorada*

| *Nacimiento de la Virgen*



| *Presentación de la Virgen en el templo*

| *Anunciación*





MURO NORTE | *Visitación*

| *Presentación del niño Jesús en el templo*

| *Dormición de la Virgen*

| *Asunción de la Virgen*

| *Imposición de la casulla a San Ildefonso*



MURO ESTE | *Descendimiento*

| *Piedad*

| *Resurrección*



Figuras restauradas de la escena de la *Visitación*.

2 | Juan de Borgoña y las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo

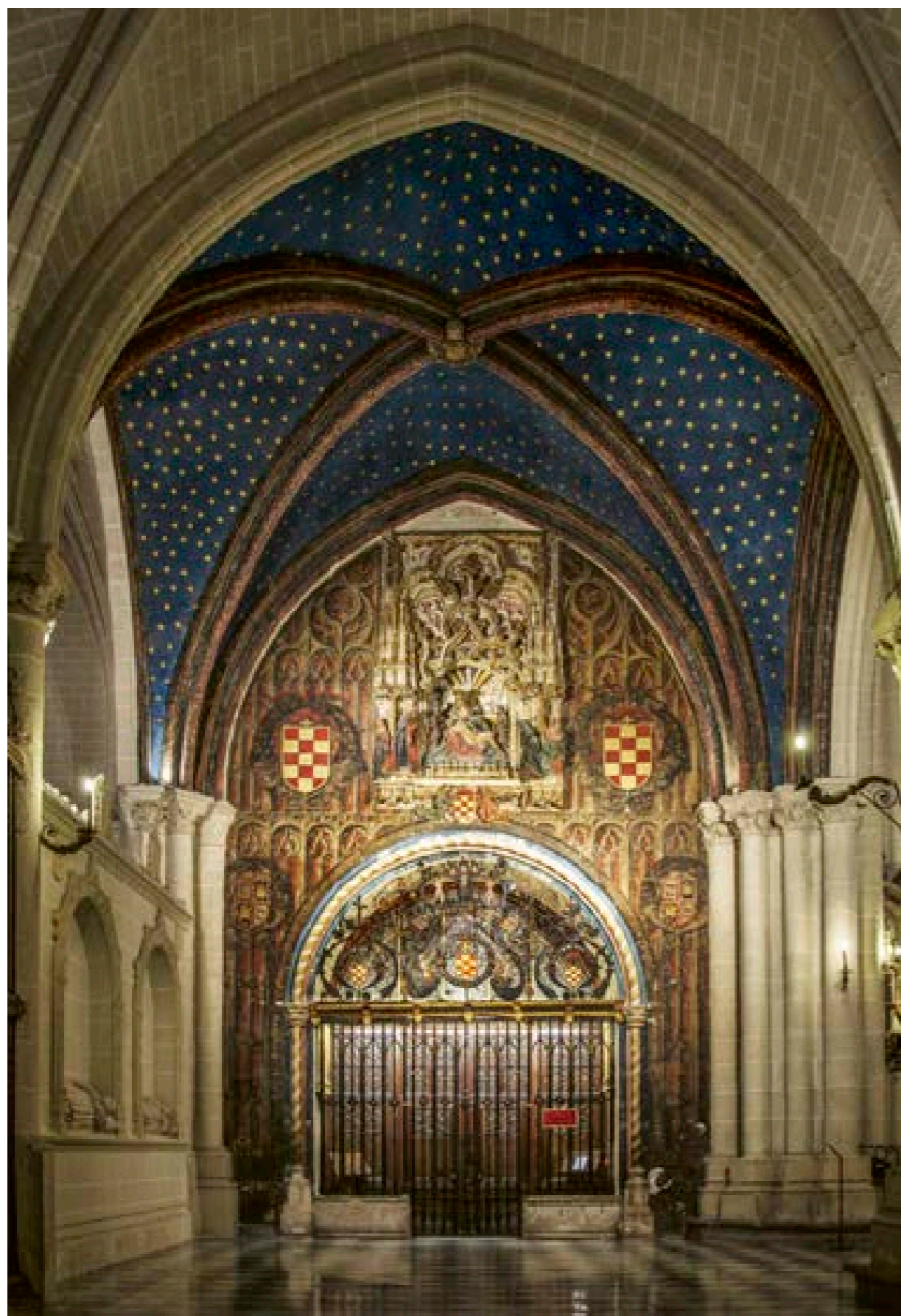
Juan Luis Blanco Mozo (Universidad Autónoma de Madrid)

La Sala Capitular

Por diferentes motivos la Sala Capitular de la Catedral de Toledo es uno de los principales conjuntos pictóricos de la Historia del Arte español. Sus pinturas murales, con más de 500 años de existencia, son un hito inexcusable del incipiente desarrollo del Renacimiento en nuestro país, que tuvo en la ciudad del Tajo un centro muy activo desde los últimos años del siglo xv, de la mano de Pedro de Berruguete y, en especial, de Juan de Borgoña, autor de las pinturas que decoran este espacio privilegiado. Representan además un ciclo iconográfico de un valor muy relevante al haber sido pergeñado por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517) para el templo primado de España, en un tiempo decisivo para su devenir histórico.

A diferencia de su antecesor en el cargo, Cisneros dejó una impronta insoslayable en las obras realizadas en la Catedral de Toledo durante su pontificado (1495-1517), reconocibles no solo por la reiterada presencia de su escudo de armas, sino también por la magnificencia con la que fueron concebidas. Dan fe de ello el retablo principal del templo, nacido de la reforma de ampliación del presbiterio, la capilla mozárabe o la citada Sala Capitular. Por desgracia, las empresas artísticas llevadas a cabo en el claustro catedralicio se han perdido para siempre: el cuarto de la reina Isabel la Católica, las pinturas de la biblioteca capitular y las decoraciones murales de las habitaciones que formaban parte del aposentamiento del prelado madrileño.

En términos puramente artísticos, el mecenazgo cisneriano presenta todavía algunas incógnitas difíciles de resolver. La principal estriba en conocer cuál fue su papel en el diseño y configuración de las intervenciones artísticas promovidas en la Catedral de Toledo, habida cuenta del férreo control que ejerció sobre ellas. A falta de testimonios directos no se conoce su posicionamiento respecto, por ejemplo, a la incipiente llegada del clasicismo italiano o a la utilización de las tradiciones constructivas hispanas tan presentes en la arquitectura vernácula toledana. El resultado de estas intervenciones, por el contrario, demuestra que en materia artística fue permeable a los criterios de sus colaboradores más cercanos. Tampoco hay constancia de un coleccionismo activo, como el que practicara el cardenal Mendoza, que pudiera ofrecernos una idea sobre su gusto o, por lo menos, sobre sus intereses en materia artística.



(Fig. 1) *Portada de la capilla Mozárabe, Catedral de Toledo.*

En buena medida, esta grandeza que expresan las obras patrocinadas por Cisneros se fundamenta en la acrisolada conjunción de tendencias artísticas que hoy pueden parecer tan dispares como irreconciliables pero que en su época formaban parte de un acervo cultural muy arraigado en Toledo¹. Casi se podría decir que se impuso una estética lo suficientemente significativa para poner en valor los usos y las funciones de espacios tan dispares como la capilla que habría de acoger y conservar la liturgia hispana o las dependencias donde se reuniría el cabildo de la catedral.

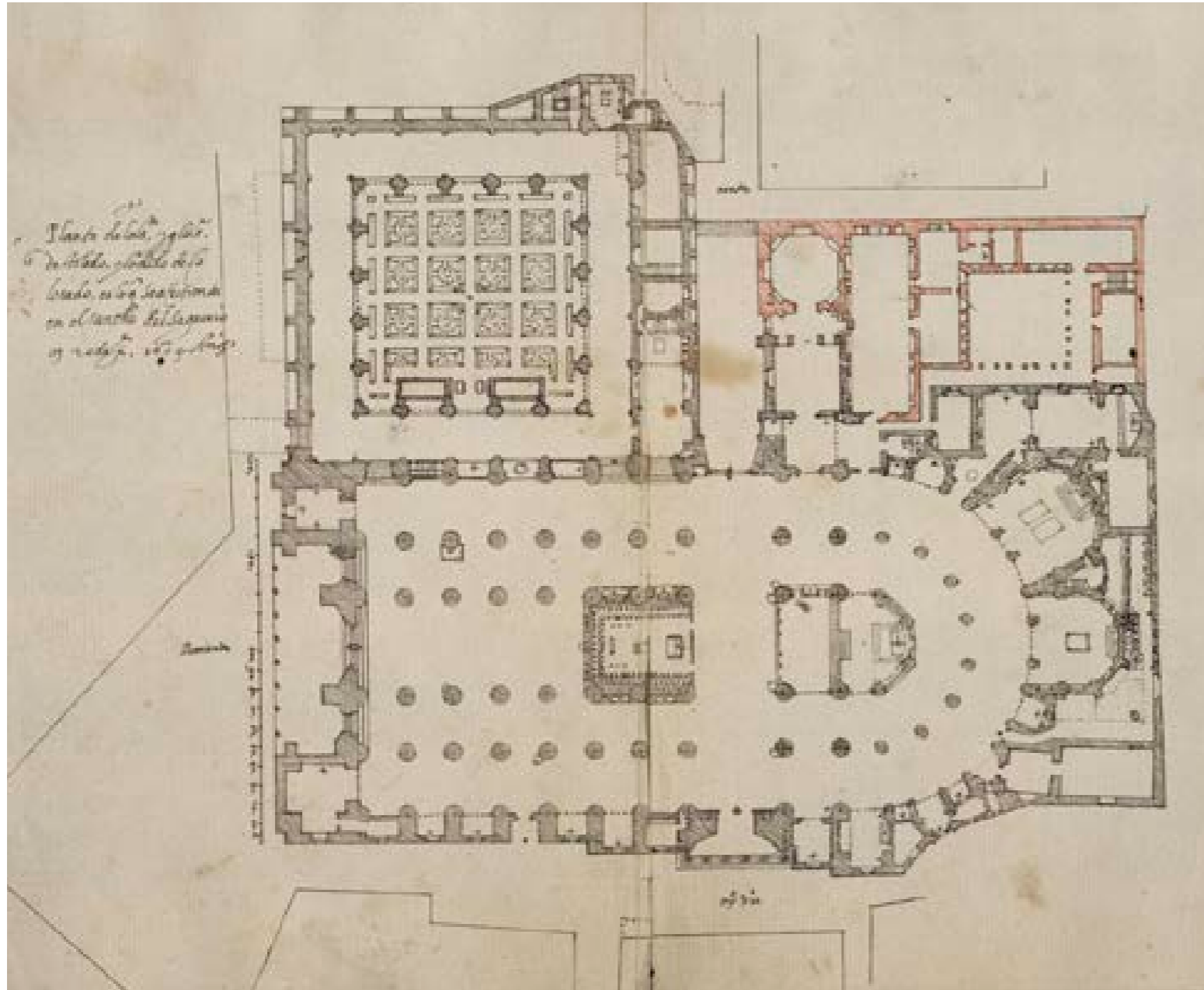
Las novedades aportadas por la reciente restauración de sus pinturas murales han puesto de manifiesto la necesidad de reconsiderar su proceso constructivo y el origen de su programa iconográfico desplegada en su interior. Como no podría ser de otra manera, el punto de partida de esta investigación surge desde la obligada revisión crítica de las fuentes documentales catedralicias que, si bien son abundantes, todavía presentan algunas lagunas importantes².

En su contexto

La fundación de la capilla mozárabe en un espacio situado en la base de la torre que nunca se llegó a levantar, provocó la pérdida del lugar donde se congregaba el cabildo catedralicio a finales de la Edad Media³. Como consecuencia de ello, su promotor tuvo que compensar a los canónigos con una nueva sala de reuniones que, finalmente, se habilitaría en la cabecera del templo, donde hoy brilla con luz propia⁴.

No se conoce cuándo se fundó la capilla del Corpus Christi (fig. 1) en el espacio inferior de la torre meridional⁵. Consta documentalmente que ya existía con esta advocación a finales del siglo XIV⁶. Tampoco se sabe a ciencia cierta en qué momento comenzó a utilizarse como sala de reuniones del cabildo catedralicio y, menos aún, cuál era su distribución interior. Cuando se estableció en ella el culto mozárabe se mantuvo esta advocación que debe estar relacionada con el grupo escultórico de la Piedad que se conserva en la hornacina de su fachada⁷. Estas imágenes y la tracería tardogótica de la parte superior formarían parte de la portada de la primitiva capilla, amputada en tiempos de Cisneros cuando se decidió abrir el arco que hoy le sirve de acceso.

El canónigo Blas Ortiz (1485-1552) situó la capilla del Corpus Christi sin mayor precisión en el espacio que hoy ocupa la Mozárabe⁸. Tiempo después, Francisco de Pisa (1534-1616), fue capaz de distinguir dos ámbitos en su interior: la capilla propiamente dicha y “otra sala o capilla que estava dentro della donde los Canonigos desta yglesia hazian fus Cabildos”⁹. Además, hay indicios suficientes para considerar que en origen contaba con un espacio que servía de antesala o recibidor a los miembros del cabildo, conformado por la capilla perimetral que hoy sirve de sacristía a la Mozárabe¹⁰ y por el tramo de la nave lateral que le precede¹¹, donde hace unos años se descubrió una bóveda pintada, simulando un cielo estrellado¹². Este tramo estaría acotado por unos muretes de albañilería, sin que sea posible precisar dónde se hallaba su



(Fig. 2) Nicolás de Vergara el Mozo, *Planta de la Catedral de Toledo*, 1604, Archivo Capitular de Toledo.

acceso principal¹³. Una disposición, en definitiva, muy parecida a la que tenía la capilla de los Reyes Nuevos que por aquel entonces se ubicaba al otro lado del templo, entre el basamento de la torre norte y el escalón sagrado.

La nueva Sala Capitular se trasladó a una construcción preexistente de planta cuadrangular situada en la esquina sudeste de la cabecera de la catedral (fig. 2), que hasta entonces había servido de oficina y otros usos a la Obra y Fábrica. Se conectó con la girola a través de una portada abierta en el testero de la capilla de Santa Isabel de Hungría, una de las capillas absidiales del trazado catedralicio original.

En aquel tiempo la cabecera de la catedral era una zona de talleres y almacenes adscritos a la Obra y Fábrica, cuya distribución había sufrido diferentes cambios a lo largo del siglo xv¹⁴. La citada oficina se había construido muy probablemente en época del cardenal Mendoza en el corral de la Higuera, un solar pequeño e irregular conformado en la esquina de las actuales calles del Cardenal Cisneros (calle del Tiro) y de Sixto Ramón Parro (calle de la Tripería). Se hallaba muy próxima a los dos talleres de piedra, que tuvieron que ser reubicados como consecuencia de la construcción de las capillas de San Ildefonso y de Santiago. Entre estas últimas se instaló el taller viejo o grande, donde se tallaba la piedra tosca; y más al norte, en la actual capilla de Reyes Nuevos, se dispuso el taller nuevo, lugar elegido para el trabajo de la piedra blanca¹⁵.

Desde la calle de la Tripería se accedía a esta zona a través de un postigo decorado con el escudo de Mendoza; y desde un patio distribuidor se llegaba a la oficina de la Obra y Fábrica y a una pequeña escalera que ascendía hasta la catedral, a través de una puerta abierta en la capilla de San Nicolás. Nótese además que al otro lado de la Tripería, en la calle del Locum, se emplazaban varias casas propiedad de la catedral que en algún tiempo también pudieron servir de almacenes o de viviendas a sus empleados¹⁶.

La presente restauración de la Sala Capitular ha puesto de manifiesto la existencia de una serie de vanos que delataría que este espacio, antes de dedicarse a esta función, ya existía con un uso diferente, sin duda, relacionada con las actividades de la Obra. Estos vanos fueron tabicados al interior para servir de soporte a las figuras pintadas del episcopologio. Dos de ellos se situaron en el testero de la sala (muro este), a ambos lados de la silla arzobispal; y cinco más, de menor tamaño en la pared sur, también al parecer alineados. Sólo uno de ellos ha sido descubierto y estudiado (fig. 3), el que se sitúa bajo los primeros prelados de la serie episcopal. Se trata de un hueco abierto en un muro de ladrillo, de cierta profundidad, que daba a la calle de la Tripería, con una luz muy amplia y rematado con un arco rebajado. Su salida al exterior fue tapiada con ladrillo y posteriormente asimilada en el muro sin que se perciba su existencia desde la calle.

Sin haber podido analizar la morfología del resto de los huecos es difícil aventurar los usos que tuvo este espacio antes de ser acondicionado como Sala Capitular. En uno de los pagos realizados a Francisco de Lara en julio de 1504 por el enmaderamiento, se anota que se hacía para “el cabildo que se hace do están las necesarias”, sin aportar mayor precisión¹⁷. Noticia avalada por documentos anteriores que situaban en 1431 la construcción de las necesarias o letrinas en el citado corral de la Higuera¹⁸.

También podría conjeturarse que el obrador de la cera estuviera en algún ámbito de este lugar y que más tarde se instalara en el piso superior para compensar su ocupación por la Sala Capitular¹⁹. Los ventanales que se han descubierto en el muro sur asegurarían una buena ventilación, muy necesaria en la manufactura de la cera, además de un acceso cómodo para la subida de las materias primas y demás materiales desde la calle de la Tripería, como tiempo después se haría desde el balcón de la nueva cerería. Reflejo de estos usos, quedaría el sobrenombre de la imagen



(Fig. 3) Vista del vano encontrado en el muro oriental, Sala Capitular.



(Fig. 4) Calle del Tiro, Toledo.

cobijada en un nicho en la esquina del muro de la oficina de la Obra y Fábrica, la Virgen del Tiro²⁰ (fig. 4), que saludaba a los visitantes que ascendían por la calle del Barco (antigua calle de Azacanes).

Pero las dudas también se ciernen sobre el último piso de este edificio, donde durante mucho tiempo estuvo ubicado el citado obrador de la cerería. Se trata de un cuerpo de ladrillo articulado en su alzado sur por una arquería con cinco vanos abiertos y cuatro ciegos; y en el lado oriental con otros cuatro vanos, solo uno de ellos abierto, donde se situó el balcón que daba servicio a la polea de carga. Como enseguida se anotará, en la documentación sobre el pontificado de Cisneros no hay noticias sobre la construcción de este último cuerpo, lo que invitaría a pensar que fue levantado con anterioridad.

La construcción

La existencia de un edificio anterior, nacido en el siglo xv como prolongación de la oficina de la Obra y Fábrica, explicaría la falta de noticias sobre el proyecto arquitectónico de la nueva Sala Capitular y la supuesta rapidez con la que se construyeron sus muros²¹. De hecho, en esta investigación se defiende que el edificio actual, en lo que respecta a su fábrica de ladrillo, ya estaba levantado en 1500 hasta el último piso, hasta el espacio que luego se dedicaría a cerería.

Su propia morfología y la documentación que a continuación se desgrana invitan a pensar que a partir de 1506 fue revestido de hiladas de piedra desde el suelo hasta llegar a la altura del techo de la Sala Capitular.

Las cuentas de la Obra y Fábrica recogen los pagos realizados al cantero García de Escalante por la piedra de Guadajaraz que sacó y asentó en las “partes inferiores y paredes de la Sala Capitular”, desde junio de 1506 hasta abril de 1507²². Por desgracia, los documentos no aportan muchos datos sobre la marcha de estos trabajos de cantería. Es muy relevante que a finales de 1506 se tasaran los tres escudos de piedra colocados en el muro meridional, en su cara exterior, señal evidente de que el asentamiento de la piedra había llegado a este nivel²³. Serían los que todavía se conservan en este lugar, protegidos por unas repisas de piedra que tal vez se introdujeran con posterioridad: en el centro, por encima de sus compañeros, uno “grande de las armas del rey Felipe” (fig. 5), Felipe I el Hermoso como rey de Castilla²⁴; y más abajo, de menor tamaño, los dos escudos (fig. 6) del arzobispado de Toledo²⁵. Juan de Borgoña y Francisco de Amberes, su compañero habitual en estas lides, se encargaron de su policromía, hoy totalmente desaparecida²⁶.

García de Escalante también cobró por tallar 47 varas de “hijaroces (...) para encima del cabildo nuevo” en el verano de 1507, que han de hacer referencia a las piezas de piedra que formarían el tejazoz del último cuerpo, denominado “azotea” en la documentación²⁷. Lo más llamativo del caso es que no hay pagos de esta construcción de ladrillo ni en estos años, ni en los siglos siguientes. La morfología de su fábrica (fig. 7) ofrece además un valioso dato. Sus muros de ladrillo no están alineados con la cantería de piedra que asciende desde la calle, como hubiera sido lo lógico. Por el contrario, hay un más que notable retranqueo en el último piso, disimulado con una hilada de piedra berroqueña que, como si fuera una línea de imposta, cierra el muro de cantería en su parte superior. Una disposición difícil de comprender a no ser que se entienda que el último cuerpo de ladrillo está asentado sobre los muros del mismo material de la Sala Capitular; y que García de Escalante no hizo más que envolver con piedra, como si de una membrana se tratase, el edificio primitivo, ocultando al exterior las ventanas que han aparecido en el interior de la Sala Capitular y abriendo dos grandes ventanales al sur que iluminarían el zaguán y la citada sala de reunión.

El otro conjunto importante de pagos se refiere al “enmaderamiento del cabildo” realizado por el carpintero Francisco de Lara²⁸. Un total de 60.000 maravedíes –pagados una parte importante de ellos en monedas de oro— recibidos entre julio de 1504 y diciembre de 1508 “por las manos (...) y el destajo”, nunca por la madera²⁹. Por cierto, que los primeros pagos se efectuaron dos años antes de que García de Escalante recibiera los suyos por el trabajo de cantería. Esta cronología pondría en evidencia que, además de existir los espacios que luego fueron el zaguán y la Sala Capitular, Lara trabajó sobre una armadura anterior que fue preparada para recibir los casetones que hoy lucen en estos privilegiados ámbitos.



(Fig. 5) Escudo de Felipe I de Castilla, 1506, muro exterior de la Sala Capitular, Catedral de Toledo.

(Fig. 6) Escudo del Arzobispado de Toledo, 1506, muro exterior de la Sala Capitular, Catedral de Toledo.

(Fig. 7) Vista del edificio de la Sala Capitular desde la calle Cardenal Cisneros.



(Fig. 8) Armadura de la cerería, 1508-1509, Catedral de Toledo.



En los primeros meses de 1507 un desconocido Sabinas o Salinas se desplazó a la residencia de Cisneros “para saber lo del azotea de sobre el cabildo cómo se había de cubrir”³⁰; es decir, para recibir las indicaciones de Pedro Gumiel sobre la construcción de la armadura que cubriría el espacio justamente superior de la Sala Capitular, la azotea, tal vez porque en aquel entonces no estaba protegida o tenía una simple cubierta de prestado. El arquitecto de Cisneros eligió la armadura de par y nudillo, con dobles tirantes, cuadrales y limas moameres, que todavía se conserva en este ámbito (fig. 8), aunque ennegrecida por los humos derivados de la fabricación de la cera. Consta además que debió de terminarse antes de la primavera de 1509, cuando Luis de Medina empezó a pintarla³¹.

La obra de arquitectura de lo que hoy se conoce como Sala Capitular fue relativamente sencilla ya que se realizó sobre un edificio preexistente que perteneció a la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo. En lo que respecta a su exterior, fue envuelto por un muro de piedra berroqueña con la intención de monumentalizar la construcción y de dotarla de los valores significativos propios de las empresas catedralicias. En cuanto a su interior, se regularizaron sus muros, tapando los antiguos vanos y dejando expeditos al mediodía dos grandes ventanales de tracería gótica que desde entonces han iluminado el zaguán y la propia sala de reuniones. No se abrieron vanos en el muro norte posiblemente porque ya existía en ese lado la galería del patio de la Obra.

Más difícil resulta evaluar la distribución interior de estos espacios concatenados (fig. 9). Sus plantas rectangulares, aunque forman parte del mismo eje oeste-este, tienen diferente anchura

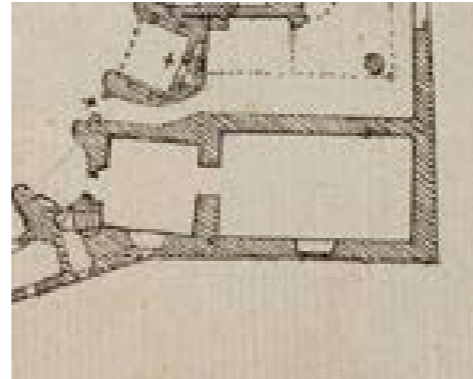
por la angostura provocada en el zaguán por el pasaje que une el patio de la Obra y Fábrica con la capilla de San Nicolás. Esto tuvo una consecuencia en la disposición de los accesos que quedaron enhebrados en el citado eje. El vano que enlaza el zaguán (fig. 10) con la Sala Capitular quedó centrado en relación con el espacio de esta última pero totalmente descentrado con el primero. Las decoraciones murales del zaguán y, en especial, las yeserías de su portada no hicieron más que intensificar esta notable asimetría que se percibe en su interior. Aunque el origen de esta distribución resulta difícil de evaluar, podría aventurarse que era la misma que tenían estos espacios antes de dedicarse a zaguán y Sala Capitular. Siendo nueva la portada abierta en la capilla de Santa Isabel de Hungría, estos espacios debieron de tener un acceso en el muro norte, conectado con el patio de la Obra y Fábrica, similar al que tiene hoy en día la cerería. Lo que invitaría a pensar que este edificio nació, por su uso, vinculado al citado patio y desconectado con la girola de la catedral.

Siendo Enrique Egas (c. 1455-1534) el maestro mayor de la catedral resultaría lógico atribuirle la dirección de esta obra. Sin embargo, los documentos conservados son pocos en noticias sobre su participación en la misma, sin que haya ninguna que lo relacione directamente con los trabajos constructivos (cantería y carpintería) más allá de alguna tasación menor. El rol de Pedro Gumiel debió de ser diferente pues parece que siempre estuvo cerca de Cisneros en la toma de decisiones y que, de tiempo en tiempo, hizo acto de presencia en el templo³². Así, por ejemplo, en las primeras semanas de 1509 visitó las obras de la catedral aprovechando una estancia del arzobispo en la ciudad³³. Proceder que se repetiría en lo que atañe a las obras decorativas que pronto se iniciarían en la Sala Capitular, siendo prueba irrefutable de que el franciscano, a diferencia de su antecesor en el cargo, quiso en todo momento tener bajo su control el diseño y la ejecución de estas obras.

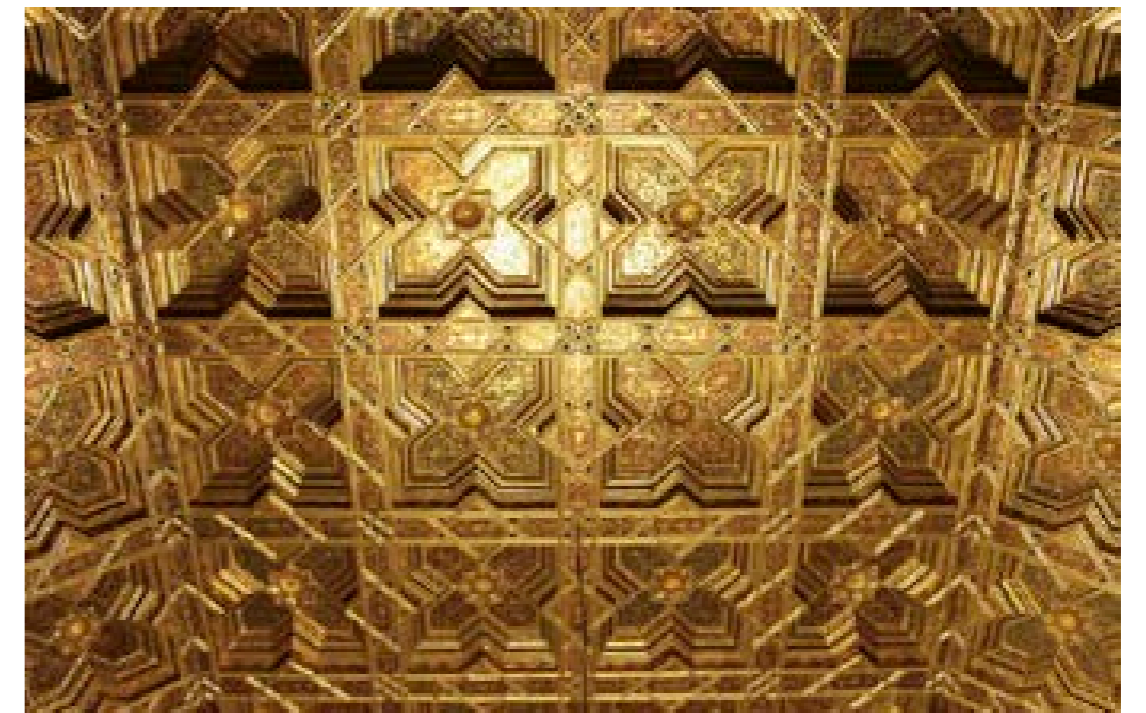
Los trabajos decorativos

Con una programación realmente metódica y sin la menor dilación, a las obras constructivas le siguieron los trabajos decorativos que, como indica la lógica, se iniciaron en las armaduras. A lo largo de 1508 Luis de Medina, Diego López y Alonso Sánchez realizaron la pintura y el dorado de los 56 artesones, enteros y medios, de la armadura de la Sala Capitular³⁴ (fig. 11). El precio de cada uno de ellos fue establecido bajo juramento por Juan de Borgoña, quien a partir de entonces asumiría el papel de director de la obra de pintura, como hombre de confianza de Cisneros en la catedral³⁵.

En la primavera de 1509 los tres artífices citados pintaron el arrocabe de la sala³⁶. Su trabajo fue tasado también por Juan de Borgoña. El entallador Lorenzo Guerrero se ocupó de la talla de los cuatro escudos de madera que se pusieron en el arrocabe: dos del arzobispado de Toledo (este y oeste), rodeados con el cordón franciscano (fig. 12); y otros tantos (fig. 13) de Cisneros (norte y sur)³⁷.



(Fig. 9) Nicolás de Vergara el Mozo, *Planta de la Catedral de Toledo (detalle de la Sala Capitular)*, 1604, Archivo Capitular de Toledo.



(Fig. 10) Portada interior del zaguán.

(Fig. 11) Armadura de la Sala Capitular.

Culminados los trabajos decorativos de la armadura, en septiembre de 1509 Juan de Borgoña comenzó a pintar en los muros del cabildo nuevo “las quince ystorias una alta e otra baja”, que terminaría de cobrar en noviembre de 1511³⁸. Y casi a la par, en febrero de 1510, Luis de



(Fig. 12) Lorenzo Guerrero, *Escudo del Arzobispado de Toledo*, 1509, lado este, arrocabe de la Sala Capitular.

(Fig. 13) Lorenzo Guerrero, *Escudo del cardenal Cisneros*, 1509, lado sur, arrocabe de la Sala Capitular.

(Fig. 14) Portada de la Sala Capitular.



Medina inició las pinturas murales del zaguán, tarea que no se concluiría hasta la primavera de 1511 y que sería tasada por Borgoña³⁹. También en el zaguán se abonaron diferentes cantidades a Pablo del Río y a Gutierre de Cárdenas por la yesería de la puerta que daba paso al cabildo nuevo, incluidos los tres escudos (fig. 10) de la parte superior⁴⁰: el de Cisneros en el centro, dentro de una láurea en forma de cuerno de la abundancia, y sujetado por dos ángeles; y, a sus lados, los de Pedro [López] de Ayala y Dávalos, deán de la catedral y desde 1507 obispo electo de Canarias⁴¹. La policromía de estas yeserías estuvo a cargo del pintor Diego Copín⁴², quien además dio los dibujos para los magníficos tableros de las puertas del zaguán⁴³, tallados por Bernaldino de Bonifacio⁴⁴.

Mientras tanto se contrataron los materiales para el solado de las dos habitaciones, que comenzaría a ser asentado a finales de 1511: con azulejos y ladrillos la Sala Capitular⁴⁵; y con piezas de mármol en ajedrezado, para el zaguán⁴⁶. La contratación del mobiliario de la sala también se hizo con tiempo. La silla del arzobispo, situada en el centro del muro oriental, fue realizada por maestre Copín entre 1508 y 1509⁴⁷. A sus lados, nacería la sencilla bancada de nogal, tallada por Francisco de Lara, que serviría de asiento a los miembros del cabildo⁴⁸.

Los trabajos decorativos culminaron en el acceso al zaguán, en la portada abierta (fig. 14) en la antigua capilla de Santa Isabel de Hungría en la que campea el escudo del cardenal Tavera (1534-45). De Copín de Holanda son las tres imágenes de piedra que coronan la portada: una Virgen con el Niño, flanqueada por un san Juan Evangelista y un Santiago⁴⁹. Y del pintor homónimo las policromías y los dorados de esta portada, de las puertas que servían de acceso al zaguán y de las yeserías de su interior.

Aunque incompleta, de toda esta documentación se puede colegir que desde 1508 Juan de Borgoña estuvo al frente de los trabajos pictóricos del zaguán y de la propia sala de reuniones, tanto en lo que respecta a los dorados y policromías de las magníficas armaduras como de sus pinturas murales. La lógica parece indicar que el enigmático pintor siguió las directrices iconográficas marcadas por Cisneros. El viaje realizado a principios del otoño de 1508 a la residencia del arzobispo debió de ser crucial para el establecimiento de las decoraciones del zaguán y del ciclo iconográfico de las pinturas de la sala principal. Algo similar a lo que sucedería en 1513 con la pintura de los retablos contratados por Sancho Díaz para la iglesia de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares cuyas “figuras” debían realizarse según una “memoria” aportada por el cardenal⁵⁰.

Las decoraciones del zaguán coinciden con lo que Borgoña venía haciendo en la Catedral de Toledo desde hacía unos años antes, en concreto, en las habitaciones de la claustra que formaron parte del aposentamiento de Cisneros. De hecho, un documento de 1498, rubricado por Juan de Borgoña, establece las condiciones para policromar “al romano” sus armaduras, de una forma que recuerda lo que años después se haría en la Sala Capitular⁵¹. En otro sin firma, que ha



(Fig. 15) Vista de las arquitecturas pintadas del zaguán.

de ser de la misma época, se recuerda al desconocido artífice que ha de pintar en los muros del cenador del jardín “ciertas verduras y arboles y tiestos de clavellinas e de yerbas (...) y aves”⁵².

Estos dos antecedentes servirían para destilar algunas premisas con las que poder perfilar la personalidad artística de Borgoña. En primer lugar, ya en sus primeras obras desarrolladas en el claustro de la catedral, donde coincidiría con Pedro de Berruguete y otros artífices, manejaba con soltura el lenguaje decorativo del clasicismo italiano que impregnaría los artesones y el arrocabe de las armaduras diseñadas para las habitaciones de Cisneros en el claustro alto. La cronología de estos trabajos además se adelanta a la controvertida ejecución del sepulcro de Mendoza, cuyas decoraciones al romano sirvieron de modelo en algunos casos a las que se implementarían en el zaguán y la Sala Capitular.

La firma de estas condiciones, en segundo lugar, confirmaría su rol preeminente en las obras de la catedral coincidiendo con la llegada del franciscano a la silla arzobispal. Jerarquía que se mantendría, como se ha señalado más arriba, en el planteamiento del programa decorativo del zaguán cuyas pinturas fueron ejecutadas por Luis de Medina en solitario. A falta de los análisis químicos pertinentes, todo parece indicar que, como las de la Sala Capitular, tampoco se pintaron al fresco. Sin deseo de menoscabar la personalidad artística de Medina, necesitado de un estudio monográfico que aclare sus oscuros orígenes, todo apunta a que jugó un papel dependiente del criterio del maestro Borgoña quién además tasaría su trabajo⁵³.

El jardín florido

A la luz de estos documentos el jardín florido del zaguán no parece que fuera una obra tan novedosa en la Catedral de Toledo ya que esta peculiar manera de entender la naturaleza fingida había sido extendida, casi una década antes, en los muros del desaparecido cenador del jardín del claustro toledano. Parece claro que su belleza y minuciosidad habían seducido el gusto de su promotor.

La intención de Borgoña con la introducción de estas arquitecturas ilusorias abiertas a la naturaleza (fig. 15) fue la de ampliar de forma ficticia el espacio sumamente reducido del zaguán, hoy desvirtuado por la presencia de los dos magníficos armarios que ocultan buena parte de estas decoraciones. Como sucede en la Sala Capitular, las arquitecturas pintadas simulan una estructura constructiva, de notable clasicismo, que se funde con la armadura de casetones a la altura del arrocabe, como si de un entablamento se tratara⁵⁴. Sostenida sobre un pedestal elevado, se articula en dos niveles extrañamente adintelados que permiten ver la naturaleza del exterior. En realidad, la engañifa, de cierta complejidad, marca una secuencia de tres espacios: el lugar que ocupa el espectador en el centro de la sala, delante de los muros; detrás de estos, un inusual corredor que se proyecta entre las pilastras y ofrece el techo en perspectiva; y, finalmente, el fondo donde florece esta suerte de naturaleza domesticada. Esta mampara pétreo resulta del todo artificiosa, pues el citado corredor intermedio no responde a una tipología arquitectónica conocida. Igual de imaginaria es la estructura adintelada a dos niveles, inédita en la arquitectura real de la época, se mire en Italia o en la península ibérica. Nace, más bien, de una combinación libre e imaginativa que solo se puede plasmar con los pinceles y que ofrece el perfil nítido de su creador.

De forma paradójica, esta estructura arquitectónica fingida quedó cuestionada por las dos portadas interiores del zaguán: la pintada (fig. 16), que sirve de entrada a este espacio, de marcado sabor florentino; y la yesería a la morisca (fig. 10) que guarnece el acceso a la Sala Capitular. Si la primera no traba bien con el sistema adintelado del trampantojo, la segunda es incompatible con el lenguaje clasicista de las arquitecturas representadas en el muro. Supone, en definitiva, más que una hibridación como la que se proyecta en la armadura, una aposición que caracteriza el uso indiscriminado de estas inercias artísticas tan características de lo toledano.

Por su carácter ilusionista, las pinturas del zaguán han sido relacionadas con algunos conjuntos decorativos romanos del último tercio del siglo xv⁵⁵, como las pinturas murales de la Casa de los Caballeros de Roda (c. 1471-1491)⁵⁶ y de los apartamentos de Inocencio VIII en el Belvedere Vaticano⁵⁷, ambas obras vinculadas a Bernardo di Betto (1454-1513), el Pinturicchio; o las que decoran la *Bibliotheca graeca* (sala del viejo sínodo), de Nicolás V (1447-1455), también en el Vaticano, atribuidas a Andrea del Castagno⁵⁸. De todas ellas, quizás estas últimas sean las más significativas porque sirvieron de modelo a las pinturas realizadas (c. 1475-76) por los herma-



(Fig. 16) Portada pintada del zaguán.

nos Davide y Domenico Ghirlandaio en la cercana Sala Latina de la antigua Biblioteca Vaticana durante el pontificado de Sixto IV. Esta obra marcaría el inicio de un tipo de decoración que conoció de primera mano el autor de las pinturas del zaguán. Los muros opacos con jarrones



(Fig. 17) Andrea Sansovino (atrib.), *Sepulcro del cardenal Mendoza*, c. 1503-1513, lado sur, capilla mayor, Catedral de Toledo.

florales en el alféizar del ámbito sixtino pronto se sofisticarían en los famosos cenáculos de las iglesias florentinas de Ognisanti y San Marcos pintados por el mayor de los Ghirlandaio, dando paso a una naturaleza seleccionada y perfectamente organizada, cuajada de árboles frutales, de los inevitables cipreses toscanos, de flores y de pájaros⁵⁹.

Si la composición ilusoria remite al mundo italiano cabe decir lo mismo de la ornamentación que viste sus arquitecturas pintadas. Algunos de sus motivos fueron tomados del sepulcro de Mendoza (fig. 17)⁶⁰, cuya datación sigue siendo controvertida, si bien en 1510, cuando Luis de Medina pintó los muros del zaguán, ya debía estar casi terminado⁶¹. Así sucede con los *candelieri* que colmatan las pilastras de su portada interior (primer y segundo cuerpo del sepulcro, ambos lados); con el friso de su entablamento, a base de bucráneos (friso del primer cuerpo, lado norte); o con las palmetas en alternancia del friso superior del zaguán, que corre justo debajo del arrocabe (friso del tercer cuerpo, lado sur)⁶². Lo mismo se podría decir de otros elementos del monumento funerario que se repiten en las arquitecturas pintadas de la propia Sala Capitular, como en la Puerta Dorada donde se abrazan san Joaquín y santa Ana.

Del origen del modelo heráldico de Cisneros empleado por Borgoña cabría decir lo mismo. Remite a la tradición italiana. En el frontón (fig. 18) de la portada del zaguán se pintó el escudo del cardenal a *testa di cavallo*, dentro de una láurea y sostenido por dos amorcillos. Su dispo-



(Fig. 18) Portada pintada del zaguán (detalle del frontón).

(Fig. 19) Atribuido a Baccio Baldini (grabador), *Cupidos sosteniendo unas guirnaldas*, c. 1465-1480 (British Museum).

sición recuerda una de las estampas (fig. 19) del grupo denominado “Otto Prints” del British Museum, atribuido al orfebre y grabador florentino Baccio Baldini (c. 1436-1487)⁶³. Si bien Borgoña no sería el introductor de este modelo de escudo en la Catedral de Toledo, presente con anterioridad en el terno del cardenal Mendoza manufacturado en parte en Florencia⁶⁴, sí que fue el verdadero divulgador de esta forma totalmente ajena a la tradición hispana pues se puede encontrar en el cerramiento exterior del presbiterio catedralicio, en el pedestal del retablo mayor o en las decoraciones de la fachada de la capilla mozárabe, obras todas ellas vinculadas al maestro. Al citado Baldini también se le atribuye una serie de grabados (figs. 20 y 21) con diferentes combinaciones de decoraciones a *candelieri*, en los que dominaban los elementos florales dispuestos en jarrones, que tanto recuerdan los que se pintaron en el zaguán.



(Fig. 20) Atribuido al taller de Baccio Baldini (grabador), *Panel decorativo*, c. 1465-1480 (British Museum, 1845,0825.226).

(Fig. 21) Atribuido al taller de Baccio Baldini (grabador), *Panel decorativo*, c. 1465-1480 (British Museum, 1845,0825.221).

(Fig. 22) Detalle de la armadura de la Sala Capitular.



En los arrocabes y armaduras del zaguán y de la Sala Capitular se desplegó una de las mejores colecciones de grutescos del incipiente Renacimiento hispano. Se extendieron de forma seriada y en diferentes combinaciones cromáticas a base de plantillas. En la armadura de la Sala Capitular (fig. 22), por ejemplo, se alternaron hasta cuatro modelos: dos en el interior de los casetones, sobre fondos azules y encarnados; y otros tantos en los peinazos. Destaca por su belleza y artificiosidad la decoración de su arrocabe (fig. 23) a base de candelabros, animales fantásticos y amorcillos trompeteros dispuestos sobre una maraña de roleos vegetales. Son la mejor expresión del cromatismo y de la artificiosidad con la que se quiso dotar la decoración de estos espacios; y también de su riqueza, pues tuvieron un elevado coste económico.



(Fig. 23) Detalle del arrocabe de la Sala Capitular.

Sin ánimo de ahondar en la progenie y filiación de estas decoraciones “al romano”, su introducción en la Catedral de Toledo vino de la mano de varios artífices que trabajaron en las obras promocionadas durante el pontificado de Cisneros. Si a finales de la centuria anterior Juan de Borgoña las había empleado en las desaparecidas pinturas del claustro, la presencia poco tiempo después de Felipe Bigarny y, en mayor medida, la más que probable de Andrea Sansovino no hizo más que extender y enriquecer el repertorio de esta expresión artística que, por su novedad y vistosidad, terminaría por eclipsar y sustituir al imaginario tardogótico que tanto éxito había cosechado en la Catedral de Toledo. Sin entrar en el debate sobre su posible estancia en Urbino, Pedro Berruguete debió de tener alguna responsabilidad en esta expansión del modelo clasicista, por muy superficial que fuera su uso. Ahora bien, su adecuación a las arquitecturas pintadas del ciclo iconográfico del zaguán y de la Sala Capitular representa una gran novedad en el panorama artístico español, sólo comparable a la relevancia que las decoraciones a *candelieri* y los grutescos habían alcanzado en los grandes conjuntos pictóricos realizados por Filippino Lippi, Domenico Ghirlandaio, Luca Signorelli y, en especial, Pinturicchio a partir de la década de 1480.

Por último, añadir que a este repertorio decorativo de origen clasicista no se le puede otorgar *per se* ningún valor significativo o simbólico. Fue implementado con ánimo de enriquecer estos espacios, como también lo hicieron las yeserías a la morisca, y de acompañar al ciclo iconográfico sobre la Virgen que se desarrolla en la Sala Capitular.

La devoción immaculista

A pesar de su carácter profano, la decoración del zaguán es el inicio de un ciclo iconográfico sobre María que se desarrolla en el interior de la Sala Capitular. El jardín acotado por una arquitectura fingida es una expresión visual del *hortus conclusus* de la Virgen acuñado en el *Cantar de los Cantares* (4:12), aunque en este caso las flores y los árboles frutales se desarrollen fuera de estas pantallas fingidas y el espectador se posiciona en su interior⁶⁵. Como modelo iconográfico tiene su antecedente inmediato en la pintura florentina del último tercio del siglo xv, en cierto modo, como extensión del ilusionismo pictórico que se citaba más arriba. En este contexto, el jardín florido se incorporó como fondo de la *sacra conversazione* presidida por la Virgen y el Niño, con buenos ejemplos, muy cercanos al toledano, en las tablas pintadas por Lorenzo di Credi (c. 1478, Catedral de Pistoia) o por el citado Domenico Ghirlandaio (c. 1483, museo de los Uffizi).

Relacionado con la preservación del pecado y su virginidad es el preámbulo al hondo sentimiento immaculista que se respira en las pinturas del capítulo y que entronca con la defensa que hiciera san Ildefonso de la pureza de María. Como si se tratara de una metáfora visual, recrea la expresión florida y el estilo sinónimo de la principal obra del arzobispo toledano, el *De Virginitate Beatae Mariae*⁶⁶.

En esta defensa de la Inmaculada Concepción precipitaron los intereses de los principales protagonistas que iban a congregarse en la Sala Capitular. No por conocida hay que olvidar la profunda devoción concepcionista que alentó el cardenal Cisneros a lo largo de su vida religiosa y, en particular, con el apoyo expreso de los Reyes Católicos, durante su pontificado. No sólo favoreció el establecimiento de la orden concepcionista franciscana sino que también propagó su devoción immaculista con la creación de cofradías puestas bajo esta advocación. Como narra Quintanilla, una de las primeras se creó en Toledo el día de Todos los Santos de 1506 en una capilla de su palacio arzobispal habilitada para ello, bajo el nombre de la cofradía de la Concepción de María, cuyas constituciones se aprobarían cuatro años después en Alcalá de Henares⁶⁷.

En este mismo contexto devocional se encontraban los capitulares de la Catedral de Toledo, sin duda, los principales interesados en poner en valor el milagro de la Descensión de María y del encuentro con Ildefonso, el gran defensor de su virginidad. Cuestiones de rango “político” también alentaban esta defensa mariana pues consolidaba el privilegio de la primacía de la Iglesia de Toledo que, de tanto en tanto, era cuestionado por otras sedes peninsulares.

La significación de las decoraciones del zaguán se enriquece aún más con la última frase del Salmo 32 que recorre el dintel del arco que le sirve de acceso: “GL[OR]IAMINI OMNES RECTI CORDE”. Proclama la alegría del hombre (David) porque su pecado ha sido perdonado que, en este contexto figurativo, es una referencia a la visión del paraíso que le espera al alma redi-



(Fig. 24) Juan de Borgoña, *Abrazo ante la Puerta Dorada*, 1509-1511, Sala Capitular, muro sur.

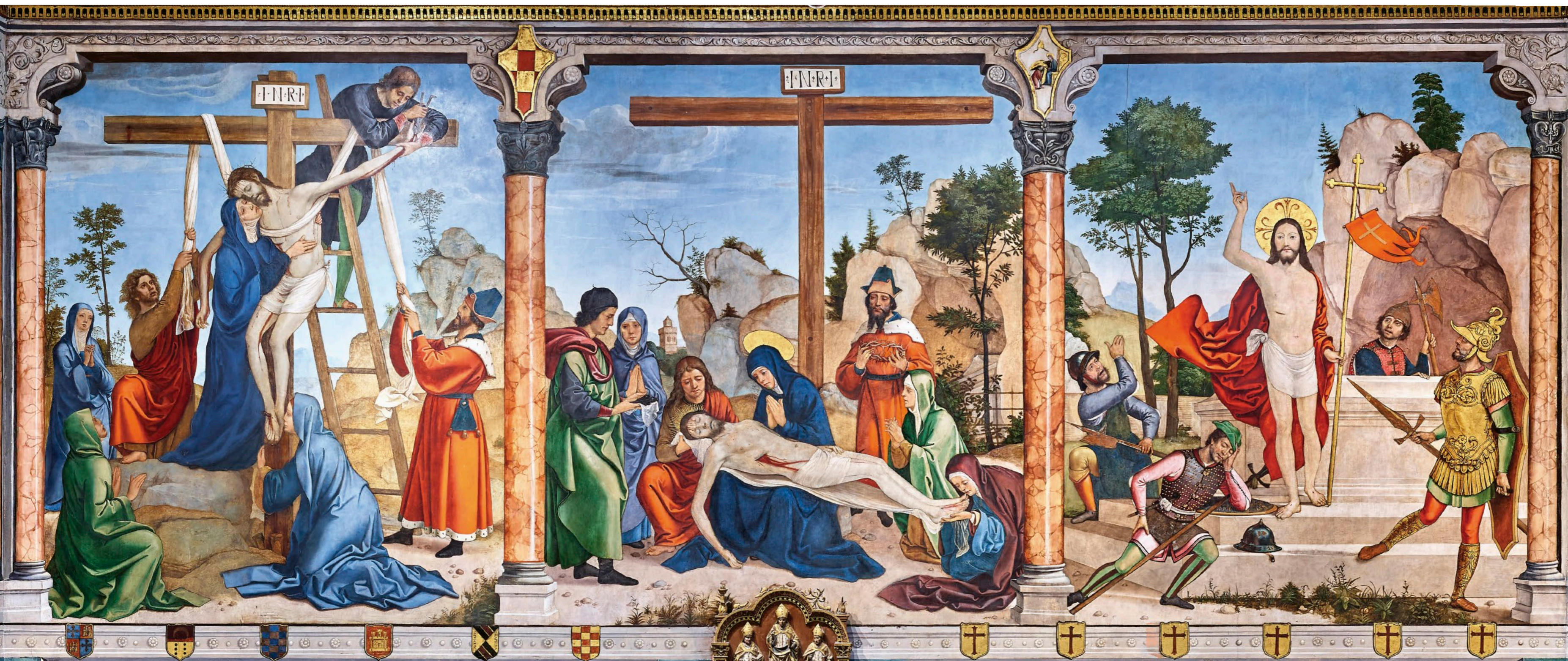
mida⁶⁸, sin olvidar que fue el lugar donde Eva, prefigura de María, fue creada. En este caso, el *hortus* se trataría de una representación alegórica del ánima gentil según la experiencia mística de san Antonino de Florencia, cuya *Suma de confesión*, más conocida como *Defecerunt*, fue publicada en castellano en 1499 por orden de Cisneros.

Sobre los muros de la Sala Capitular se distribuyen trece escenas separadas por columnas de fustes marmolizados y capiteles pseudo corintios, que sostienen con ayuda de unas zapatas una estructura adintelada relativamente coherente que, como en el zaguán, se funde con el arrocabe de madera de la armadura de casetones. Esta división deja la primera incógnita pues Juan de Borgoña cobró por “quince ystorias una alta e otra baxa”. Si se incluye el episcopologio como una de esas historias, los números tampoco cuadrarían. Erika Dolphin, en cambio, ha propuesto que el monumental *Juicio Final* fuera considerado como tres historias, alcanzando así las quince, y que en su retribución se incluyeran los prelados del episcopologio pintados debajo de cada escena⁶⁹.

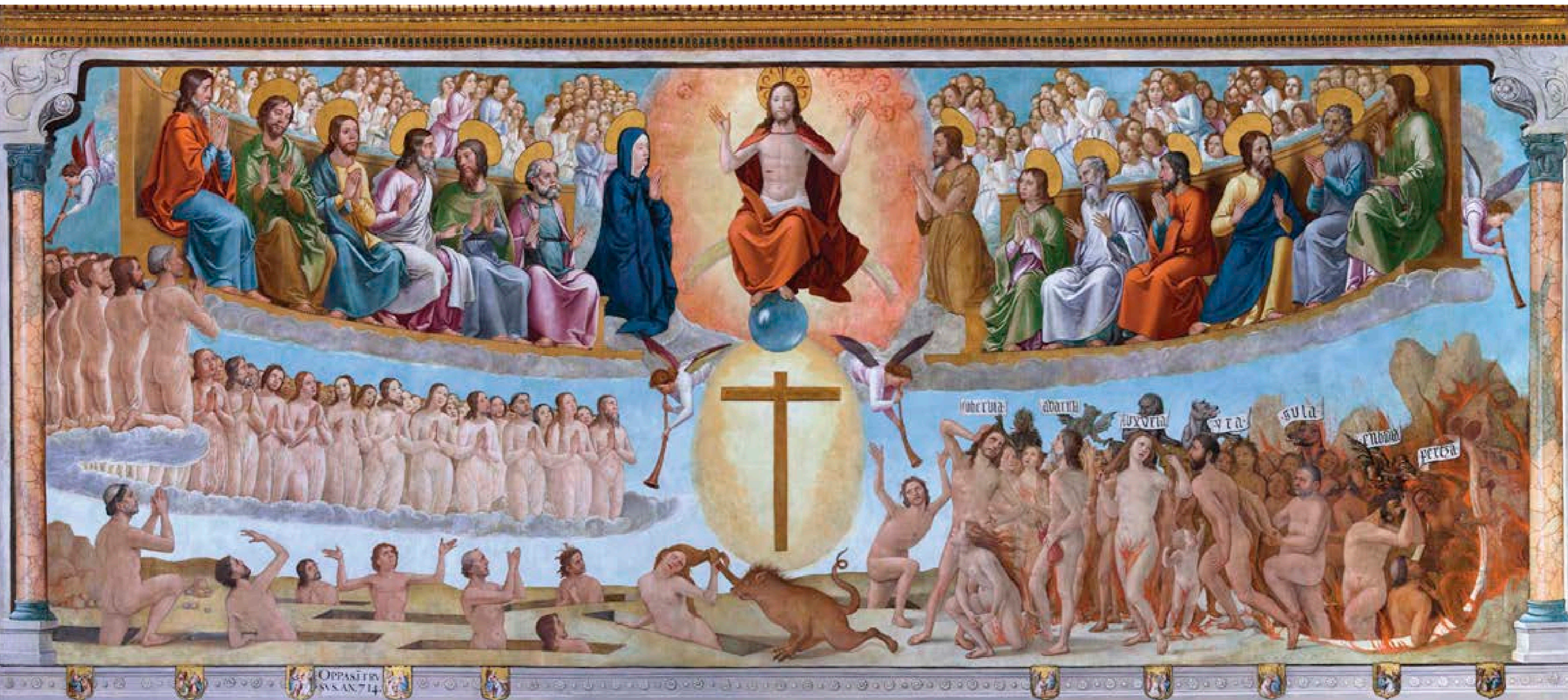
El programa iconográfico de la Sala Capitular gira en torno a la vida de la Virgen y a la Pasión de Cristo⁷⁰. La primera se desarrolla en nueve escenas distribuidas en los muros sur y norte. Se inaugura con el *Abrazo ante la Puerta Dorada* (fig. 24) y se cierra con la *Asunción de María* y la *Imposición de la casulla a san Ildelfonso* que, en puridad, es un tema toledano que situaba a la Virgen en la catedral. De hecho, esta última refuerza el sentir inmaculista que impregna todo el conjunto, cuya máxima expresión son la *Visitación*, uno de los temas más representados bajo el mecenazgo franciscano como defensa de la Inmaculada Concepción, y el *Abrazo ante la Puerta Dorada*⁷¹.

En el muro oriental se pintó la *Pasión de Cristo* (fig. 25) en tres escenas que, aunque divididas por columnas, comparten el mismo paisaje natural que recorre su fondo: el *Descenso de la Cruz*, la *Piedad* y la *Resurrección de Cristo*. Este tríptico gana en significación en el contexto de la exaltación del Corpus Christi, celebración principal en el calendario litúrgico de Toledo; y de la veneración de las reliquias de la Pasión que se conservaban en la catedral: las partículas del *Lignum Crucis*, una espina de la corona de Cristo y un pedazo de su túnica púrpura⁷². Aspectos que se condensan en la historia central, en la que la Virgen adora el cuerpo de Cristo muerto, situado en su regazo en una posición notoriamente rígida, mientras que José de Arimatea sostiene la corona espinas y Nicodemo los clavos⁷³. Tal vez esta imagen de la *Piedad*, situada en el centro del muro y sobre la silla del arzobispo, tenga algo que ver con el grupo escultórico del mismo tema de la portada de la capilla del Corpus Christi donde se reunía el cabildo catedralicio antes de dedicarse al culto mozárabe.

La *Pasión* del muro sur tiene su contrapunto iconográfico en la pared de enfrente donde se desarrolla el *Juicio Final* (fig. 26), presidido por Cristo que muestra las llagas de las manos como símbolo del sacrificio de su muerte para redimir al hombre bajo la intercesión de María, sentada a su derecha, y de san Juan Bautista, a su izquierda. A la conocida lectura espiritual de



(Fig. 25) Juan de Borgoña,
Pasión de Cristo, 1509-1511, Sala
Capitular, muro este.



(Fig. 26) Juan de Borgoña, *Juicio Final*, Sala Capitular, muro oeste.



(Fig. 27) Juan de Borgoña, *Los condenados, Juicio Final*, Sala Capitular, muro oeste.

este célebre pasaje del Apocalipsis, hay que añadir el despliegue figurativo, tan explícito como expresivo, de los condenados (fig. 27) por los pecados capitales que se pueden leer en las filacterias. La presencia de tres clérigos tonsurados entre estos últimos, por otro lado, habitual en este tipo de representaciones, no ha de pasar desapercibida en un contexto histórico dominado por la férrea resistencia de algunos miembros del cabildo a las reformas que Cisneros pretendió introducir en la catedral. Como se indicará más adelante, el episcopologio pintado refuerza la idea de autoridad que emana del prelado como miembro de una corporación jerarquizada y con una larga historia a sus espaldas. Incluso la leyenda que preside el ingreso a la sala podría tener un segundo significado –como plantea Dolphin– más allá de la necesidad de guardar el secreto de las deliberaciones y temas tratados en los cabildos⁷⁴: IUSTITIAE CULTUS S[IL]LIENT[I]UM (Isaías 32. 17). El silencio de la humildad y de la obediencia para acatar el programa reformista que el franciscano observante había tratado de introducir en el colegio catedralicio de Toledo⁷⁵.

La estela florentina

La reciente restauración de la Sala Capitular ha puesto de manifiesto que sus pinturas murales no fueron realizadas al fresco. Los análisis químicos han confirmado que Juan de Borgoña utilizó una técnica a seco y pintó, a excepción de la preparación del soporte, como lo hubiera hecho sobre una tabla. Esta evidencia acaba con una creencia asumida por la historiografía que tiene su origen –al parecer– en un comentario vertido por Antonio Ponz en su *Viaje de España*⁷⁶. Efectivamente, el ilustrado valenciano dejó escrito en su descripción de la Sala Capitular toledana que el episcopologio había sido pintado con esta técnica. Pocos años después, Ceán Bermúdez, en su biografía de Juan de Borgoña, daba por bueno el comentario de Ponz y ex-

(Fig. 28) Fotografía de infrarrojos del orificio que marca el punto de fuga en el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, Sala Capitular, muro sur.



tendía el supuesto uso del fresco a la *Conquista de Orán* de la capilla Mozárabe y a las pinturas desaparecidas de la librería del claustro⁷⁷. Desde entonces, los autores que se han ocupado de las pinturas murales de Borgoña han repetido esta suposición, hasta convertirse en uno de los argumentos principales de su italianismo y por ende de su dominio de las formas renacentes⁷⁸.

Los numerosos documentos de la Obra y Fábrica no dicen nada sobre la técnica utilizada por los artífices que realizaron las principales pinturas murales de la Catedral de Toledo durante los arzobispados de Mendoza y Cisneros, la mayoría de ellas vinculadas a Juan de Borgoña y, en menor medida, como las del claustro, a Pedro de Berruguete, Fernando del Rincón e Iñigo de Comontes⁷⁹. A falta de análisis químicos de las pinturas del zaguán o de la capilla mozárabe, o incluso de la fachada de la capilla de San Pedro, se podría aventurar que ni Berruguete ni Borgoña utilizaron esta técnica en sus representaciones murales de la catedral.

Sin embargo, si la cuestión técnica no puede esgrimirse como una prueba del italianismo de Borgoña, sigue habiendo poderosos argumentos para considerar que el pintor de la Sala Capitular poseía un conocimiento profundo de la cultura visual que se estaba desarrollando en ciudades como Florencia y Roma, cifrado en el uso casi científico de la perspectiva monofocal, en el conocimiento del vocabulario arquitectónico del Renacimiento y en el dominio de composiciones tramadas según el modelo clasicista.



En cuanto a la perspectiva empleada por Borgoña en las pinturas de la Sala Capitular, la presente restauración ha permitido localizar algunos de los pequeños orificios (figs. 28 y 29) que sirvieron al pintor para fijar los puntos de fuga de sus composiciones, así como la trama de líneas dibujadas y subyacentes a las policromías (fig. 30) que le ayudaron a sustentar la geometría de las escenas. Como era de esperar, se situaron en las columnas que dividen las historias⁸⁰ y, por si hubiera alguna duda, son la prueba de su interés por implementar una perspectiva monofocal relativamente científica, siguiendo el modelo italiano, muy alejada del uso intuitivo y recetario de la pintura hispana del momento. La perspectiva de las escenas de los muros norte y sur, a excepción de la *Asunción* y de la *Imposición de la casulla a san Ildelfonso*, se puso al servicio de la narración. Sitúan al espectador en el eje longitudinal (oeste-este) de la sala siguiendo el orden marcado por la cronología de las historias. Fueron construidas con un punto de fuga lateral y una línea del horizonte baja que permite percibir la profundidad de las escenas gracias a las arquitecturas que se proyectan en su interior. En cambio, los dos grandes murales pintados de la *Pasión de Cristo* (este) y del *Juicio Final* (oeste) presentan una perspectiva centrada respectivamente en la cabeza de la Virgen de la *Piedad* y en la parte superior de la Cruz situada a los pies del Salvador.

Las arquitecturas pintadas de Juan de Borgoña se introdujeron como soporte de esta perspectiva monofocal. También, por supuesto, como complemento narrativo de algunas escenas, como la Puerta Dorada o la portada flamígera que acoge a la Virgen que impone la casulla al santo toledano. La mayoría de estas construcciones, a excepción de la catedral gótica de la *Purificación de María*, presentan soluciones clasicistas que se desdoblán desde el interior donde se desarrolla la acción hasta el paisaje abierto en los fondos, como sucede, por ejemplo, en el *Nacimiento de la Virgen*, la *Presentación de la Virgen en el Templo* o el *Tránsito de la Virgen*. Todas ellas tienen un poderoso desarrollo que a veces se enriquece con arquitecturas que se abren en otras direcciones como en el caso de la extraña complejidad del pórtico en el que san Joaquín y santa Ana se abrazan.

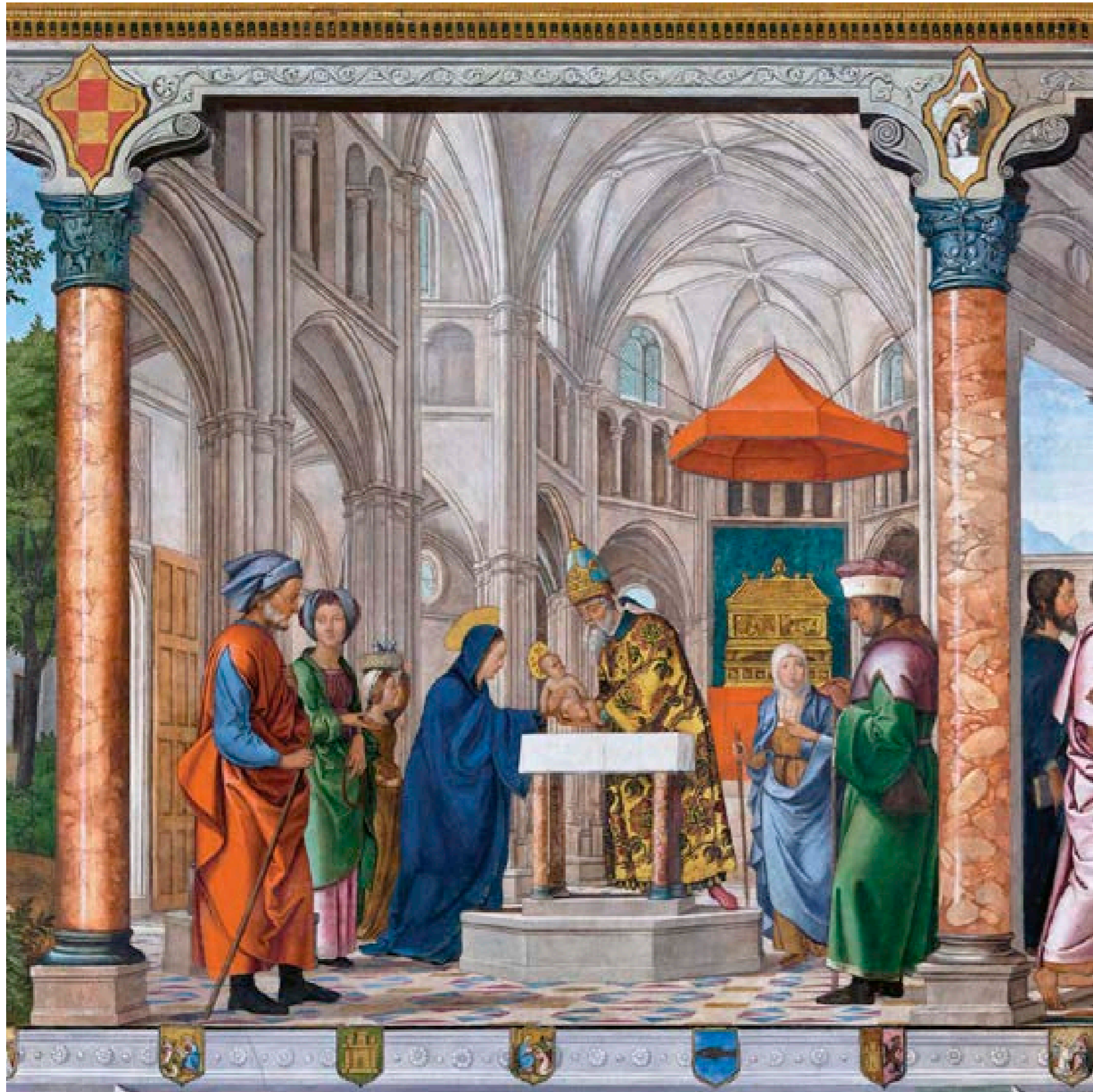
(Fig. 29) Detalle del orificio que marca el punto de fuga en el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, 1509-1511, Sala Capitular, muro sur.

(Fig. 30) Trama incisa subyacente de la cuadrícula que sostiene el solado del *Nacimiento de la Virgen*, 1509-1511, Sala Capitular, muro sur.

(Fig. 31) Atribuido a Baccio Baldini (grabador), *Templum Pilati*, c. 1465-1485, Museum of Fine Arts, Boston, www.mfa.org.



Este uso de la arquitectura remite a las composiciones más monumentales de Domenico Ghirlandaio en la capilla Tornabuoni de Santa María Novella de Florencia. Bien es cierto que el pintor florentino las organizó en torno a un punto de fuga central que encajaba perfectamente con el formato apaisado de estas escenas pintadas. Tal vez el hecho de que Borgoña eligiera un desarrollo vertical para sus historias hizo que planteara sus puntos de fuga en los laterales de las composiciones. Así sucede también en la *Anunciación*, en la que la Virgen recibe la visita del arcángel desde un edículo de planta cuadrada abierto y en proyección hacia a la izquierda del espectador. Esta solución recuerda la transmitida por una estampa (fig. 31) atribuida, con todas las reservas, a Baccio Baldini, el *Templum Pilati*, cuya cronología ha sido situada entre 1460 y 1485. Al ser un grabado de grandes proporciones ha llegado a nuestros días en su versión completa, apaisada (Museo del Louvre y Museum of Fine Arts de Boston) y sometida a un punto de fuga central; e incompleta (British Museum⁸¹), de una sola hoja, quedando el citado punto a la izquierda. La combinación de estructuras adinteladas y abovedadas, cuajadas de casetones en perspectiva, así como de estos peculiares frontones semicirculares recuerda la manera de plantear las arquitecturas por Juan de Borgoña. En todo caso, las arquitecturas pintadas por Ghirlandaio o las dibujadas por Baldini remiten al mismo contexto visual que conoció de forma directa el autor de las pinturas de la Sala Capitular.



(Fig. 32) Juan de Borgoña, *Presentación del niño Jesús en el templo*, 1509-1511, Sala Capitular, muro norte.

La estampa de Baldini también servirá para poner en valor el uso de la figura en la pintura de Borgoña, inserta en el interior de estas complejas estructuras arquitectónicas en perspectiva. El escalonamiento de su tamaño en relación con la reducción de las proporciones de los edificios y, en especial, de las columnas, es un recurso empleado con asiduidad en la Sala Capitular, en la mayoría de los casos a partir de figuras en perfil. Este papel fue desempeñado por san Joaquín en las primeras escenas del ciclo mariano. A partir de su tamaño se proporcionaron las figuras secundarias, con cierta torpeza en el pastor y en la joven que aparecen en el *Abrazo ante la Puerta Dorada* o en los niños, de excesivo tamaño, situados en la segunda estancia del *Nacimiento de la Virgen*. Con mayor propiedad se insertan las figuras de la *Presentación del niño Jesús en el templo* (fig. 32).

Para acabar con el tema de las arquitecturas pintadas, como sucede en el zaguán, en la mayoría de los casos no responden a tipologías reales. Nacen, más bien, de la combinación de elementos dispares que siguen una cierta lógica compositiva, o no, necesariamente. Esta mixtura también se extiende al uso de armaduras de lazo de tradición mudéjar y de bóvedas de casetones, como la que se introdujo en el *Tránsito de la Virgen*.

Este conocimiento de la pintura italiana tuvo que ser adquirido durante una estancia de Juan de Borgoña en aquellas tierras, principalmente en Roma y Florencia, llevada a cabo antes de su inopinada aparición en la Catedral de Toledo en 1495, cuando se le sitúa cobrando por pintar la *Visitación* del claustro⁸². Antes de este año no se conoce nada sobre la biografía y trayectoria profesional de Borgoña que, por el contrario, a partir de entonces está relativamente bien documentadas hasta su testamento firmado el 11 de septiembre de 1536⁸³. Algunos autores se han basado en el análisis estilístico de sus obras toledanas para considerar la posibilidad de una segunda estancia en Italia durante los años 1505 y 1506, llegando a trazar un itinerario de las ciudades que pudo visitar en función de determinadas influencias formales que supuestamente se detectan en sus pinturas⁸⁴. Sin embargo, los documentos y su prolífica actividad en la catedral en aquellos años impiden sostener la hipótesis de esta segunda estancia en Italia⁸⁵.

El único contacto con el mundo italiano que se le conoce a Juan de Borgoña está relacionado con unas “muestras que pyntó para enbiar a Florencia para que se hiziesen unos brocados”⁸⁶. La noticia data de 1508 y podría referirse a la manufactura de vestimentas litúrgicas, tal vez las del terno renacentista de Cisneros cuyas piezas se decoraron con historias muy cercanas a la iconografía desarrollada en la Sala Capitular. Aunque han sido atribuidas al taller toledano de Marcos de Covarrubias⁸⁷, no habría que descartar su realización en Florencia bajo los dibujos de Borgoña, a quien también se le conocen diseños para piezas de platería de la catedral como su famosa manga metálica y el arca del Santísimo Sacramento⁸⁸, ambas salidas del taller de Pedro Medina⁸⁹. No era la primera que llegaban a la catedral textiles ricos procedentes de Italia. El terno de Mendoza es otro buen ejemplo de este trasiego de formas artísticas, en este caso, con diseños realizados en origen, como el que decora el capillo de su capa pluvial⁹⁰.

Borgoña en Toledo

La otra pulsión artística que se identifica en las pinturas murales de la Sala Capitular es la flamenca, filiación que expresa más bien poco, y que se asocia al desconocido origen de nuestro protagonista. Los autores que han tratado la biografía de Juan de Borgoña coinciden en situar su nacimiento más allá de los Pirineos, en algún lugar entre Flandes y el viejo ducado de Borgoña. Esta identificación con lo foráneo está fundamentada en su apellido y en el dominio de un estilo pictórico característico de aquellos lugares. Se podría decir que fue donde forjó su cultura base, la que aflora en su obra a cada momento, a pesar de la evidente impronta italiana de las pinturas de la catedral. Esta amalgama, supuestamente contradictoria, no es nueva en el panorama artístico europeo. Casi se podría decir que es una esencia de la cultura visual de la época, basada en los intercambios producidos entre el norte y el sur del continente, de los que no se sustrajeron la península italiana y, menos aún, la ibérica.

Como ha sucedido con las influencias italianas, en la obra de Juan de Borgoña se han tratado de rastrear las que proceden de ese mundo flamenco. La principal dificultad estriba en interpretar las desigualdades que presentan sus pinturas documentadas y atribuidas en la Catedral de Toledo. Sin entrar a valorar los matices formales que la historiografía ha puesto en valor, a *grosso modo* el carácter retardatario de las tablas del retablo de la Epifanía, contratado en 1504, achacable al gusto conservador de los albaceas del canónigo Luis de Daza, contrasta con el arte flamenco que destilan las pinturas del vecino retablo de la Concepción, obra no documentada pero atribuida a Borgoña por la mayoría de los críticos; o con la escasa calidad –hay que decirlo— de las pinturas de la *Conquista de Orán* de la capilla Mozárabe (1514). Un problema que tal vez venga alimentado por otro, el de la autoría.

Las cuentas de la catedral parecen confirmar un modelo impuesto desde hace mucho tiempo en la historiografía artística que trata de asociar al supuesto artista con su obra. Pero se sabe poco de los talleres que prestaron sus servicios en la catedral, de su estructura y composición, y menos aún de la subcontratación bajo fórmulas informales. A falta de evidencias documentales, hay suficientes indicios para considerar el trabajo colaborativo como una práctica habitual que, tal vez, podría explicar las contradicciones formales de la prolífica obra de Borgoña.

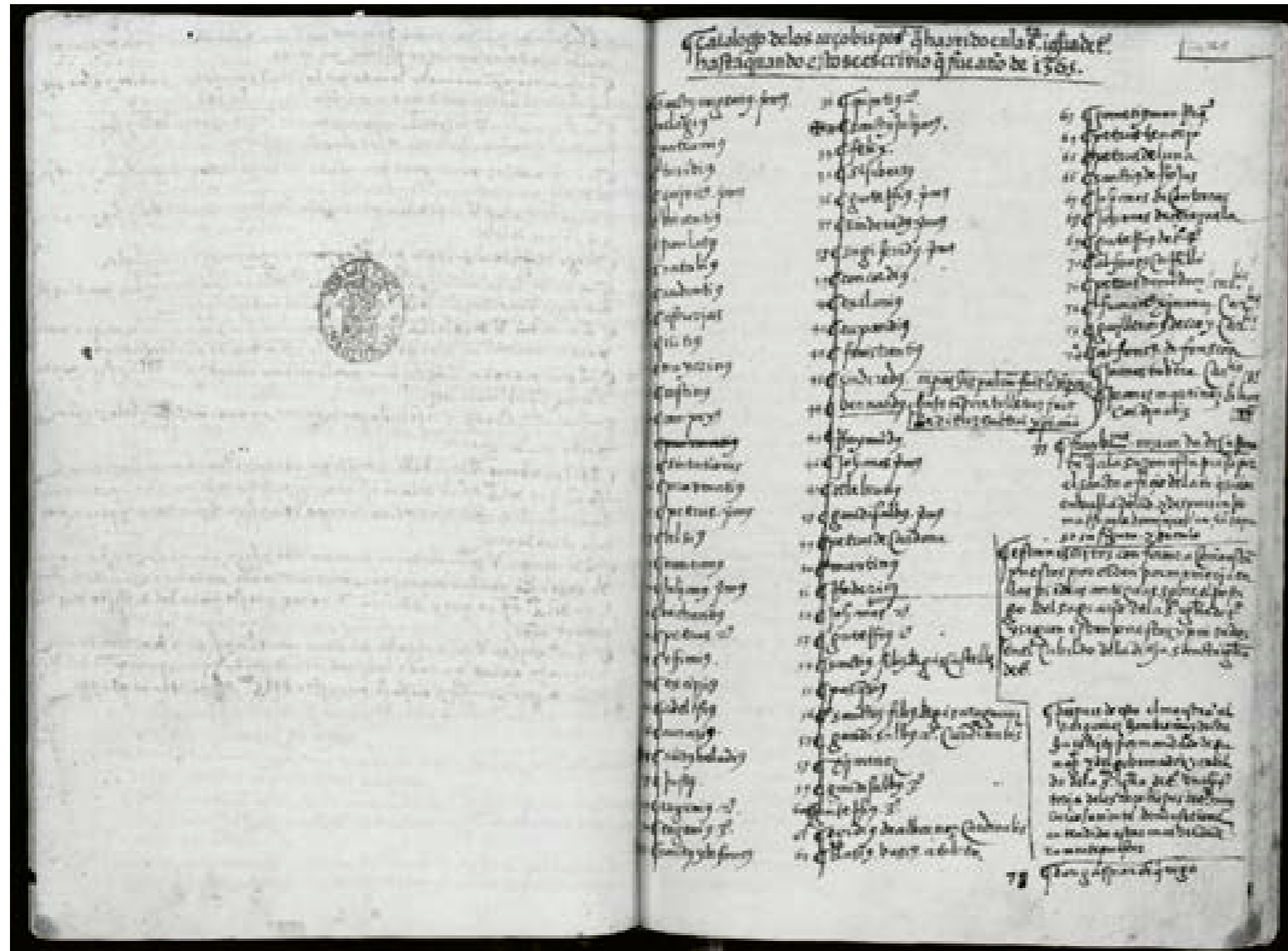
Para la ejecución de las pinturas de la catedral debió de contar con la participación de un nutrido grupo de colaboradores adscritos, o no, a su taller, aunque pocos nombres hayan trascendido. Por su trabajo conjunto en los retablos de la iglesia de San Andrés de Toledo, contratados en 1513, Antonio de Comontes podría ser uno de ellos. Su estilo cercano al maestro así lo confirma⁹¹. Lo mismo se puede decir del joven Lorenzo de Ávila, quien cobró 986 maravedíes por tres diseños para la manga bordada del Corpus en la temprana fecha de 1507⁹². Francisco de Amberes está relacionado con Juan de Borgoña en varios trabajos decorativos de la catedral,

sin que hasta el momento se le haya dotado de una personalidad artística definida. Finalmente, Juan de Palacios, del que se desconoce si era pintor, figura como su criado en 1510, según un pago por los retablos de la capilla de San Ildefonso de Alcalá de Henares⁹³.

Alguno de ellos debió de colaborar con el maestro en las obras contratadas en la segunda década del siglo, sin duda, la etapa más fructífera de su trayectoria profesional. En 1508 tuvo que compatibilizar su trabajo en el retablo de la Catedral de Ávila, tras los fallecimientos de Pedro de Berruguete (1503) y del maestro de Santa Cruz (1508), con la supervisión de las decoraciones de la armadura de la Sala Capitular. A partir de entonces se suceden los encargos relacionados con el mecenazgo de Cisneros: las pinturas murales de la Sala Capitular (1509-1511); las que sirvieron para recomponer el retablo de la capilla Mozárabe (1510); las tablas para los altares de la capilla mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares (1510); las pinturas de la portada (1511) y de la *Conquista de Orán* (1514) de la Mozárabe; y las decoraciones de la librería del claustro (1516-1519), también en la Catedral de Toledo. Sin olvidar, el tríptico de la *Última cena* que se conserva en su sacristía que debió de pintarse en aquellos años para el canónigo Alonso de Salcedo, dada su cercanía formal con las pinturas de la Sala Capitular.

Otro problema de difícil solución, por lo menos, en términos formales, es el de su relación con la obra de Pedro de Berruguete⁹⁴. Como en el reflejo de las influencias italianas y flamencas, lo que callan los documentos ha tratado de ser explicado desde el análisis formal de sus obras⁹⁵. La supuesta diferencia generacional entre ambos pintores y la deuda artística contraída con el palentino han abonado la teoría de que Borgoña pudiera haberse formado con éste, bien fuera en Italia o en España. El debate no cerrado sobre la identificación de Berruguete con el *Petrus hispanus* que aflora en Urbino no ha hecho más que dificultar la posibilidad de encajar un hipotético aprendizaje a la vera del castellano. En la obra de la Sala Capitular existen indudables referencias al arte de Berruguete, a los “tipos” de sus personajes, tan manifiestos en el *Nacimiento de la Virgen* o en la *Presentación en el templo* y a las arquitecturas interiores de marcado sabor castellano.

Lo que parece incuestionable, a tenor de los últimos documentos conocidos, es que Juan de Borgoña surge en Toledo en 1495 como un pintor autónomo con una jerarquía más que notable en el escalafón de las obras catedralicias –el cargo de pintor de la catedral no se crearía hasta 1547, cuando es nombrado Francisco de Comontes— y con una relación muy cercana al cardenal Cisneros, que le valdría para casi monopolizar las obras patrocinadas por este prelado en los años sucesivos.



El episcopologio

“Las pinturas son un muy fuerte argumento, y mayor, que el que se toma de la escritura, si van conformes con la tradición, o con las historias. Porque la pintura mueve y levanta más el espíritu que la escritura”⁹⁶.

No habiendo ninguna noticia específica sobre el encargo de este episcopologio pintado hay que considerar que fuera una de las “quince ystorias una alta e otra baxa” pagadas a Juan de Borgoña entre los años 1509 y 1511⁹⁷, siempre y cuando se entienda que estas pinturas han llegado a nuestros días con notables alteraciones que, sin embargo, no han minorado la relevancia iconográfica del conjunto ni su significación histórica. La principal se produjo entre 1591 y 1592 de la mano del pintor Blas de Prado quien, siguiendo las directrices del canónigo obrero Juan Bautista Pérez, introdujo las nuevas cartelas y los escudos de los prelados, así como algunos cambios en las figuras.

De esta manera, nació la asimetría que hoy se puede contemplar en la serie episcopal, caracterizada por la presencia de 72 figuras y 82 cartelas nominativas, pintadas, estas últimas, sobre los nombres del primer episcopologio. Por fortuna, la curiosidad y el interés de dos autores tan dispares como el canónigo Blas Ortiz y el polígrafo Sebastián de Horozco (c. 1510-1579) han permitido conocer la primitiva lista de prelados de la sede toledana que permanece oculta bajo las cartelas pintadas por Blas de Prado⁹⁸. Con pequeñas variantes, los listados de Ortiz y Horozco (fig. 33) son coincidentes⁹⁹ y por lo tanto, constituyen una base lo suficientemente fiable para que se aborde el estudio de esta primera serie y la naturaleza de los cambios introducidos años después por orden del cabildo catedralicio, no por casualidad, en un momento crucial de la historia toledana¹⁰⁰.

Esta renovada galería de personajes no se vio afectada por las falsificaciones históricas que apenas unos años después nacerían en la propia ciudad de Toledo, no muy lejos de su templo primado, de la mano del jesuita Jerónimo Román de la Higuera (1538-1611)¹⁰¹. Ello a pesar de que algunos de los memorialistas que dieron por buenos sus “falsos cronicones” no tardarían en reclamar la modificación de las cartelas de los arzobispos pintadas en la Sala Capitul.

La serie primitiva

En puridad, las 72 figuras representadas en la Sala Capitul no pueden ser consideradas como retratos ya que sus autores no conocieron a la mayoría de los prelados de la sede toledana, ni tuvieron imágenes de ellos para poder reproducir su aspecto físico, su verdadera *dispositio*. Cabría hacer la excepción del último de la serie, Francisco Jiménez de Cisneros (fig. 34), promotor del programa iconográfico de la Sala Capitul, con algunas salvedades, como más adelante



(Fig. 33) Sebastián de Horozco, *Catálogo de los arzobispos*, 1565, Biblioteca Nacional de España (ms. 9175, f. 229 r.).

(Fig. 34) Juan de Borgoña, *Retrato de Cisneros después de la restauración*, 1509-1511, episcopologio pintado, muro este.



(Fig. 35) Juan de Borgoña, *Pedro González de Mendoza y Francisco Jiménez de Cisneros*, 1509-1511, episcopologio pintado, muro este.



(Fig. 36) Juan de Borgoña, *Grupo de cinco prelados*, 1509-1511, episcopologio pintado, muro oeste.

se anotarán. Más dudas ofrece la imagen del arzobispo Pedro González de Mendoza (fig. 35), fallecido en los primeros días de 1495. El resto de la serie presenta imágenes estereotipadas no exentas en algunos casos de ciertos rasgos naturalistas.

Las figuras de los prelados, de más de medio cuerpo, adoptan gestos y posturas diferentes en cada uno de los grupos. Por lo general, las centrales fueron dispuestas en posición frontal, o casi frontal, mientras que las situadas en las esquinas se pintaron de perfil, o casi perfil (fig. 36), a excepción de san Eugenio y san Ildefonso, esta última en el muro sur. La imagen de Cisneros también presenta una cierta anomalía, que ha sido puesta en evidencia en la presente restauración: su famoso retrato de perfil mira a la derecha, hacia la cátedra arzobispal, si bien tendría que haberse dirigido a la izquierda para cerrar la composición de seis figuras de este último tramo. La aparición de parte de este perfil hacia la izquierda (fig. 46), oculto bajo la pintura actual, podría indicar que en un primer momento mantuvo la disposición prevista para los otros grupos; y que posteriormente fue corregida la posición de su cabeza.

Los prelados representados visten de pontifical, a la usanza de la época en que fueron pintados, con capa pluvial tejida con ricos bordados, terciopelos y tafetanes de sedas de diferentes colores, sin que falten perlas y aplicaciones de joyas que se concentran en las cenefas o fimbrias y en los brocamantones. Por debajo destaca el palio de colores, sin cruces visibles, sobre el alba, cuyo tejido de lino se pliega bajo el cíngulo que se intuye en su cintura. Se cubren con la mitra episcopal de la que cuelgan las ínfulas, la mayoría de las veces sobre los hombros de la figura. Toda su expresión corporal gira en torno a los objetos que portan en sus manos enguantadas: la cruz trebolada, empuñada con la mano derecha, y el libro con el que se relacionan en diferentes posiciones. Los cardenales visten sus colores y no muy lejos de sus manos aparece el capelo.

En cuanto a su distribución, la serie se inicia junto a la cátedra del arzobispo con la figura del legendario san Eugenio, para iniciar un recorrido a lo largo de la sala siguiendo el movimiento de las manecillas del reloj que termina al otro lado de la citada cátedra, con el retrato del cardenal Cisneros. Se trataba, por lo tanto, de una sucesión basada en la supuesta continuidad histórica de los prelados identificados en las inscripciones y que en origen carecía de cronología¹⁰².

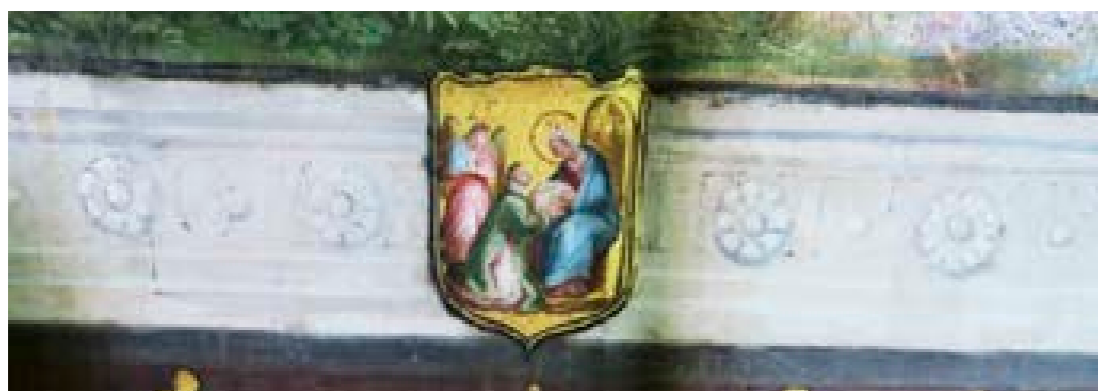
Las figuras se situaron bajo un espacio adintelado, dividido por unas sencillas pilastras, en grupos de cinco, a excepción de los seis prelados representados a cada lado de la cátedra arzobispal, en el muro oriental. Quedaron separadas de las escenas superiores por un dintel de color de piedra, decorado con una sucesión de rosetas y cabezas de clavo. En la citada intervención de 1592 se añadieron los escudos de los prelados sobre este dintel, rompiendo la continuidad con la que fue concebido. Lo mismo puede decirse del antepecho de piedra que delimita la parte inferior de las figuras. En principio, los nombres en latín de los obispos se pintaron sobre la piedra como si se trataran de inscripciones epigráficas. Fue también Blas de Prado quien las tapó con las cartelas actuales que prácticamente ocultan el citado antepecho.

Las pilastras separadoras del episcopologio forman parte de una estructura arquitectónica fingida que sirvió para organizar las pinturas murales de la sala. Su posicionamiento se corresponde con las columnas que dividen las escenas de la parte superior. Siguen incluso la proyección de la perspectiva marcada más arriba, por ejemplo, en lo que se refiere a los pedestales, aunque las figuras se recortaran sobre un fondo de color púrpura que anula cualquier atisbo de profundidad; y, como las citadas columnas, fueron articuladas en un clasicismo poco ortodoxo ajeno, cuando menos, a la ordenación vitruviana.

Esta peculiar arquitectura adintelada, con pilastras cortas decoradas “a la romana”, no era novedosa en la catedral. Poco tiempo antes había servido para estructurar el segundo y tercer cuerpo del sepulcro del cardenal Mendoza. De este monumento funerario, tomó también Borgoña el modelo de algunos de sus capiteles y los detalles aparentemente tan nimios como las citadas rosetas y puntas de clavo de los dinteles que delimitan el episcopologio pintado. No parece extraño que esta innovadora arquitectura, atribuida tradicionalmente a Andrea Sansovino, de cronología anterior a la decoración de la Sala Capitular, sirviera como referente a sus arquitecturas pintadas.

Sus fuentes

Una de las principales incógnitas del episcopologio es saber quién proporcionó a Juan de Borgoña los 72 nombres de los prelados de la serie primitiva. Aunque en el entorno de Cisneros había eruditos capacitados para reconstruir esta “genealogía” del poder religioso en Toledo, no ha llegado ninguna noticia al respecto y menos aún una prosopografía escrita que avalara esta propuesta.



(Fig. 37) Restos de la inscripción sobre Opas, episcopologio pintado, muro norte.

En términos generales, se podría decir que el autor manejó alguna copia no muy rigurosa del listado de prelados del códice emilianense, conservado en la Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹⁰³. Ahora bien, cometió el error de creer que sus 45 nombres habían ocupado la sede toledana hasta la conquista de la ciudad por los musulmanes. Hoy se sabe con total seguridad que la lista emilianense abarca realmente hasta el siglo x. Este error provocó una importante distorsión en la sucesión cronológica de los prelados que obligó al autor desconocido a duplicar el nombre de Sindereo y hacerlo *secundus*, ya que había sido el último de los obispos visigodos que, según la tradición, huyó de Toledo ante la llegada de las huestes sarracenas¹⁰⁴. Suprimió además cuatro obispos presentes en el citado códice, tres de ellos del final del listado, porque tal vez al organizador de este primer episcopologio pintado le sobraban nombres: Conantio (25), Gumersindi (42), Boniti (44) y Joannis (45)¹⁰⁵.

Otros errores menores podrían indicar que el autor anónimo del episcopologio no consultó directamente el manuscrito emilianense. Así, por ejemplo, convirtió al Chiriaci (32) del códice emilianense en Quintius y como había otro prelado de este nombre (4) tuvo que añadirle el ordinal *secundus*. Se aprecian también algunas distorsiones de los nombres como el haber escrito Mayorinus por Martini (11), Sintatioius por Sinticioni (14), Excipius por Exuperi (23), Guterrius por Gunterici (36), Sugíferedus por Sunieridi (38), Exilanius por Cixilani (40) y Finistrentius por Vivistremiri (43).

Así pues, el primer listado de la Sala Capitular no incluyó obispos del Toledo musulmán, saltando la relación desde Sindereo II hasta Bernardo de Cluny (1086-1124), primer obispo tras la conquista de la ciudad por Alfonso VI. El autor de la serie vio la necesidad de añadir dos inscripciones históricas en el dintel de piedra fingida –luego tapadas en la intervención de Blas de Prado— sobre las cabezas de estos prelados. La primera de ellas sobre la figura de Sindereo: “OPAS HISPALENSIS FUT HOC TÈPORE”¹⁰⁶; y la segunda, escrita en dos líneas, sobre la mitra de Bernardo: “CUIUS TÈPORE TOLLETUS FUT REDITUR CULTUI XPIANO”¹⁰⁷. La limpieza de la pintura de este sector ha permitido identificar algunas palabras (fig. 37) de estas inscripciones.

(Fig. 38) Giovanni Paolo Panini, Interior de la basílica de San Pablo Extramuros, 1750, colección particular. © Fine Art Images/Heritage Images



En este primer episcopologio pintado se significó la presencia de santos, cardenales e hijos de reyes. Entre los primeros, abre la serie san Eugenio mártir que, por cierto, no figuraba en el listado del códice emilianense¹⁰⁸; y le siguen san Eladio, san Ildefonso y san Julián, sin que se identifique como tal a Eugenio *tertius*. Como “CARDINALIS” quedaron *Gundisalbus secundus* (Gonzalo Pétrez, 1280-1299), Gil Álvarez de Albornoz, Pedro González de Mendoza y Francisco Jiménez de Cisneros; y, finalmente, como *filius regis*, el obispo Sancho, hijo de Fernando III de Castilla y Beatriz de Suabia; y Sancho de Aragón, vástago de Jaime I y Yolanda de Hungría.

Su iconografía

En otro orden de cosas, hay que preguntarse por el origen de esta serie iconográfica, tan novedosa en el contexto religioso español. La idea no era nueva en el panorama católico europeo pues recordaba la lección de las prestigiosas series papales de las basílicas romanas de San Pablo Extramuros (fig. 38) y de la constantiniana de San Pedro, que a principios del siglo xvi aún lucían esplendorosas¹⁰⁹. Formaban parte de un programa pictórico desarrollado en el alzado de sus naves mayores. La de San Pablo llegó muy deteriorada a principios del siglo xix perdiéndose casi en su totalidad en el incendio de 1823¹¹⁰. A pesar de ello, las descripciones históricas y, en concreto, los dibujos del pintor Antonio Eclissi, realizados en torno a 1634 por orden del cardenal Francesco Barberini, permiten conocer la disposición de este ciclo deco-



(Fig. 39) Juan de Borgoña, *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, 1509-1511, episcopologio pintado, muro norte.

rativo pintado¹¹¹. En la parte superior del alzado, entre las ventanas, estaban representadas las figuras de santos de cuerpo entero. Más abajo, en dos hileras superpuestas, los recuadros con historias del Antiguo Testamento (sur) y de los Hechos de los Apóstoles (norte). Cerraba la composición una tercera línea donde quedó alojada la serie papal. Además, sobre los capiteles de las columnas se pintaron más papas en tiempos de Nicolás III (1277-1280)¹¹².

Como se aprecia en las representaciones anteriores al citado incendio de la basílica ostiense, las escenas de los recuadros y las figuras de los papas quedaron integradas dentro de una estructura arquitectónica pintada o en relieve, que le servía de separación y que se tramó en correspondencia con las columnas de la basílica. Los bustos “retratos” de los pontífices quedaron encerrados en medallones circulares de indudables connotaciones clasicistas¹¹³, dispuestos en parejas separadas por pilastras pintadas. Los autores que han estudiado estas *imágenes clipeatae* difieren en cuanto a su valoración estilística y cronología¹¹⁴, conocidas las dificultades para reconstruir la serie, pero coinciden en que estaban organizadas en una sucesión histórica que, aunque carente de fechas, se iniciaba con la figura de san Pedro situada en el alzado sur junto al arco triunfal que daba paso al crucero, y seguía por la contrafachada de la iglesia y su lado norte¹¹⁵.

La serie vaticana de la basílica constantiniana, peor conocida, debió de estructurarse de una forma similar, a tenor de las imágenes transmitidas por Giacomo Grimaldi (1568-1623) en su famoso *Instrumenta autentica*¹¹⁶. En este caso, los clipeos papales se distribuían en parejas en dos niveles superpuestos: la inferior en el friso del entablamento situado sobre las columnas; y la superior, como en la basílica paolina, en el antepecho que cerraba los intercolumnios del alzado arquitectónico¹¹⁷.

Estas series papales sirvieron de ejemplo a las primeras listas de obispos pintadas que aparecieron en la Alta Edad Media en Nápoles (cueva de San Genaro) y en el norte de Italia¹¹⁸; y que, ya en el siglo xiv, salieron de las iglesias para ser plasmadas en las capillas o en los vestíbulos de los palacios episcopales.

El episcopologio toledano participaría de esta tradición visual nacida antes del siglo vi en las basílicas mayores de Roma. Comparte el mismo objetivo de vindicar la legitimidad de la sede eclesiástica fundamentada en su antigüedad, en la calidad de sus miembros principales y en la continuidad histórica del cargo. La presencia del legendario san Eugenio en el primer puesto de la serie evocaba la creación de la institución en el lejano siglo I. Su naturaleza de mártir y santo profundizaba en la excelencia de sus representantes, acrecentada a lo largo de su historia por otros santos como Ildefonso o Julián. Aunque es preciso anotar que el aspecto más sensible de su idiosincrasia eclesiástica estaba significado en la propia secuencia ininterrumpida de la serie pintada que abonaba el mantenimiento de su condición de sede primada de España, desde el reconocimiento del privilegio en el XII concilio de Toledo, celebrado en el año 681, hasta el refrendo de su dignidad jurisdiccional por el papa Urbano II en la bula *Cunctis Sanctorum* de 15

de octubre de 1088, salvando de este modo el lapso histórico de la dominación musulmana¹¹⁹. La introducción del milagro de la Descensión (fig. 39) en la serie iconográfica de la vida de la Virgen, pintada por Juan de Borgoña y sus secuaces, ahondaba aún más si cabe en esta condición privilegiada del lugar donde María había puesto su pie para imponer la casulla al obispo toledano defensor de su causa, el escalón sagrado de la catedral.

Pero sin duda hay aspectos muy significativos que alejan el episcopologio pintado en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo de sus antecedentes romanos. El primero de ellos sería su propia ubicación en este espacio, realmente inédita en la Iglesia occidental. Adquiere una mayor significación si se tiene en cuenta la función de esta sala y la posición de los miembros del cabildo catedralicio en relación con las figuras pintadas y la cátedra arzobispal que preside este lugar. Esta disposición jerarquizada adquiere una mayor relevancia si se repara en la sucesión de desencuentros producidos entre el cardenal Cisneros y el cabildo catedralicio por los intentos de extender sus reformas a la corporación toledana en lo que respecta a la exención y los privilegios que disfrutaba¹²⁰. De hecho, el último de estos conflictos fue provocado con motivo de la visita canónica de 1503¹²¹, apenas unos años antes de que el arzobispo estableciera el programa iconográfico de la sala. Por lo que la plasmación física y visual de esta jerarquía no debió parecer casual a los miembros de la institución que se sentaban en las gradas de madera situadas justamente debajo de la serie iconográfica. El hecho de que esta autoridad fuera reivindicada en base a la tradición histórica representada en los muros del aula, legitimaba más si cabe este poder.

La otra diferencia sustancial radica en la propia iconografía de la serie toledana, muy lejana de las *imagines clipeatae* de las basílicas romanas. La representación de las figuras de medio cuerpo forma parte de una tradición muy común en Italia presente, por ejemplo, en los “hombres sabios” del *studiolo* de Urbino. Pero no se puede olvidar que también fueron utilizadas en medios tan dispares como los *blockbooks* en Alemania o en las predelas de los retablos castellanos. Sin ir más lejos, esta disposición es muy parecida a la del banco del retablo de la capilla de la Concepción de la Catedral de Toledo, atribuido a Juan de Borgoña, con dos parejas de santos (san Pedro y san Pablo; san Juan Bautista y san Antonio de Padua).

Por último, hay que recordar que la capilla Sixtina del palacio Vaticano ha sido considerada el modelo de la Sala Capitular toledana¹²², con argumentos muy variados que giran en torno a su uso como lugar de reunión y al deseo de sus promotores, Sixto IV y el cardenal Cisneros, de defender su autoridad frente aquellos que la cuestionaban¹²³. Es cierto, sin duda, que en ambos espacios se reunieron sus principales usuarios, siempre y cuando se entienda que la mayoría de los cónclaves de la Edad Moderna no se celebraron en la capilla reformada por Sixto IV. También es evidente que la disposición de las pinturas murales de la romana no pudo influenciar a la toledana pues es radicalmente diferente, ya que los papas de la primera se pintaron de cuerpo entero sobre las escenas del ciclo iconográfico. Además, hay que recordar que en el ejemplo vaticano sólo se representaron 28 pontífices, desde san Pedro a Marcelo I (308-309).

Así que, quedaría como verdadero punto de unión entre ambos espacios, el deseo de defender la autoridad de sus promotores apelando al origen de su cargo y a la sucesión y continuidad del mismo a lo largo del tiempo. Una idea también expresada en las series papales de las basílicas de San Pedro del Vaticano y de San Pablo.

La reforma de Juan Bautista Pérez

“Menos fuerça tiene, contra la verdad que defiendo, la pintura de los Arçobispos de Toledo, que está en la Sala del Cabildo desta muy Santa Iglesia, sobre los asientos de los Capitulares, porque esto no tiene mas antigüedad, que desde el Doctor Iuan Baptista Perez, Obrero mayor desta Iglesia, despues Obispo de Segorbe, que la dexó en la perfeccion, y orden, que al presente se ve”¹²⁴.

Este comentario refleja la relevancia que su autor, Pablo de la Peña y Lezcano, otorgaba al episcopologio pintado de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo. Consideraba que la serie iconográfica debía ser el reflejo fiel de la historia eclesiástica de la sede que por aquellos años necesitaba actualizar –según su opinión interesada– la nómina de sus primitivos preladados. El libro, publicado póstumamente en 1674, defendía la existencia de san Elpidio, como primer obispo de Toledo, dando por buenas las falsificaciones históricas que habían alterado los cimientos de la historiografía de la Ciudad Imperial¹²⁵.

Cien años antes, en un contexto bien diferente, el cabildo catedralicio había observado la misma consideración con respecto a la serie pintada que presidía su sala de reuniones. Tras un pasado glorioso como ciudad cortesana, consolidado durante el reinado de Carlos V, la crisis y la decadencia comenzaban a vislumbrarse en el panorama histórico de Toledo. La llegada al trono de Felipe II y el asentamiento definitivo de la Corte en Madrid auguraban un futuro incierto para la ciudad que mantenía la condición de sede metropolitana. En estas circunstancias adversas, Toledo conoció un “renacimiento” cultural protagonizado por una pléyade de humanistas que reverdecieron con sus escritos el pasado histórico de la hasta entonces *urbs regia*¹²⁶. En buena medida, esta nueva historia se centró en afianzar los privilegios que desde tiempo inmemorial habían disfrutado sus instituciones y, en especial, su iglesia primada.

En esta tesitura el cabildo catedralicio asumió el compromiso de revisar la historia de sus preladados con un espíritu crítico y riguroso que podría suponerse poco común en su época, a tenor de los intentos de tergiversar sus fundamentos que no tardarían en llegar. Para esta tarea se valió de una personalidad de reconocido prestigio como el humanista Álvar Gómez de Castro (1515-1580), quien en 1569 había publicado el *De Rebus Gestis* del cardenal Cisneros. Dos años después el cabildo le proporcionó una renta anual para que escribiera las biografías de los preladados de la sede toledana que a su muerte quedaron sin terminar¹²⁷.



(Fig. 40) Juan de Borgoña, Grupo de prelados, 1509-1511, episcopologio pintado, muro oeste.

En 1584 los capitulares encomendaron a Bernardino de Mendoza y a Juan Bautista Pérez que organizaran los “retratos de los Arzobispos” por su antigüedad y que el segundo informara sobre los papeles del difunto Gómez de Castro para que sus biografías manuscritas de los obispos toledanos pasaran al archivo capitular, donde hoy se conservan¹²⁸. Era la primera vez –que se sepa– que se relacionaba de forma directa las biografías históricas de los arzobispos de Toledo y sus figuras pintadas en el cabildo, claro está, a través de sus cartelas.

De nuevo en noviembre de 1591 el cabildo solicitó al canónigo Pérez que enmendara “los nombres de los Arçobispos que están en el cabildo y les ponga sus armas y añada los otros que faltan”¹²⁹, una tarea apropiada a la erudición, sabiduría e ingenio del bibliotecario y canónigo obrero de la catedral, que ese mismo año había sido nombrado obispo de Segorbe¹³⁰. Fruto de este trabajo quedaron en el Archivo Capitular de Toledo unos *Apuntamientos para la historia de Toledo y de Señores Arzobispos con varios epitaphios*, firmados por el valenciano, que sirvieron de base para la renovación de las cartelas de la Sala Capitular¹³¹. Parece muy probable además que los manuscritos de Gómez de Castro fueran manejados por el arcediano García de Loaysa y Girón (1534-1599)¹³², quien en aquellos años estaba escribiendo su *Collectio conciliorum hispaniae*, publicada en 1593, en la que incluyó una cronología de los prelados toledanos desde san Eugenio hasta la reconquista de la ciudad por Alfonso VI¹³³.

Empezando por las cartelas, decir que su número se vio incrementado hasta las 82, a costa de añadir 12 nuevos nombres y de suprimir dos obispos del primitivo listado¹³⁴. Claro está que no tuvieron fácil cabida bajo las 72 figuras pintadas. Este desfase tuvo que compensarse introduciendo seis cartelas debajo de las pilastras que separaban los grupos de prelados de los lados sur y oeste y otras catorce debajo de las diez figuras situadas en este último muro (figs. 36 y 40), sin duda, el más colmatado de nombres.

Como el propio Pérez dejó escrito, se valió de nuevas fuentes para expurgar y engrosar la *nomina episcoporum*. Dio por buena la escueta relación de los prelados citados en el *De viris Illustribus* de san Ildefonso, contemplada también por el autor desconocido de la primera lista de la Sala Capitular¹³⁵; e introdujo nuevos nombres extraídos de la historia conciliar y del código emilianense. La relación de obispos de este último, de la que existe una copia en los *Apuntamientos* de Pérez, ya había sido manejada con anterioridad por Álar Gómez de Castro y Ambrosio de Morales, quienes habían entendido correctamente su cronología.

En lo que respecta a los prelados anteriores a la invasión musulmana de la Península, introdujo dos nuevos nombres: Melancio y Conantius. El primero figuraba en una fuente histórica de primer orden, el listado de eclesiásticos que asistieron al Concilio de Elvira celebrado en la época de Constantino (306-337), en fecha imprecisa y discutida por los diferentes autores¹³⁶. Juan Bautista Pérez se decantó por el año 313 que mandó situar en la segunda cartela de la serie pintada. La presencia de Melancio, quien sería considerado como el primer obispo conocido de la serie histórica, fue también contemplada por Álar Gómez de Castro. Que no estuviera en el listado del código emilianense era un problema, pero no un impedimento para aconsejar su introducción en el nuevo episcopologio toledano. Sea como fuere, Pérez trató de dar continuidad a la serie asignando a su sucesor en la lista, Pelagio, el año 325. En cuanto a Conantius, su nombre se introdujo entre Adelfo y Aurasio, siguiendo el orden marcado en la lista emilianense donde ocupaba el puesto 25.

Pero donde la lista primitiva sufrió los principales cambios fue en las cartelas situadas debajo de las diez figuras del lado oeste, separadas en dos grupos de cinco (figs. 36 y 40) por la puerta de acceso a la Sala Capitular. A duras penas se dispusieron hasta dieciocho nombres para cubrir la relación de los últimos prelados del reino visigodo y de la época histórica más oscura de la sede, que coincidía con la dominación musulmana. Pérez, ahora sí, corrigió los errores del autor anónimo de la primera serie con respecto a la lista de los obispos del código emilianense. Suprimió los nombres de Quintius y Sinderedo, ambos segundos, e incorporó los de Quiricus, en la doble pilastra del ángulo sudoeste, Gumersindo, Bonito y Juan.

Añadió además a este tramo histórico tres nuevos nombres que no figuraban en esta fuente medieval: Urbano, san Eulogio y Pascual. El primero había sido citado en el *De Rebus Hispaniae* de Ximénez de Rada, quien le consideraba sucesor de Sinderedo. En el caso de Eulogio, se decantó en favor de incluir su nombre en el episcopologio toledano como obispo electo y

confirmado, aunque su martirio en Córdoba le impidiera ser consagrado y tomar posesión de la sede¹³⁷, siguiendo el mismo criterio que habían asumido Ambrosio de Morales y el propio Álvar Gómez de Castro. En cuanto a Pascual, su nombre fue incluido porque había aparecido en una anotación copiada en el manuscrito *De Perpetua Virginitate* de san Ildefonso, conservado en la Catedral de Toledo¹³⁸.

Los cambios también afectaron a la serie histórica inaugurada por el obispo Bernardo. El canónigo Pérez añadió tres nuevos prelados que no formaban parte de la primitiva lista: Fernando Rodríguez de Covarrubias (1276-1280), Juan de Aragón (1319-1328) y Gonzalo de Aguilar (1351-1353). El famoso abad de Covarrubias era un caso parecido al de Eulogio de Córdoba. Había sido elegido obispo de la sede a instancias de Alfonso X, sin que nunca hubiera sido confirmado por el papa Gregorio X¹³⁹. Se desconoce el motivo por el que Juan, infante de Aragón, no formó parte del primer episcopologio¹⁴⁰. El caso es que en el segundo se reparó esta manifiesta ausencia situándolo en su lugar correspondiente, justo delante de Jimeno de Luna con quien trocaría en 1328 el arzobispado toledano por el tarraconense¹⁴¹. Consideró también la oportunidad de incluir el nombre del efímero Gonzalo de Aguilar (1351-1353), nombrado por Clemente VI el 4 de enero de 1451, tras la promoción al cardenalato de su antecesor Gil Álvarez de Toledo¹⁴².



(Fig. 41) Juan de Borgoña, Grupo de prelados, 1509-1511, episcopologio pintado, muro norte.

Los textos de las cartelas adquirieron una gran importancia en la nueva propuesta del canónigo Pérez quien, a diferencia de su antecesor, decidió reconstruir la cronología del episcopologio toledano con el fin, sin duda, de demostrar la antigüedad y la continuidad de la sede metropolitana¹⁴³. Siempre que pudo señaló la fecha del fallecimiento del prelado y, cuando no dispuso de ésta, un año que documentara su existencia como, por ejemplo, su participación en un concilio. En este sentido, la serie bajomedieval fue la que contó con unas referencias cronológicas más precisas.

Como sucediera con el primer episcopologio, Pérez también introdujo en las cartelas términos que reflejaron la calidad de los prelados toledanos y que, en algunos casos, supusieron importantes cambios en las figuras repintadas por Blas de Prado. Al primero de ellos, al legendario san Eugenio, le nombró como “MARTIR”, categoría sólo compartida con el cordobés san Eulogio. A este último, siguiendo su biografía escrita por el mozárabe Paulo Álvaro, también le significó como “ELECT.º”, una alusión a su elección como prelado de Toledo por “todos los obispos de la provincia y de las diócesis colindantes”¹⁴⁴.

Finalmente, de esta intervención también datan tres cartelas con contenido histórico que sirvieron para compensar la desaparición de las dos inscripciones de la primera serie que estaban situadas en el dintel del primer tramo del muro norte. La primera de ellas (fig. 36), que marcaba la ocupación musulmana de la Península, se pintó en la pilastra doblada de la esquina sudoeste de la Sala Capitular: “HISPANIA / ASARRACE / NIS. OCCUPA / TUR. ANNO / 714”. La segunda, muy cercana a la anterior, se introdujo en el dintel del primer grupo de prelados pintados en el muro oeste, entre la tercera y cuarta figura. Aludía al controvertido don Opas, arzobispo de Sevilla y hermano de Vitiza, quien ante la ausencia de Sinderedo, huido a Roma, interfirió en el gobierno eclesiástico de Toledo, con las fatales consecuencias ya conocidas: “OPPAS. INTRV / SVS, AN. 714”¹⁴⁵. En el ángulo noroeste de la sala, también en una pilastra doblada (fig. 40), se incluyó la tercera cartela histórica, que dice así: “TOLETVM AB / ALFONSO. 6. VI. / CTIS SARRA / CENIS RECIPO / TVR. AN. 1085. / DIE. 25. MAIJ”.

A la supervisión del canónigo Pérez hay que atribuir también la disposición de los escudos de los prelados pintados en el dintel. No es difícil adivinar la dificultad de documentar la heráldica de los miembros de esta serie. Tan sólo pudo hacerlo en 25 casos, siendo el primer escudo representado el de Pedro de Cardona (fig. 41). El resto se tuvieron que conformar con un escudo liso en oro (29 veces) o con la representación de la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* (18), claro está, desde la existencia del santo¹⁴⁶.

Fue un acierto que el cabildo catedralicio depositara su confianza en la acreditada erudición de Juan Bautista Pérez, digno continuador del trabajo iniciado tiempo atrás por Álvar Gómez de Castro. En aquellos años gozaba de una gran reputación por su dominio de las lenguas antiguas y por sus amplios conocimientos bíblicos y de la historia clásica. Por si fuera poco, había tenido la oportunidad de abordar el expurgo y la colación de los decretos de los concilios eclesiásticos



(Fig. 42) Juan de Borgoña, Grupo de prelados con santos, 1509-1511, episcopologio pintado, muro sur.

españoles para su protector, don Gaspar de Quiroga y Vela, arzobispo de Toledo desde 1577, a quien Gregorio XIII había encomendado esta labor. Ya en Toledo fue nombrado canónigo y bibliotecario de la catedral, siendo además secretario del concilio provincial celebrado en aquella ciudad en 1582.

No parece exagerado considerar a Pérez, obispo de Segorbe desde 1591, como un estandarte del humanismo hispano y un convencido valedor de la iglesia contrarreformista, a tenor de su papel desempeñado en la denuncia de los falsos cronicones toledanos y de los no menos famosos plomos del Sacromonte granadino¹⁴⁷. En ambos casos abordó su crítica con una erudición histórica aplicada de forma independiente y valiente, ajena de cualquier atisbo de celo religioso que hubiera empañado su justa valoración. Detrás de estos acertados peritajes históricos no es difícil discernir un talante espiritual recto y observante capaz de poner en evidencia los abusos de determinadas prácticas devocionales que se escondían detrás de estas ruidosas falsificaciones que, en el caso toledano, darían tanto que hablar –y escribir– a los eruditos e historiadores de su época.

La reorganización del episcopologio toledano fue realizada sobre la base de una recopilación documental exhaustiva y crítica, como es fácil de constatar en sus escritos conservados en el Archivo Capítular de Toledo. Su dominio de la historia conciliar no hizo más que enriquecer

este trabajo, en especial, en lo que atañe a la iglesia toledana del periodo hispanovisigodo. Pero quizás lo que más llama la atención, como sucediera con el espinoso asunto de las falsificaciones, es su capacidad –sin duda, conocida por sus compañeros de cabildo– para abstraerse de las influencias y condicionantes más cercanos, que podrían haber empañado el prestigio de la institución. Por lo demás, hay que concluir que Juan Bautista Pérez era consciente del poder alcanzado por la imagen pintada y de la necesidad de controlar sus contenidos como reflejo último de la narración histórica.

Las modificaciones

Esta profunda revisión de la historia de la sede toledana tuvo una inmediata plasmación en las imágenes pintadas de los prelados de la Sala Capítular. Poco antes de que el cabildo mandara a Juan Bautista Pérez preparar las nuevas cartelas, el pintor Andrés Pizarro cobró por pintar las “armas de los arzobispos”¹⁴⁸, tarea que al parecer quedó incompleta porque pocas semanas después Blas de Prado recibía diferentes cantidades por este mismo concepto y por pintar sus “títulos” o cartelas¹⁴⁹.

A falta de conocer más detalles sobre estos trabajos, habría que considerar la posibilidad de que la intervención de Prado fuera más allá de la mera realización de los escudos y de las nuevas cartelas ya que la introducción de estas últimas provocó forzosamente una retahíla de cambios en la identidad de las figuras y, lo que es más importante, en sus vestimentas y atributos¹⁵⁰. Con anterioridad, en 1586, como se verá más adelante, el pintor toledano había trabajado en la recomposición de las pinturas murales del ciclo narrativo de la sala.

El mejor ejemplo de estas modificaciones fueron las figuras que representaban a los santos que, en origen, estaban identificadas con nimbos dorados que, al parecer, como todavía es posible ver en el de san Ildefonso, tenían algún tipo de decoración en su rosca, además de un diámetro más reducido. Debió de ser en esta intervención de Blas de Prado, avalada por el canónigo Pérez, cuando se aumentó su tamaño y se redoró su superficie, como es fácil observar en el que rodea la cabeza de san Eladio (fig. 42). Muy cerca de este último y precediendo a san Ildefonso, se santificó la figura de Eugenio *tertius*, con un nuevo nimbo dorado.

En el siguiente grupo de prelados, ya en el muro oeste (fig. 36), también se introdujeron cambios, en este caso, motivados por la nueva ubicación de san Julián como primera figura del quinteto, que hubo de ser nimbada. En el primer episcopologio ocupaba la segunda posición por lo que la aureola dorada de esta figura –con dos cartelas en su parte baja, dedicadas a Sisibertus y Félix– fue tapada, como es fácil apreciar.

Las nuevas cartelas también alteraron el posicionamiento de dos de los cuatro cardenales del episcopologio, reconocibles por su vestimenta púrpura y su capelo apoyado sobre el fingido poyo de piedra. En el primer listado *Gundisalbus secundus* ocupaba el puesto 57, integrado en



(Fig. 43) Juan de Borgoña, Grupo de prelados con santos, 1509-1511, episcopologio pintado, muro norte.



(Fig. 44) Juan de Borgoña, Grupo de prelados con santos, 1509-1511, episcopologio pintado, muro norte.

el cuarto grupo del muro norte, donde luego se pintaría la cartela de Gutierre Gómez de Toledo. Pasó al número 55 del grupo anterior ocupado hasta entonces por Pascasio, pero con el nombre erróneo de Gonzalo García Gudiel (fig. 43), cuando realmente se trataba de Gonzalo Pétrez¹⁵¹; su alba se convirtió en una túnica púrpura de cuello de armiño y se pintó un capelo sobre la cartela. El repinte de la túnica ha desaparecido, no así el cuello, dejando ver el alba original. Por el contrario, la vestimenta cardenalicia de la nueva figura de Gómez de Toledo se tapó con un repinte que, sin duda, quiso simular un alba. En una intervención posterior se retiró este repinte convirtiendo a Gutierre Gómez en cardenal (fig. 44), sin serlo.

Algo similar sucedió con Gil Álvarez de Albornoz, cardenal de Santa Práxedes, compañero de grupo de Gonzalo Pétrez en el primitivo episcopologio, en el puesto 61, en la figura que en la actualidad sirve a Gundisalvo de Aguilar. El atuendo de este último perdió el estatus cardenalicio con el repinte de un alba y el ocultamiento del capelo, del que todavía se aprecian algunos restos de policromía en la parte inferior de la figura. La cartela de Gil de Albornoz pasó a la figura anterior (fig. 44) después de cambiar el alba de Guterrius *tertius* (60), su anterior propietario, por el color del cardenalato.

Las figuras de Mendoza y Cisneros (fig. 35) presentan varias incógnitas difíciles de resolver, a falta de más datos sobre la intervención de Blas de Prado. A pesar de mantenerse en el mismo lugar, parece que sufrieron algunas alteraciones significativas, como el resto de sus compañeros de grupo, que podrían deberse a dos circunstancias: a las dudas que tuvo su autor a la hora de distribuir las seis figuras en este espacio, que generaron algunos cambios durante su realización, achacables a Juan de Borgoña; o a la posterior aparición de grietas en el muro, la causa tal vez de algunos repintes más gruesos. La presente restauración ha puesto de manifiesto varios “arrepentimientos” que podrían deberse al deseo de recolocar mejor las figuras en el espacio, como sucede con el rostro de Juan de Cerezuela (fig. 45), en origen pintado más abajo y a la derecha del definitivo.

Sea como fuere, los dos cardenales comparten unas características que los alejan de sus compañeros de grupo, en especial, en lo que respecta a la plasmación de sus vestimentas y al tratamiento de sus volúmenes. Visten las capas más lujosas del episcopologio, con cenefas decoradas con figuras de apóstoles y santos encajadas en nichos, por cierto, “a la romana” en el caso de la capa de Mendoza y a la gótica en la del franciscano; y con broches de gran tamaño cuajados de perlas y piedras preciosas pintadas con un característico relieve también presente en la decoración de las mitras. Además, el autor de estas figuras quiso representar la tridimensionalidad ficticia de sus vestimentas y atributos con una mayor verosimilitud como, por ejemplo, en las cruces, las únicas del episcopologio proyectadas en profundidad. En este último caso, tal vez, porque quiso representar la famosa cruz de guión de Mendoza, de doble travesaño, la primera en alzarse en la Alhambra de Granada¹⁵².



(Fig. 45) Juan de Borgoña, *Juan de Cerezuela durante la restauración*, 1509-1511, episcopologio pintado, muro este.

(Fig. 46) Juan de Borgoña, *Retrato de Cisneros durante la restauración*, 1509-1511, episcopologio pintado, muro este.

En este último grupo se percibe además un intenso naturalismo tipológico en los rostros de los prelados que desdice la posibilidad, a excepción de Cisneros, de que sean considerados retratos en sentido estricto. Sin ir más lejos, no es difícil reconocer algunos rasgos de Mendoza en el rostro de Juan Martínez de Contreras.



(Fig. 47) Silla del arzobispo y episcopologio pintado, c. 1900, muro este. Fotografía Casiano Alguacil, Archivo Municipal de Toledo.



(Fig. 48) Anónimo, *Medalla de Cisneros*, c. 1508 (paradero desconocido).

El retrato de Cisneros

Son muchas las incógnitas que se ciernen sobre la figura pintada del cardenal Cisneros. Su cuerpo fue representado de frente para situar, en principio, su cabeza de la misma manera, mirando al espectador, como el primer prelado de la serie, san Eugenio, pintado al otro lado de la silla arzobispal (fig. 47). Sin embargo, su primer rostro se pintó de perfil mirando a la izquierda (fig. 46) y el segundo, el que hoy se puede contemplar, a la derecha (fig. 34). El resultado no fue del todo correcto pues el posicionamiento de su cuerpo con respecto a la cabeza resulta poco natural y muy forzado. Pero ¿cuándo y por qué se introdujo esta modificación tan sustancial?

Antes de intentar contestar a esta pregunta es necesario reconstruir la iconografía oficial del prelado franciscano, de la que no se tienen noticias hasta principios del siglo XVI. Según una anotación de Ceán Bermúdez, que ha de ser tomada con todas las precauciones posibles, en 1502 Felipe Bigarny realizó sendos retratos de Cisneros y Antonio de Nebrija para un destino desconocido¹⁵³. Entraría dentro de lo posible que fuera la misma pareja de retratos que se cita en el testamento (1580) de Álvaro Gómez de Castro, biógrafo de Cisneros, como donación a su amigo García de Loaysa y Girón, arcediano de Guadalajara, y persona también cercana a Juan Bautista Pérez. La pista de estas obras se pierde desde entonces¹⁵⁴.

Por otro lado, este primer retrato de Cisneros tal vez podría relacionarse con una medalla de bronce con su efigie (fig. 48), acuñada para conmemorar la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares y atribuida sin apoyo documental alguno a Felipe Bigarny¹⁵⁵. Aunque carece de fecha, su filiación como cardenal, título otorgado el 17 de mayo de 1507, y como fundador de la citada Universidad podría indicar que fue manufacturada en 1508 para celebrar la apertura del primer curso académico. Viste con una rica capa pluvial, con cenefa decorada a base de *candelieri* y anudada con un vistoso broche que representa la *Imposición de la casulla a san Ildefonso*¹⁵⁶. Fue representado a una edad muy avanzada que podría coincidir con los aproximadamente 72 años que tendría en aquel año y con un naturalismo bastante notable en algunos rasgos de su rostro como en la nariz, labios y mentón¹⁵⁷.

La medalla sirvió de modelo básico para diferentes versiones de los “retratos” de perfil de Cisneros que se elaborarían a partir de entonces. La fisonomía del cardenal, aunque muy idealizada, se reconoce en el san Ildefonso (fig. 49) recibiendo la casulla de manos de la Virgen de la tabla del Museo Meadows de Dallas, que procede de uno de los retablos de la capilla de San Ildefonso de Alcalá de Henares¹⁵⁸. Fue pintada en 1510 cuando Juan de Borgoña estaba acometiendo las pinturas murales de la Sala Capitular.



(Fig. 49) Juan de Borgoña, *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, c. 1508-1514, Museo Meadows Dallas.

(Fig. 50) ¿Domenico Fancelli?, *Relieve de Cisneros*, c. 1518, Universidad Complutense de Madrid.

(Fig. 51) Juan de Borgoña, *Conquista de Orán (detalle)*, 1514, capilla Mozárabe de la Catedral de Toledo.



Lo mismo podría decirse del famoso perfil marmóreo (fig. 50) de Cisneros que se conserva en la Universidad Complutense de Madrid procedente de la alcalaína y que tradicionalmente ha sido vinculado a Felipe Bigarny, en lo referente a la talla, y a Fernando del Rincón en lo que atañe a su policromía¹⁵⁹. Recientemente, con buenos argumentos, ha sido atribuido a Domenico Fancelli, autor del primer proyecto del sepulcro de Cisneros, por su más que evidente italianismo¹⁶⁰. Sin entrar a valorar esta atribución, cabría destacar que este bello relieve realizado en torno a 1518, después del fallecimiento del efigiado, depende directamente del modelo de la medalla, tanto en su disposición en perfil, también mirando a la derecha, como en la vestimenta pontifical del arzobispo. No sucede lo mismo en lo que respecta a su rejuvenecido físico. Reconociendo que los rasgos de la cara se repiten, presenta una idealización más que evidente resultado de su función como imagen oficial del prelado, y de su origen, el retrato clasicista que se estilaba en los principales focos del Renacimiento italiano.

Aunque menos definidos en cuanto a su fisonomía, a Juan de Borgoña y a sus colaboradores habría que atribuir los tres retratos de perfil del cardenal Cisneros de las pinturas que ilustran la *Conquista de Orán* (1514) de la capilla Mozárabe (fig. 51). En este caso, tal vez al tratarse de una escala inferior, prescindió del modelo de la medalla, representando al arzobispo conquistador en dos ocasiones mirando hacia la izquierda.

El retrato de la Sala Capitular pertenecería a esta iconografía oficial de Cisneros que se divulgó gracias a la medalla alcalaína pero que puede tener su origen a principios de siglo, en esa obra de autor anónimo cuya pista se pierde en el testamento de Álvar Gómez de Castro. Antes de preguntarnos quién y cuándo introdujo esta imagen en Toledo, convendría recordar que Juan



(Fig. 52) Juan de Borgoña, *La Última Cena*, c. 1511-1514, Catedral de Toledo.



(Fig. 53) Juan de Borgoña, *La Última Cena (detalle de Alonso de Salcedo)*, c. 1511-1514, Catedral de Toledo.

de Borgoña, antes y después de su trabajo en aquella sala, empleó el retrato de perfil para representar a los donantes de algunas de sus obras. En la propia Catedral de Toledo se pueden citar tres ejemplos de cronología imprecisa: el retrato de Juan de Salcedo († 1504) como rey Melchor en una de las tablas del retablo de la Concepción¹⁶¹; también de perfil, el de Luis de Daza en el retablo de la capilla de la Epifanía, contratado en 1504¹⁶²; y, quizás, el más logrado, el retrato de Alonso de Salcedo, en el tríptico de la *Última Cena* (fig. 52), que por su cercanía a las pinturas de la Sala Capitular se data después de 1511¹⁶³. Esta última obra permite cotejar el citado retrato con el rostro de su santo introductor (fig. 53), san Ildefonso, representado con uno de los “tipos” utilizados por el pintor en la Sala Capitular. El primero, en cambio, acusa una suerte de naturalismo singular que define en toda su extensión la presencia de un retrato.

En resumen, se puede concluir que Juan de Borgoña empleó el retrato de perfil en sus principales obras de la catedral y que en la primera década del siglo se acuñó el retrato oficial –también de perfil– del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros del que dependería el que hoy se conserva en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo. Así las cosas, sería lógico pensar que Borgoña fuera el autor de este último pero el impedimento principal se halla en la existencia de uno anterior que ha sido hallado bajo el actual en la presente restauración. Por lo tanto, debió de existir un buen motivo para este cambio que no se sabe cuándo se produjo.

Básicamente se puede conjeturar en dos direcciones que delatarían diferentes autorías. La de Borgoña, como autor de este segundo retrato pintado tal vez tras la muerte de Cisneros o como consecuencia de los daños provocados por la aparición de la grieta que atraviesa horizontalmente el testero de la sala; y la de Blas de Prado, como ejecutor de las nuevas cartelas y los escudos. En el primer caso, podría justificarse el cambio con motivo del fallecimiento del franciscano en 1517 que supondría el inicio de una tradición que se ha mantenido hasta nuestros días, la de retratar a los arzobispos de la sede toledana. Lo que supondría que en 1509-1510 Borgoña pintó una figura “tipo” de perfil mirando a la izquierda, y que a partir del óbito de Cisneros la substituyó por su retrato oficial vuelto a la derecha. Esta hipótesis no puede sostenerse con ninguna referencia documental, circunstancia extraña en un lugar donde la Obra y Fábrica ha dejado prueba escrita hasta de la más nimia intervención. También cabría pensar que el mismo pintor hubiera rehecho el retrato al aparecer una inoportuna grieta, conjetura que, sin embargo, difícilmente podría explicar su cambio de orientación.

Por otro lado, la presencia de Blas de Prado, reconocido retratista, podría abonar la posibilidad de que hubiera retocado algunas figuras, hasta el punto de mutar la de Cisneros, aunque esta actividad no haya quedado reflejada en la documentación conocida de sus dos intervenciones. La fuente para esta reconstrucción de la imagen del franciscano podría haber sido la medalla alcaláina o ¿por qué no? el retrato de Cisneros que a la muerte de Álvaro Gómez de Castro pasó a manos de García de Loaysa. Lo que parece claro es que esta figura y la de su compañero Mendoza sufrieron modificaciones achacables a una mano diferente a la de Juan de Borgoña, como el perfil de sus cruces o la extraña extensión de la piel de armiño hasta el cuello de Cisneros.



(Fig. 54) José Arroyo Palomeque, *Plano de la ciudad de Toledo*, c. 1720, Archivo Municipal de Toledo.

Historia de las restauraciones

El análisis de las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo surge de una visión renovada y crítica resultado de la restauración llevada a cabo en el año 2018. La documentación sobre varias “reparaciones” realizadas a lo largo de la Edad Moderna y la localización de innumerables repintes en las paredes de este espacio, han puesto de manifiesto los cambios introducidos –algunos muy sustanciales– en sus pinturas murales. En la mayoría de los casos estas restauraciones trataron de neutralizar los deterioros provocados principalmente por tres causas: el normal envejecimiento de los materiales motivado por el inexorable paso del tiempo; los daños transmitidos a las pinturas por la arquitectura de este peculiar edificio, en forma de grietas y fisuras en sus muros; y las alteraciones surgidas por un mal uso de las instalaciones.

Los más de quinientos años de antigüedad de las pinturas servirían para justificar la primera de las causas. En esta intervención se ha constatado que la fuerte oxidación de algunos colores empleados por el equipo de pintores de Borgoña, en especial, el azul y el verde, provocó la introducción de importantes repintes sobre los mismos. La mención explícita a los problemas de los “azules” en la restauración llevada a cabo por Francisco de Aguirre en 1646 da buena prueba de ello. Lo mismo se podría decir sobre el desgaste producido en el solado original de la sala, a base de azulejos y ladrillos, sustituido en el siglo XVIII por el pavimento de mármoles embutidos que hoy luce este espacio.

Otro tipo de deterioro tuvo su origen en la propia arquitectura de la sala. Las grietas y fisuras del muro son visibles en el exterior y el interior de este espacio. La más llamativa atraviesa toda la vertical del muro sur muy cerca de su esquinazo, casi en la confluencia de las actuales calles del Cardenal Cisneros y de Sixto Ramón Parro. Aunque la parte baja de la misma ha sido corregida, todavía es visible su continuación más allá del escudo del arzobispado de Toledo. Por desgracia, esta grieta se transmitió al interior de la sala afectando a la pintura del *Abrazo ante la Puerta Dorada*.

Asimismo, la presencia de una serie de antiguos vanos en la Sala Capitular, recuerdo de un uso anterior del que se tienen pocas noticias, ha provocado alteraciones en la pintura mural del episcopologio. Estos huecos, dos en el muro este (fig. 3) y cinco en el sur, fueron tabicados cuando este espacio fue adaptado para utilizarse como lugar de reunión del cabildo. Al coincidir con la serie de prelados pintada por Juan de Borgoña y su equipo aparecieron pequeñas grietas que siguen la planta de estos vanos y que, como ya se ha dicho, han afectado a las pinturas.

Aunque no hayan llegado noticias sobre ello, los muros de la Sala Capitular debieron sufrir algunos desperfectos relacionados con el uso de la habitación situada en el piso superior (fig. 54) dedicada a obrador de la cera. En este lugar, la vieja azotea del primitivo edificio, cubierta en tiempos de Cisneros, se instaló el taller o lagar donde se fabricaban los cirios, las velas y



(Fig. 55) El zaguán a principios del siglo xx.

los hachones tan necesarios en la catedral¹⁶⁴. Esta actividad necesitaba de leña y carbón para alimentar los fogones, abundante agua para fundir la cera y una viga y un quintal para su prensado¹⁶⁵. Lo que suponía un evidente peligro, en caso de filtraciones u otros accidentes, para la conservación de las pinturas murales del aula capitular.

Otras veces el mal uso del mobiliario también provocó daños en las pinturas de la sala, que el capítulo catedralicio trató de atajar. Así, por ejemplo, en la reunión celebrada el 2 de octubre de 1885 se pidió a los prebendados que participaban en los cabildos generales que se sentaran en los asientos bajos para evitar que lo hicieran en los altos y se recostaran sobre los retratos de los arzobispos toledanos¹⁶⁶.

En la mayoría de los casos, los pintores encargados de acometer estas reparaciones estuvieron vinculados directa o indirectamente a las obras de la catedral¹⁶⁷. Además de la participación ocasional en encargos de mayor o menor carácter artístico, tuvieron que ocuparse de tareas más rutinarias y, tal vez, menos gratificantes, como el mantenimiento y reparación del patrimonio pictórico del templo. Teniendo en cuenta que la mayoría de las campañas decorativas de la catedral se había llevado a cabo en las últimas décadas del siglo xv y en la primera mitad del xvi, no tardó mucho tiempo en sentirse el deterioro y el desgaste de los grandes ciclos pictóricos que habían dado justa fama a la sede primada. En el caso de la Sala Capitular, con más o menos profundidad, se abordaron dos grandes campañas de restauración protagonizadas por Blas de Prado y Francisco de Aguirre.

El trabajo de campo realizado en la Sala Capitular invita a pensar que hubo otra campaña general de restauración en el siglo xx, tal vez en su primera mitad, de la que no se han conservado noticias históricas. Sí se conoce, en cambio, que en agosto de 1923 el deán ordenó la “limpieza y discreto retoque de la anteSala Capitular, cuyos frescos están desconchados y en algunas partes desaparecidos”¹⁶⁸. Poco tiempo antes se había mandado retirar de este espacio los cuadros regalados por Carlos III que colgaban de la parte superior de sus muros y que todavía se pueden ver en imágenes (fig. 55) de los primeros años del siglo xx¹⁶⁹. Todo parece indicar que estos lienzos con escenas de género se colocaron –siempre antes de 1857– con la intención de ocultar las lagunas y los desperfectos de las pinturas murales del zaguán¹⁷⁰.

Conviene hacer una advertencia crucial para el análisis y entendimiento de este maravilloso ciclo pictórico. El *Juicio Final* (fig. 26) que hoy se puede contemplar en el muro occidental de la Sala Capitular no fue pintado en su totalidad por Juan Borgoña y sus ayudantes. Amplios sectores de su parte superior, por lo menos, la corte celestial de ángeles que cierra el conjunto, delatan la existencia de otras manos, de otro estilo pictórico e, incluso, de otra época. Las dudas se ciernen sobre el apostolado y los grupos de resucitados y condenados. Estos últimos (fig. 27) podrían haberse pintado en tiempos de Cisneros, aunque las llamas que tapan su desnudez han resultado ser repintes posteriores.

La documentación catedralicia, a veces tan parca en detalles, nada dice sobre una intervención de semejante calado. En esta tesitura, parece lógico que las miradas se dirijan a las dos restauraciones generales citadas más arriba y que Blas de Prado o Francisco de Aguirre fueran los autores de esta profunda transformación del *Juicio Final*. Esta misma lógica invita a pensar que el motivo de esta renovación podría haber sido el mal estado en que se encontraban las pinturas originales, aunque los repintes introducidos en los desnudos puedan delatar un problema añadido, relacionado con el decoro.

Algo similar, aunque a menor escala, sucedió con la *Asunción de la Virgen* (fig. 56). En este caso, los documentos confirman hasta en dos ocasiones el profundo deterioro que sufría esta escena. Los repintes de la parte superior han modificado, cuando menos, el estilo de su creador.

Blas de Prado

La primera intervención conocida en las pinturas de la Sala Capitular se produjo en los primeros meses de 1586. El 11 de marzo de este año Blas de Prado cobró 15.000 maravedíes por el reparo que hizo “en la pintura del cabildo que stava muy maltratada particularmente la historia de quando nuestra señora subio a los cielos”¹⁷¹. Una lectura incorrecta de este documento indujo a Ceán Bermúdez a considerar que el pintor había recompuesto un “quadro de la Asunción” que, en realidad, era la pintura mural de este tema representada en la pared norte de la Sala



(Fig. 56) Juan de Borgoña, *Asunción de la Virgen*, 1509-1511, Sala Capitular, muro norte.

Capitular¹⁷². La escueta noticia permite plantear dos consideraciones básicas sobre esta suerte de restauración: que el pintor toledano repasó las pinturas de Borgoña en su conjunto y que tuvo que esmerarse en la citada *Asunción de la Virgen*, al haber sufrido un daño puntual de naturaleza desconocida. Lejos de solucionarse el problema, sesenta años después Francisco de Aguirre tendría que volver a restaurar esta escena con especial dedicación.

Por lo demás, era la primera vez que se constataba la presencia de Blas de Prado trabajando para las obras de la catedral. Hasta entonces sólo había aparecido en una tasación a favor de Nicolás de Vergara el Mozo de dudosa datación¹⁷³. A partir de esta intervención en la Sala Capitular, su trabajo se haría habitual en las obras del arzobispado de Toledo, vinculado al canónigo obrero Juan Bautista Pérez y colaborando con el pintor Luis de Velasco. Participó con este último en los trabajos decorativos realizados para la entrada en Toledo de las reliquias de santa Leocadia¹⁷⁴; y poco tiempo después, en 1590, sería nombrado pintor de la catedral a petición del propio cardenal Quiroga quien valoró sobremedida el “primor en su oficio”¹⁷⁵. Ocuparía este cargo, en un escalafón inferior a Luis de Velasco, hasta la primavera de 1593, cuando partió a su famoso viaje a Marruecos con la comisión de retratar al jerife y a su familia¹⁷⁶. Antes de iniciar su aventura trabajaría en la renovación (1591-1592) de las cartelas del episcopologio de la Sala Capitular, actividad que se ha tratado en un apartado anterior.

Cabe preguntarse si esta restauración de las pinturas de la Sala Capitular tuvo algo que ver con la visita de Felipe II a la Catedral de Toledo, realizada los días 14 y 15 de mayo de 1586. En la primera jornada el rey y sus hijos, el príncipe Felipe y la infanta Isabel Clara Eugenia, asistieron a la misa pontifical celebrada por el cardenal Gaspar de Quiroga con motivo de la festividad de la Asunción¹⁷⁷. Al día siguiente participaron en una procesión y en otra misa cantada también en la catedral. El cabildo decidió además bajar la imagen de la Virgen del Sagrario de su altar a un trono para que Felipe II pudiera rezar ante ella con mayor comodidad¹⁷⁸. No hay que descartar que, en previsión de esta presencia real, el capítulo catedralicio mandara limpiar las pinturas murales de la Sala Capitular¹⁷⁹.

Francisco de Aguirre

La reparación de las pinturas realizada por Blas de Prado no fue suficiente. En 1646 fue necesaria una segunda intervención general llevada a cabo por el pintor madrileño Francisco de Aguirre, del que se conocen pocos datos de su modesta existencia y actividad profesional¹⁸⁰. Su primera aparición en la catedral toledana data del mes de enero de 1645, cuando cobró 300 reales por la ejecución de un lienzo de la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* que incorporado a una “tarjeta” serviría para decorar el testero de la nueva Sala Capitular de verano habilitada en el claustro¹⁸¹.

Después de entregar esta obra y en circunstancias desconocidas, se le encargó la reparación de la escena de la *Asunción de la Virgen*, de “dos retratos de dos arzobispos y otros reparillos menores que estaban borrados y descostrados” de la Sala Capitular por un montante de 1.100 reales. Según el informe evacuado por Felipe Lázaro Goyti, maestro mayor de las Obras de la catedral, una vez comenzada la reparación los responsables de la obra vieron la necesidad de extender la misma a todas las pinturas murales de la sala:

“(…) aciendo todos los azules nuevos y otros muchos reparos de pintura que se descubrieron con el lavado y otros que pedía la pintura y los dorados que se ven y lo barniço todo, todo lo qual no se pudo concertar antes de açerse porque se fue tentando para su acierto”¹⁸².

Las demasías por este trabajo se valoraron en 1.900 reales que, sumados a los citados 1.100 reales del primer concierto, elevaron el gasto de esta intervención a 3.000 reales¹⁸³. Del informe del maestro mayor se puede entender que muchas de las deficiencias de las pinturas murales no se pudieron detectar hasta que Francisco de Aguirre empezó con su limpieza, circunstancia que invita a pensar que los muros de la Sala Capitular estaban cubiertos por una gruesa capa de barniz y suciedad que ocultaba los repintes anteriores y el problema de los azules aplicados por Juan de Borgoña que, al parecer, habían envejecido muy mal, como ha sido perceptible en la presente restauración. La certificación del maestro mayor no precisaba cuáles habían sido los retratos de los prelados toledanos restaurados en esta intervención.

Poco más se puede añadir al respecto. Llama la atención que esta restauración fuera encargada a un artífice ajeno a la nómina catedralicia. El 18 de noviembre de 1645 había fallecido el pintor de la catedral Juan de Toledo, quien sería sustituido por Juan Rubio (c. 1600-1653). Este último fue un pintor dorador y estofador, al que no se le conocen incursiones en el campo de la pintura mural y ni tan siquiera en la de caballete¹⁸⁴. En sus ochos años de trabajo en la catedral se dedicó a tareas de escasa envergadura, por lo que habría que pensar que se prefirió a Francisco de Aguirre para llevar a cabo esta restauración y para pintar el retrato del arzobispo y cardenal don Fernando de Austria¹⁸⁵.

Las intervenciones en el siglo XVIII

Todavía son visibles en el muro oriental de la Sala Capitular unas grietas provocadas por los tabiques que taparon parcialmente una serie de vanos de uso incierto que han sido localizados en la presente restauración. Lo más probable es que fueran las antiguas ventanas que iluminaban este espacio, antes de que fuera usado como lugar de reunión del cabildo catedralicio.

Como se dijo más arriba, la tabiquería que sirvió para cerrar los vanos ha tendido a dejar unas pequeñas grietas que se transmitieron a la superficie pintada. Fue por ello que en 1705 José Jiménez Ángel (c. 1656-1725), pintor de la catedral recompuso las pinturas de esta parte del

muro, en concreto, las de los cinco primeros prelados; y además, retocó el retrato de Juan Martínez Siliceo, situado en la línea inferior¹⁸⁶. Por esta tarea, que incluyó la recomposición del oro perdido de las cruces, cobró 120 reales¹⁸⁷.

Aunque resulta imposible juzgar el resultado de estos retoques, no hay que olvidar que en aquellos años Jiménez Ángel era un pintor de acreditada solvencia en la ciudad de Toledo, dominador de la pintura mural y de caballete¹⁸⁸. Fue el autor de las pinturas que decoran los techos de la Sala Capitular de invierno del ayuntamiento, contratadas en 1695; y del ciclo pictórico, también sobre muro, del camarín de la Virgen de los Remedios de la ermita de la misma advocación de la localidad toledana de Sonseca. A su mano también se deben los lienzos de la *Virgen de los Remedios*, *Santa Leocadia*, *Santa Librada* y *Santa Bárbara* realizados para decorar el claustro bajo del Colegio de las Doncellas Nobles de Toledo.

Como pintor de la catedral se aplicó en 1698 en la pintura de los rótulos de los arzobispos de Toledo de la bóveda de la sacristía mayor de la catedral realizada por Luca Giordano¹⁸⁹; y tiempo después, en 1714, en la restauración del *Apostolado* del Greco que se hallaba en este mismo espacio¹⁹⁰.

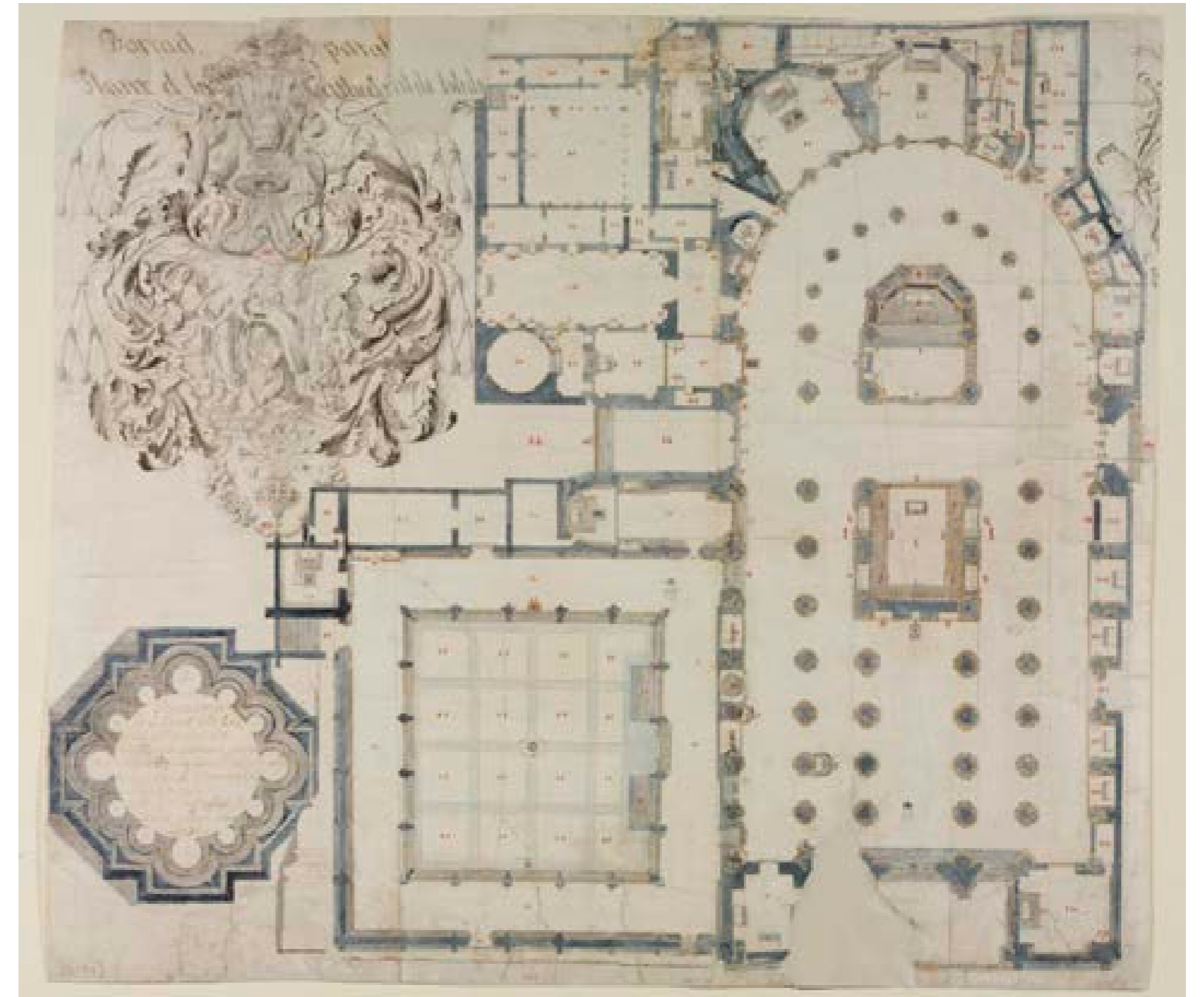
El nuevo pavimento

El solado original de la Sala Capitular se fabricó con azulejos y ladrillos que, con el paso del tiempo, a pesar de su protección con esteras y alfombras, sufrió un serio deterioro. La decisión de renovarlo fue tomada en el cabildo del 17 de mayo de 1740, a petición del canónigo obrero Andrés Munárriz¹⁹¹. Desde agosto de ese año hasta octubre de 1742 se expidieron las libranzas para la extracción del mármol de las canteras de San Pablo y su transporte al taller catedralicio de la Casa de la Virgen, según las certificaciones extendidas por Narciso Tomé, maestro mayor de las obras de la catedral¹⁹².

A este arquitecto barroco hay que atribuir el diseño de su pavimento y relacionarlo con un dibujo coloreado (fig. 57) que se conserva en el Archivo de la Catedral de Toledo¹⁹³. Se trata de una doble solución de solado para un espacio de planta cuadrada que rondaba los 20 pies de lado, con una especie de entrada común decorada con puntas de diamantes embutidas en una piedra de color rosáceo. Sus medidas coinciden con el primer tramo de la Sala Capitular, donde estaban las mesas del secretario del cabildo y de su ayudante (figs. 58 y 60) y que se situaba delante del segundo tramo, también cuadrado, denominado “circo”, que era el acotado (fig. 59) donde se reunía el cabildo ordinario¹⁹⁴. La propuesta del lado izquierdo fue la que finalmente se aprobó para pavimentar el primer tramo de la sala.



(Fig. 57) Narciso Tomé, *Doble propuesta para el solado de la Sala Capitular*, c. 1740, Archivo Capitular de Toledo.



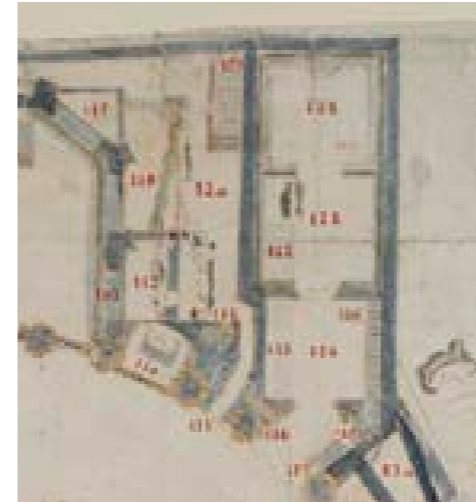
(Fig. 58) Anónimo, *Planta de la Catedral de Toledo*, c. 1720, Biblioteca Nacional de España.

Sin que estén claras las razones de esta decisión, al parecer el obrero de la catedral ordenó a Tomé que sólo se solara este primer sector. Avanzada la obra, el cabildo tuvo noticia de esta circunstancia por lo que decidió que “se acabe de solar la dicha Sala Capitular, por ser disonante, que una obra tan preciosa se quede en la mitad”¹⁹⁵. Sin embargo, la obra se quedó a medias tal vez porque Narciso Tomé falleció el 13 de diciembre de ese mismo año. Tampoco se llevó a cabo el solado del paso entre la antesala y la Sala Capitular, según el diseño del citado dibujo.

El asunto del pavimento no se retomó hasta 1802 y no sin cierta polémica¹⁹⁶. El 24 de noviembre el cabildo decidió enlosar el “circo” de la Sala Capitular y solicitar el permiso pertinente al arzobispo Luis María de Borbón y Vallabriga, quien ordenó al obrero mayor, Francisco Pérez Sedano, que se presupuestara la obra¹⁹⁷. Se barajaron dos posibilidades: repetir el diseño de Narciso Tomé –como parecía lógico– con un coste estimado, según el informe del aparejador José Jiménez, no inferior a 50.000 reales; o trazar uno nuevo, con un diseño más sencillo, con



(Fig. 59) Circo del cabildo, 1886. Fotografía Lévy, Archivo Municipal de Toledo.



(Fig. 60) Anónimo, *Planta de la Catedral de Toledo (detalle de la Sala Capitular)*, c. 1720, Biblioteca Nacional de España.

Por estos mismos años y bajo la tutela del obrero mayor Francisco Pérez Sedano se llevó a cabo la ampliación del único vano que ilumina la Sala Capitular, operación que afectó levemente a las pinturas murales. Si se compara la ventana de este espacio con la del zaguán se apreciará que la luz de la primera apenas aumentó, tal vez solamente unos centímetros en la parte inferior. Debieron desaparecer entonces los baquetones y rosetas decorativas, de perfiles góticos, que decoraban el alféizar, las jambas y el dintel del citado ventanal. En septiembre de 1805 el dorador Manuel Pérez Maroto y el pintor Pedro Morales cobraron por pintar las jambas en oro y azul, las varillas de la vidriera y la reja que protegía el vano²⁰¹. Además, el segundo recibió una pequeña cantidad por “limpiar y componer” los retratos de los prelados. No teniendo más detalles de esta restauración, es muy probable que afectara a las figuras que se hallaban justo debajo de la ventana que tal vez sufrieron algún daño cuando se procedió a su ampliación.

un coste que llegaría a los 35.000. Pérez Sedano informó al arzobispo defendiendo la segunda opción al considerar el viejo dibujo de Tomé “mui envarazoso, y no del mejor gusto”¹⁹⁸. A decir del obrero, la existencia de una franja de mármol negro cerrando la composición barroca facilitaría el cambio de diseño en el fondo de la Sala Capitular. Sin embargo, el cardenal decidió que se elaborase un pavimento con el mismo modelo planteado por Narciso Tomé que, finalmente, se asentó en el verano de 1805, dejando el suelo de la sala como hoy se puede contemplar¹⁹⁹.

Así pues, aunque en dos etapas diferentes, separadas por más de sesenta años de diferencia, el pavimento de la Sala Capitular alcanzó un aspecto uniforme, por lo menos, en cuanto a su diseño se refiere. Quedó dividido en dos secciones iguales y delimitadas por encintados de mármoles blancos y negros. El dibujo de cada una de ellas está basado en un entramado de mármol blanco que nace de una flor central en rojo, que se complementa con mármoles grises azulados y amarillos. Un estilo no muy diferente a los diseños decorativos del altar del Transparente catedralicio o a los del proyecto (1721) del camarín del sagrario del altar mayor, del mismo autor, Narciso Tomé²⁰⁰.

| Notas

- 1 Postura alejada de cualquier voluntad estética que definiese sus empresas artísticas y menos aún que pudiera englobarse bajo el inexistente “estilo Cisneros”, término acuñado por TORMO, 1917. Sobre lo fundamental de este debate, ver CASTILLO OREJA, 1985; y MARÍAS FRANCO, 1989, pp. 189-190.
- 2 La historia de la Sala Capitular cuenta con un aluvión de documentos que procede de los libros de gastos, memoriales y libranzas sueltas de la Obra y Fábrica, cuyas noticias fueron extractadas tiempo atrás, en PÉREZ SEDANO, 1914; y ZARCO DEL VALLE, 1916. Más recientemente han sido recogidas y transcritas de forma exhaustiva en la tesis doctoral inédita de VIVER-SÁNCHEZ, 1990. Desde entonces sólo ha habido un estudio sobre su proceso constructivo que haya nacido desde el cotejo crítico de estas fuentes primarias, tan necesario para discriminar los pagos del “cabildo nuevo” (Sala Capitular) de los que se hicieron para “la capilla donde se hace el cabildo” (capilla mozárabe), expedidos casi de forma simultánea, en DOLPHIN, 2008.
- 3 Necesitada de un estudio histórico-artístico que interprete las profundas transformaciones que ha sufrido a lo largo de su historia, sobre la capilla mozárabe ver MESEGUER FERNÁNDEZ, 1978, pp. 149-245; ARELLANO, 1980, pp. 13-32; FERNÁNDEZ COLLADO, 1992, pp. 63-68; BLANCA, 2005, pp. 637-640; DOLPHIN, 2008, pp. 79-95; y FRANCO MATA, 2018, pp. 99-109.
- 4 En esta época ya existían al parecer dos espacios dedicados a este fin. Hay que entender que la sala del cabildo de la torre se usaba durante el invierno y que para sobrellevar los calores del verano los canónigos se reunían en un ámbito del claustro sin identificar. El culto mozárabe se inició el 26 de marzo de 1502 en esta sala de verano, mientras se iniciaban los trabajos constructivos en la capilla mozárabe, en QUINTANILLA Y MENDOZA, 1653, pp. 117-118.
- 5 NICKSON, 2010, p. 157; e IDEM, 2015, pp. 98-99. En otro tiempo a la capilla parroquial de San Pedro el Viejo, hoy de San Eugenio, también se le denominó del Corpus Christi, según BRAVO DE ACUÑA, 1604, f. 40 v.; sin que tenga nada ver con la que ocupó la base de la torre.
- 6 NICKSON, 2015, pp. 122-123 y 238.
- 7 Aunque desiguales en su hechura, las imágenes centrales de la Piedad han sido atribuidas a Egas Cueman, activo hasta 1495, en PÉREZ HIGUERA, 2001, p. 275; por lo tanto, serían anteriores a las reformas introducidas en tiempos de Cisneros.
- 8 ORTIZ, 1999, p. 237.
- 9 PISA, 1605, f. 235 r. En parecidos términos, en QUINTANILLA Y MENDOZA, 1653, p. 117.

- 10 A esta capilla, sin entrada desde la nave lateral, no se le conoce advocación ni propiedad antes de haberse convertido en sacristía de la Mozárabe. Posee un ventanal de grandes dimensiones, tal vez preparado para iluminar el tramo de la nave, decorado con una vidriera de la Epifanía y con el escudo de Mendoza.
- 11 Téngase en cuenta que este doble espacio no estaba separado por el muro que lo divide actualmente, construido en tiempos de Cisneros. En él se abrieron los dos arcosolios donde se encajaron en posición forzada los bultos escultóricos de Tello de Buendía (c. 1414-1484), obispo de Córdoba, y de Francisco Fernández de Cuenca, arcediano de Calatrava y obrero mayor en tiempos del cardenal Mendoza. Sobre estos personajes, ver GÓMEZ BRAVO, 1778, t. I, pp. 373-375; y LOP OTÍN, 2003, pp. 445 y 451. El estilo de estos bultos delata su cronología anterior a la construcción del muro separador, en PROSKE, 1951, p. 357; y MARÍAS FRANCO, 1983-1986, t. I, p. 220. Por esta adaptación de los bultos al muro Alonso de Covarrubias cobró diferentes cantidades, en Archivo Catedral de Toledo (ACT), Obra y Fábrica (OB), 807, f. 58 v. (12-XI-1513); 808, fs. 52 r. (8-II-1514) y 52 v. (13-IX-1514); y 809, f. 104 v. (23-V-1515).
- 12 En la clave de la bóveda de este tramo, justo delante de la portada de la capilla Mozárabe, campea el escudo de Gil Álvarez de Albornoz (1338-1350). La bóveda así pues se cerraría durante su pontificado, como parte de los trabajos de reparación de los daños producidos por el derrumbe en 1345 de la torre sur, que al parecer estaba en construcción, documentado en NICKSON, 2010, p. 157. La noticia sobre el colapso de la torre “por haberse comenzado con paredes menos gruesas de lo necesario”, había sido recogida de la tradición oral, en BRAVO DE ACUÑA, 1604, f. 139 v.
- 13 BLANCO MOZO, 2011, pp. 115-116.
- 14 Sobre la planta de la catedral (fig. 2), ver FERNÁNDEZ COLLADO, RODRÍGUEZ GONZÁLEZ y CASTAÑEDA TORDERA, 2009, n.º 198, pp. 51-52; atribuida a Nicolás de Vergara el Mozo, en MARÍAS FRANCO, 2009, pp. 109-110.
- 15 YUSTE GALAN, 2015, pp. 96-99.
- 16 PASSINI, 2004, pp. 301-310.
- 17 ACT, OF, 799, f. 66 v. (6-VII-1504).
- 18 YUSTE GALÁN, 2015, p. 99.
- 19 Las constituciones de la Obra y Fábrica promulgadas en el Nochebuena de 1490 por el cardenal Pedro González de Mendoza aludían, en el capítulo dedicado al gasto de la cera y el aceite, a su almacenamiento en la “almajara” que se hallaba protegida por dos cerraduras; y contemplaban el pago de 12 florines y medio al candelero, en LOP OTÍN, 2003, pp. 530-531. Años después, se anotaba la existencia de un aposento para guardar el aceite de las lámparas en el claustro, junto a la escalera de la capilla de San Blas, en ORTIZ, 1999, pp. 270-271.
- 20 PARRO, 1957, t. I, p. 630.
- 21 Sobre la carencia de pagos de la construcción del edificio ya se hizo eco DOLPHIN, 2008, p. 96; teniendo en cuenta que faltan los del año 1505.
- 22 Algunos pagos a García de Escalante se refieren a la construcción de las “partes inferiores y paredes” de la Sala Capitular y a la “pared de la Tripería”, en ACT, OF, 800, f. 71 r. (1506); y 801, f. 58 r. (1507).
- 23 Gregorio Gómez cobraría 26 reales por uno de los escudos del arzobispado de Toledo, sin la imagen central, para la “pared del cabildo que sale a la puerta de San Pedro”, en referencia al hospital de dicho nombre que se hallaba justo enfrente, en ACT, OF, 800, f. 71 r. (28-XI-1506). Juan de Bruselas “imaginario” percibió 20 reales por el otro escudo, según la tasación de Francisco Godios y maestro Egas, en ACT, OF, 801, f. 70 r. (16-I-1507).
- 24 Se trataría de uno de los escasos ejemplares del escudo de Felipe I como rey de Castilla que ha llegado a nuestros días, tras las concordias de Salamanca y Villafáfila (1505). Todo apunta a que cuando se colgó en el muro exterior del cabildo nuevo, Felipe el Hermoso ya había fallecido en Burgos (24-IX-1506). Se desconoce el autor de su talla.
- 25 El escudo, rodeado por el cordón franciscano, en alusión al arzobispado de Cisneros, presenta en su interior la *Imposición de la casulla a san Ildelfonso* con una mitra y una cruz; y en la bordura la inscripción alusiva a este tema: INDUI EUM VESTIMENTO SALUTIS SACERDOTES EIUS INDUAM SALUTARI. Es el mismo escudo que

aparece con pequeñas variaciones en las impresiones patrocinadas por el cardenal, como en el *Misal* (Toledo, 1499), el *Misal mozárabe* (Toledo, 1500) o el *Breviario* (Toledo, 1502), en SIERRA LÓPEZ, 2005, p. 63; y VEGA, 2010, pp. 64-65.

- 26 Por la policromía de este escudo y los del arzobispado de Toledo, situados en el mismo muro, Juan de Borgoña y Francisco de Amberes cobraron 5.000 maravedíes, una cantidad nada desdeñable, que habla de la calidad de su trabajo, en ACT, OF, 801, f. 80 r. (19-III-1507). Por una lectura errónea de estos pagos, a Francisco de Amberes se le hace autor de los escudos de la puerta de cabildo, en PÉREZ SEDANO, 1914, p. 33; y MARÍAS FRANCO, 2010, p. 243.
- 27 ACT, OF, 801, f. 68 v. (1-VI; y 15-VIII-1507).
- 28 Se arrastra hasta nuestros días el notable error que atribuye a Diego López de Arenas (1579-1639/41) la manufactura de esta armadura, que tal vez provenga de AMADOR DE LOS RÍOS, 1845, p. 75; y PARRO, 1857, t. I, p. 636; al confundirlo con el pintor Diego López, colaborador de Luis de Medina y Alonso Sánchez en las tareas decorativas de los casetones.
- 29 ACT, OF, 799, f. 66 v. (1504); 801, f. 88 (1507); y 802 (1508).
- 30 En realidad, se trata de dos pagos realizados a la que podría ser la misma persona: el primero a “Salinas peón” por ir a la residencia de Cisneros “para saber como se han de poner los reyes e sobre las cuentas de Lucas de las Peñas”, en ACT, OF, 802, f. 121 v. (18-I-1507); y el segundo a “Sabinas” por el asunto de la azotea, en ACT, OF, 801, f. 54 v. (23-X-1507).
- 31 Meses antes, en septiembre de 1508, Luis de Medina había cobrado 2.062 maravedíes y medio por pintar el alero del tejado del cabildo, en ACT, OF, 802, f. 133 v. (7-IX-1508). El trabajo de pintura de la armadura realizado por el pintor fue tasado a finales de noviembre de 1507 por Juan de Borgoña en 18.326 maravedíes, una cantidad muy inferior a lo que costó, por ejemplo, el dorado y la pintura de la armadura de la Sala Capitular, lo que indicaría que fue un trabajo de dar color a la madera, tal vez para protegerla. Los pagos, computados entre mayo y octubre de 1509, en ACT, OF, 803, fs. 99 y 125 (1509).
- 32 Sobre la actividad de este escurridizo pintor y arquitecto, ver VIVER-SÁNCHEZ, 1990, t. I, p. 6; y MARÍAS FRANCO, 1994, pp. 53-54.
- 33 Cobrando por ello 1.125 maravedíes, en ACT, OF, 803, f. 117 (8-III-1509).
- 34 ACT, OF, 802, fs. 88 v.-89 (1508); y 803, f. 87 r. (8-I-1509).
- 35 Cobró dos ducados por ir a informar a Cisneros “de la pintura del cabildo hecha e ver con que mandava de lo que esta por hacer porque no se haga ese syn acuerdo de su señoría”, en ACT, OF, 802, f. 135 (9-X-1508).
- 36 ACT, OF, 803, f. 87 (1509).
- 37 Los primeros muy parecidos a los escudos de piedra que se pusieron en el muro exterior de la Sala Capitular, aunque sin el texto de la bordura, en ACT, OF, 803, f. 118 v. (30-III; 5 y 24-V-1509).
- 38 Un total de 165.000 maravedíes, sin que conste quien fue el tasador de las mismas, en ACT, OF, 803, f. 112 (1509); y 804, f. 83 (1510).
- 39 ACT, OF, 804, f. 98 (1510); y 805, f. 81 v. (1511).
- 40 Los 3.000 maravedíes abonados por este trabajo a Pablo del Río, en ACT, OF, 804, f. 96 v. (26-VI y 20-VIII-1510). En cuanto a Cárdenas, recibió 1.000 maravedíes por el destajo de la yesería del cabildo nuevo, en *Ibidem* (24-XII-1510). Además, dentro de un pago por las yeserías de la capilla Mozárabe se discrimina claramente su trabajo en los escudos del cabildo, en ACT, OF, 805, f. 80 (31-I y 11-III-1511), como se aclara en DOLPHIN, 2008, p. 307.
- 41 Se identificaron por error como escudos del canónigo obrero Diego López de Ayala, primo del deán, en PARRO, 1857, t. I, p. 632; y MARÍAS FRANCO, 2010, p. 243. Tampoco lo son de Álvaro Monsalve, como se anota en MATEO GÓMEZ, 2005, p. 269. La presencia del capelo cardenalicio determinaría la identidad de su propietario, el deán Pedro de Ayala, nombrado en 1507 obispo de Canarias, como se corrige, en DOLPHIN, 2008, pp. 61-63, quien le hace además obrero mayor entre 1510 y 1513. Se reduce a solo un año, 1512, en el cargo, en VIVER-SÁNCHEZ, 1990, t. I, p. X. La presencia de su escudo respondería a su cargo de deán, al igual que sucede en la fachada de la capilla mozárabe, siempre bajo las armas de Cisneros.

- En realidad, los dos cuarteles con castillos de su escudo pertenecen al apellido de su madre, María Dávalos. El escudo de Pedro de Ayala del cabildo coincide con la descripción del que estaba en su sepulcro de la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo, según Luis de Salazar y Castro, en Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, ms. 20.994, f. 26 v. Del sepulcro, profanado por los franceses, solo se ha conservado la figura del yacente, hoy en el Museo de Santa Cruz de Toledo, proveniente del Museo Arqueológico de Toledo. Sobre la biografía de Pedro de Ayala, hombre de confianza de Cisneros en la catedral, ver LÓPEZ DE HARO, 1622, t. I, pp. 111-112; GARCÍA ORO, 1966, pp. 118-121; y FERNÁNDEZ COLLADO, 1999, p. 65.
- 42 ACT, OF, 817, f. 83 (9-XI-1524).
- 43 ACT, OF, 816, f. 116 (17-X-1522).
- 44 ACT, OF, 816, f. 50 v. (26-X y 13-XII-1522); y 817, f. 108 (2-VII-1523).
- 45 Queda constancia de las gestiones realizadas en el verano de 1509 para adquirir azulejos en Valencia (ACT, OF, 803, f. 124, 26-VIII-1509), según un diseño realizado por Luis de Medina y tasado por Juan de Borgoña (Ibidem, f. 127 v., 11-XI-1509). Dos años después se pagaron una partida de azulejos de Valencia (ACT, OF, 805, f. 99, 12-III-1511) y 400 azulejos más al alfarero Juan de Talavera, tal vez procedentes del pueblo de su apellido (Ibidem, f. 101, 16-III-1512); que, sin duda, fueron los que se asentaron en el “cabildo nuevo” los meses de marzo y abril de 1512 (ACT, OF, 806, f. 101 (III-IV-1512)).
- 46 ACT, OF, 805, f. 67 (1511); y 806, fs. 99 v. y 101 (1512).
- 47 ACT, OF, 802, f. 87 (8-II-1508); y 803, f. 86 (1509).
- 48 ACT, OF, 805, f. 77 (1511).
- 49 ACT, OF, 809, f. 79 r. (1515).
- 50 Para la revisión de esta escritura de obligación, ver GONZÁLEZ RAMOS, 2007, pp. 44-45.
- 51 GONZÁLEZ RAMOS, 2006, p. 423.
- 52 Ibidem, p. 424.
- 53 Sin duda, menos importante del que se defiende, en MUNTADA TORRELLAS, 1998, pp. 105-106. Tampoco sería aceptable la tercera vía insinuada por Dolphin, según la cual el autor del sepulcro de Mendoza pudo haber influenciado el trabajo de Medina, en DOLPHIN, 2008, pp. 130-131; ya que tiempo antes, este tipo de decoración fingida se había desarrollado en el claustro.
- 54 ÁVILA, 1993, pp. 27-45.
- 55 MARÍAS FRANCO, 1989, p. 204; MUNTADA TORRELLAS, 1998, p. 107; y DOLPHIN, 2008, p. 125.
- 56 DANESI SQUARZINA, 1989, pp. 132-135; y DESSÌ, 2014, pp. 66-72.
- 57 SCHULZ, 1962, pp. 35-55.
- 58 YUEN, 1970, pp. 724 y ss.; y HORSTER, 1980, pp. 41-44.
- 59 BERTAUX, 1911, t. IV, p. 921; y POST, 1947, IX-I, pp. 195-197.
- 60 Aspecto ya tratado, en ÁVILA, 1993, p. 89; y MARÍAS FRANCO, 1994, p. 64.
- 61 La ejecución del sepulcro no comenzaría antes de 1503 para dilatarse hasta aproximadamente 1513. Sin entrar en el debate sobre la autoría del proyecto, en los últimos años se ha consolidado la hipótesis planteada por Karl Justi, sobre la autoría del escultor florentino Andrea Sansovino, en PEREDA, 1998, pp. 97-103; IDEM, 2005, pp. 395-398; y HEIM, 2006, pp. 489-507.
- 62 El estudio de los grutescos del sepulcro, en FERNÁNDEZ GÓMEZ, 1983, pp. 232-239; e IDEM, 1987, pp. 216-223.
- 63 GOLDSMITH, 1955, pp. 56-67.
- 64 MARTÍN, 2005a, p. 290; y LÓPEZ, 2017, p. 301.
- 65 MATEO GÓMEZ, 1992, pp. 371 y 373; ÁVILA, 1993, p. 22; y MUNTADA TORRELLAS, 1998, p. 104.
- 66 GONZÁLEZ RUIZ, 2018, pp. 218-222.

- 67 QUINTANILLA Y MENDOZA, 1653, pp. 159-161; CASTRO, 1955, p. 44; y GARCÍA ORO, 1992, pp. 99-100.
- 68 DOLPHIN, 2008, pp. 194-195.
- 69 Ibidem, pp. 105-106.
- 70 El estudio más completo y contextualizado del programa iconográfico de la Sala Capitular, en DOLPHIN, 2008, pp. 186-220.
- 71 STRATTON, 1989, pp. 17-22. Téngase en cuenta que este ciclo mariológico se pintó cuando todavía no se había acuñado la iconografía de la Inmaculada Concepción como *Tota Pulchra* en el arte religioso español, sobre la base de la literatura laudatoria de la Virgen y, en especial, el *Cantar de los Cantares*, en Ibidem, pp. 34-48.
- 72 Donadas en 1248 por san Luis, rey de Francia, en ORTIZ, 1999, pp. 196 y 198.
- 73 DOLPHIN, 2008, pp. 190-192.
- 74 LOP OTÍN, 2003, pp. 304 y 538. El silencio ha sido interpretado además como la “compostura y moderación” que tenían que guardar los capitulares a la hora de tratar los temas, en PARRO, 1857, t. I, pp. 637-638.
- 75 DOLPHIN, 2008, pp. 200-203.
- 76 PONZ, 1772, t. I, p. 79.
- 77 CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. I, p. 164.
- 78 ANGULO ÍÑIGUEZ, 1954, p. 10; MARÍAS FRANCO, 1989, p. 203; y GAETA, 2012, p. 14.
- Aunque desde intereses diferentes, tres revisiones críticas de la bibliografía de la Sala Capitular, en MARÍN CRUZADO, 2000, pp. 316-317; SÁNCHEZ RIVERA, 2004, pp. 149-164; y GAETA, 2012, pp. 14, 43-44.
- 79 Nada tiene que ver un papel atribuible a Quintanilla, encargado de sacar adelante el proceso de beatificación de Cisneros, en el que se decía que las pinturas del claustro y jardín de la catedral se habían realizado “al fresco, a uso de Roma”, en Archivo Histórico Nacional (AHN), Universidades, leg. 756, G. 642, citado en MARÍAS FRANCO y PEREDA ESPESO, 2004, p. 164. Más cauto, el franciscano se privó de especificar la técnica utilizada en estas pinturas en su biografía del cardenal, en QUINTANILLA Y MENDOZA, 1653, pp. 111-112.
- 80 MARÍAS FRANCO, 1989, pp. 204-205; ÁVILA, 1990, pp. 549-553; MARÍN CRUZADO, 2000, pp. 321-339; y GARRIGA, 2004, pp. 143-144.
- 81 GOLDSMITH, 1955, pp. 58-59.
- 82 ACT, OF, 791, f. 86 (1495).
- 83 MARÍAS FRANCO, 1976, p. 181.
- 84 POST, 1947, v. IX-1, p. 186; y CONDORELLI, 1960, p. 52.
- 85 DOLPHIN, 2008, pp. 151-152.
- 86 Cobró por ello 265 maravedíes, en ACT, OF, 802, f. 127 (22-IV-1508), citado por VIVER-SÁNCHEZ, 1990, t. II, p. 779. Pocos días después recibió 680 maravedíes “por otras quatro muestras” sin que se exprese su destino, en Ibidem, f. 128 (17-V-1508).
- 87 Se datan incluso en 1514, en CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. I, pp. 181 y 368-369; t. IV, pp. 195 y 282; y t. V, p. 1. Ver además FLORIANO CUMBREÑO, 1942, p. 141; y MARTÍN, 2005b, p. 297-301.
- 88 Por los dibujos de la manga de plata cobró 3.000 maravedíes, en ACT, OF, 807, f. 108 v. (24-IX-1513), citado por VIVER-SÁNCHEZ, 1990, t. II, p. 1062; y 1650 por las “muestras” que hizo para el arca del Sacramento, en Ibidem, 808, f. 125 v.º (14-VI-1514), citado por PÉREZ SEDANO, 1914, p. 39; y VIVER-SÁNCHEZ, 1990, t. II, p. 1063.
- 89 Aunque han sufrido transformaciones posteriores, ver PÉREZ GRANDE, 2005b, pp. 529-531; e IDEM, 2005c, pp. 531-532.
- 90 MARTÍN, 2005a, pp. 288-291; y PEREDA, 2018, pp. 18-19.
- 91 POST, 1947, v. IX-1, pp. 169-170 y 277-282; y MATEO GÓMEZ, 2004, pp. 99-104.

- 92 ROMERO ORTEGA, 1989, pp. 132-133.
- 93 GONZÁLEZ RAMOS, 2007, p. 40.
- 94 Sobre el denominada “caso” Berruguete, remitimos al estado de la cuestión planteado en GAETA, 2012, pp. 33-56.
- 95 Un resumen de estas influencias, con la bibliografía de referencia, en WENIGER, 2004, pp. 127-143.
- 96 SALAZAR Y MENDOZA, 1618, p. 123.
- 97 ACT, OF, 805, f. 83 (16-II-1510).
- 98 El canónigo Ortiz copió los nombres del episcopologio pintado en el capítulo dedicado a la descripción de la Sala Capitular, incluyendo algunos comentarios propios que no figuraban en las cartelas, en ORTIZ, 1999, pp. 222-223. Sebastián de Horozco recogió en sus *Noticias curiosas sobre diferentes materias* la relación completa de los prelados de la sede toledana “según están puestos y pintados en el cabildo de la dicha Sancta iglesia de Toledo”. Como él mismo anota, escribió el listado en 1565, aunque tiempo después añadió el nombre del arzobispo número 78, Gaspar de Quiroga, en todo caso, siempre antes de la reforma del episcopologio auspiciada por Juan Bautista Pérez, en Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 9175, f. 229 r. Sobre el origen de este manuscrito, ver WEINER, 1996, p. 145; publicado parcialmente, en HOROZCO, 1981.
- 99 Bajo las cartelas actuales se aprecian todavía las letras negras de las inscripciones de la primera lista que se han podido cotejar con los nombres aportados por Blas Ortiz y Sebastián de Horozco. Sólo hay que hacer notar dos variaciones que son erratas imputables a Ortiz. La primera es considerar al obispo Guterrius (número 53 de su listado) como *primus*, cuando realmente era el segundo de este nombre; y la segunda llamar Petrus (54) a Sancho, hijo del rey castellano Fernando III, en ORTIZ, 1999, p. 222.
- 100 Poco tiempo después de la publicación del libro de Ortiz, Pedro de Alcocer aportó un nuevo listado de arzobispos de la sede, con apreciables diferencias con respecto a los nombres de las figuras pintadas en la Sala Capitular, en ALCOCER, 1554, fs. 101 v.-102 r.
- 101 GODOY ALCÁNTARA, 1868, pp. 10-43; RIVERA RECIO, 1973, pp. XIV-XX; MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, 1991, pp. 69-97; CARO BAROJA, 1992, pp. 163-187; y MARTÍNEZ GIL, 2000, pp. 38-48. Su derivada arqueológica, en CARROBLES SANTOS y MORÍN DE PABLOS, 2012, pp. 141-158.
- 102 Aunque Blas Ortiz introdujo las fechas de los fallecimientos de san Ildefonso, san Julián y del cardenal Cisneros en su relación (ORTIZ, 1999, pp. 222-223) no parece que éstas estuvieran contempladas en las inscripciones de la Sala Capitular, pues no fueron copiadas por Sebastián de Horozco, en BNE, Ms. 9175, f. 229 r.
- 103 Se trata de un códice que, procedente del monasterio de San Millán de la Cogolla, se conserva en la biblioteca de El Escorial, en ms. d.I.1, ver ANTOLÍN, 1907; e IDEM, 1910, t. I, p. 320-368. A los prelados de su lista se refiere, en MORALES, 1577, fs. 6 v.-9 r. Una copia de la relación de arzobispos se conserva en los *Apuntamientos* de Juan Bautista Pérez, en ACT, Ms. 27-27, f. 8 r. Modernamente han tratado sobre esta fuente RIVERA RECIO, 1973, pp. 19-23; y VILELLA MASANA, 2003, pp. 101-102.
- 104 En realidad, el verdadero Sinderedo, último obispo visigodo, ocupaba el puesto 37 del listado del códice emilianense, en RIVERA RECIO, 1973, pp. 21-22.
- 105 Entre paréntesis, la posición de los prelados en la lista del códice emilianense de la Biblioteca de El Escorial.
- 106 Los restos de letras que han aflorado en la presente restauración permiten confirmar la inscripción copiada por Sebastián de Horozco, en BNE, Ms. 9175, f. 229 r.
- 107 Siendo más difícil de identificar las palabras de esta inscripción se ha añadido la que copió el citado Horozco, en *Ibidem*.
- 108 RIVERA RECIO, 1973, pp. 19-20.
- 109 Aunque sin precisar y dando por antigua la serie de mosaicos de los papas de la basílica de San Pablo, ya se señaló este origen, en TORMO, 1916, p. 8.
- 110 Sobre los autores que hasta el fatídico incendio habían reparado en la serie pintada, ver DE BRUYNE, 1930, pp. 112-122.
- 111 Biblioteca Vaticana, cod. Barb. Lat. 4407, sobre sus imágenes ver DE BRUYNE, 1930.

- 112 DOCCI, 2006, p. 51.
- 113 Su relación con los retratos en medallón romanos (*imagines clipeatae*), de marcado carácter funerario, en GRABAR, 1968, I, pp. 591-605 y 607-613.
- 114 DE ROSSI, 1870; DE BRUYNE, 1930; IDEM, 1934; MARTÍNEZ FAZIO, 1963; y ANDALORO, 2000.
- 115 Sobre la antigüedad de esta serie, los medallones del lado sur datarían del pontificado de León I (440-461), cuyo retrato iniciaba la serie del alzado norte, en DE BRUYNE, 1930; e IDEM, 1934. Para otras alternativas al respecto, ver DOCCI, 2006, p. 53, nota 67; y ANDALORO, 2000, pp. 230-231.
- 116 GRIMALDI, 1972; y PICARD, 1988, pp. 509-510.
- 117 GRIMALDI, 1972, pp. 142-143, 146-149, 152, 154 y 156-157.
- 118 PICARD, 1988, pp. 509-510.
- 119 RIVERA RECIO, 1966, v. I, pp. 315-389; FERNÁNDEZ COLLADO, 1993, pp. 27-28; MARTÍNEZ GIL, 2007, pp. 67-68; e IDEM, 2008, pp. 361-367.
- 120 Sobre los intentos de reforma de Cisneros del cabildo toledano, y la resistencia encontrada en el seno del mismo, ver GÓMEZ DE CASTRO, 1984, pp. 65-68; BATAILLON, 1966, pp. 3-4; GARCÍA ORO, 1971, pp. 279-310; y MESEGUER FERNÁNDEZ, 1980.
- 121 SAN ROMÁN, 1919, pp. 65-96; y MESEGUER FERNÁNDEZ, 1980, pp. 72-86.
- 122 MARÍAS FRANCO, 1989, p. 205; y DOLPHIN, 2008, pp. 213-220.
- 123 DOLPHIN, 2008, pp. 215-217.
- 124 PEÑA Y LEZCANO, 1674, p. 81.
- 125 MARTÍNEZ GIL, 2000, pp. 44-45.
- 126 MARTÍNEZ GIL, 1997, pp. 303-318.
- 127 Recibió de la Obra y Fábrica 30.000 maravedíes anuales por la “recopilación de los arzobispos de Toledo”, como se recoge en ACT, OF, 866, f. 112 r. (1571); hasta su fallecimiento el 16 de septiembre de 1581, como se señala en una nota marginal del manuscrito de su *Archiepiscoporum toletanorum vite* que se conserva, en ACT, Ms. 27-23, f. 1 r. Así también lo recoge Sebastián de Horozco en una anotación al episcopologio que copió de la Sala Capitular: “Después de esto el maestro alvar gomez hombre muy docto ha escrito por mandado de su mag.d y del gobernador y cabildo de la S.ta iglia de T.º una historia de los arzobispos de t.º muy curiosamente donde se tiene entendido estar mas verdaderamente puestos”, en BNE, Ms. 9175, f. 229 r.
- Como el propio Álvar Gómez de Castro reconoce en su testamento, dejó la historia de los arzobispos sin terminar por haberse tenido que ocupar de las obras de san Isidoro por encargo del rey. Mandó que tras su muerte los cuatro manuscritos sobre este tema fueran entregados al canónigo obrero de la catedral, en concreto, dos con diferentes anotaciones, uno en latín de los arzobispos de la sede desde San Eugenio hasta Raimundo y otro más en el mismo idioma sobre los arzobispos de nombre Sancho, en SAN ROMÁN, 1928, p. 550.
- 128 ACT, Actas Capitulares (AC), libro 18, f. 43 r. (1-VI-1584). El *Archiepiscoporum toletanorum vitae* de Alvar Gómez de Castro se conserva, en ACT, Ms. 27-23. Una copia realizada por el P. Burriel, en BNE, Ms. 13.010. Sobre las noticias de este manuscrito, ver VAQUERO, SERRANO, 1993, pp. 54-55
- 129 ACT, AC, libro 20, f. 185 v. (8-XI-1591). El canónigo Bernardino de Mendoza había fallecido en 1587, en FERNÁNDEZ COLLADO, 1999, p. 84; y PIZARRO LLORENTE, 2010, p. 580.
- No queda ninguna duda de la autoría intelectual de Juan Bautista Pérez, como quedó reflejado, en PORTOCA-RRERO, 1616, f. 49; y PEÑA Y LEZCANO, 1674, p. 81.
- 130 Sobre la biografía y las obras del canónigo Pérez, ver XIMENO, 1747, t. I, pp. 200-205; VILLANUEVA, t. IV, pp. 148-220; PASTOR FUSTER, 1827, t. I, pp. 165-184; MATEU LLOPIS, 1949, pp. 1-93; e IDEM, 1951; LLORENS Y RAGA, 1973, t. I, pp. 318-330; y ARROYAS SERRANO, 2015, pp. 535-569.
- 131 En concreto, del tercer listado que se recoge, en ACT, Ms. 27-27.

132 ACT, AC, libro 20, f. 41 v. (4-V-1590).

133 LOAYSA Y GIRÓN, 1593, pp. XXI-XXIII.

134 Sería una más en ambos episcopologios, si consideráramos la cartela dedicada a Opas, situada en el dintel.

135 ILDEFONSO, 1972.

136 “Epus Toletanus subsaribit in concilio Eliberitano”, en ACT, Ms. 27-27, f. 8 r.

137 GONZÁLVEZ RUIZ, 2009, pp. 83-90. Aunque su antecesor en el cargo, Wistremiro, debió de fallecer en torno al 858, se desconoce la fecha exacta de la elección de Eulogio de Córdoba como obispo de Toledo, en SAGE, 1943, p. 200; y RIVERA RECIO, 1973, pp. 193-194.

138 RIVERA RECIO, 1973, p. 205.

139 RIVERA RECIO, 1969, pp. 65-66; y GONZÁLVEZ RUIZ, 1997, pp. 337-441.

140 Siempre y cuando consideremos que el “Johannes secundus” (52) del primer episcopologio, por su posición, fuera Juan Medina de Pomar, como así parece, y no Juan de Aragón.

141 RIVERA RECIO, 1969, pp. 77-79.

142 Ibidem, pp. 89-90.

143 La cronología introducida en las cartelas procede del segundo listado de prelados, contenido en ACT, Ms. 27-27, f. 8. Además, dejó unas anotaciones históricas y cronológicas de cada pontificado, recabadas de otras fuentes, en Ibidem, fs. 20-186.

144 Seguimos la ponderada traducción castellana de DÍAZ Y DÍAZ, 1993-1994, p. 143.

145 A excepción del código emilianense, por razones obvias, Pedro Alcocer, Alvar Pérez de Castro y García de Loaysa también incluyeron a Opas en sus listados de los prelados de la sede toledana. Sobre este triste pasaje de la historia toledana, ver RIVERA RECIO, 1973, pp. 151-154.

146 Parece cuando menos equívoca la digresión que consideraba que los prelados con estos escudos pintados en la Sala Capitular, realmente los habían usado como propios durante su pontificado, en PORTOCARRERO, 1616, f. 49.

147 ANTONIO, 1742, p. X; GODOY ALCÁNTARA, 1868, pp. 36-43; VILLANUEVA, 1804, t. III, pp. 259-278; y EHLERS, 2006, pp. 262-269.

148 Recibió 76 reales por este trabajo, en ACT, OF, 892, 1590-1591, f. 171 v. (2-X-1591).

149 Blas de Prado cobró 10.000 maravedíes antes de terminar el año 1591, en ACT, OF, 892, f. 171 v. (24-XI-1591); y otros 31.936 en febrero del siguiente, en ACT, OF, 893, f. 161 r. (4-II-1592).

150 La tasación de estos trabajos fue realizada los días 18 y 21 de enero de 1591 por Diego de Aguilar, en representación de la catedral, y por Pablo de Cisneros, en la de Blas de Prado, en PÉREZ SEDANO, 1914, p. 57. Por desgracia este documento no ha podido ser localizado en los fondos de la Obra y Fábrica y, por lo tanto, es imposible saber la extensión de la tarea acometida por el pintor toledano, más allá de pintar los escudos y las nuevas cartelas del episcopologio.

151 GONZÁLVEZ RUIZ, 1997, pp. 299-300, quien resuelve este error de identificación arrastrado por Alvar Gómez de Castro, Juan Bautista Pérez y Baltasar Porreño.

152 De la cruz original solo queda la vara, al haber sido transformado su remate, en PÉREZ GRANDE, 2005a, pp. 371-372.

153 CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. IV, p. 228.

154 SAN ROMÁN, 1928, p. 563; y las aclaraciones oportunas, en GONZÁLVEZ RAMOS, 2007, p. 74.

155 GÓMEZ MORENO, 1931, lám. 21; CASTILLO OREJA, 1989, p. 96; y MARTÍNEZ RIPOLL, 1994, p. 33. La revisión, en GONZÁLVEZ RAMOS, 2007, pp. 73-75.

156 Claro está que se basa en la iconografía de las medallas papales que desde Paulo II (1464-1471) presentan al pontífice de perfil, con casulla y sin tiara, en CANO CUESTA, 2012, t. I, pp. 55-58.

157 No habiendo conocido al protagonista de su biografía, hay que ser muy cauto con la descripción física de Cisneros transmitida por Gómez de Castro pues parece basarse en un retrato xilográfico que incluyó al principio de su obra y que, sin duda, está inspirado en la medalla metálica citaba más arriba:

“Su rostro, alargado y enjuto; su frente ancha y sin arrugas. Sus ojos, pequeños, más bien hundidos que salientes, pero penetrantes y vivos, húmedos, como suelen estar los de las personas que lloran. La nariz, larga y curva, que llaman los griegos de grifo; las ventanas de la nariz, anchas y grandes. Los dientes, muy unidos; pero los caninos, prominentes, por lo que los graciosos le llamaban El Elefante. Sus labios, bastante gruesos y un tanto dilatados; algo elevado, el superior, pero sin exageración. Sus orejas, pequeñas, no colgantes, sino en toda la línea, adheridas a la juntura de la mandíbula”, en GÓMEZ DE CASTRO, 1984, pp. 529-530.

158 GONZÁLVEZ RAMOS, 2007, pp. 40-43.

159 En base a un cobro de 500 maravedís realizado a Rincón, en AHN, Universidades, libro 813, f. 665 v. (13-X-1518). La atribución a Bigarny proviene de CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. IV, p. 199; y CASTILLO OREJA, 1994a, pp. 96-98.

160 GONZÁLVEZ RAMOS, 2007, p. 75.

161 POST, 1947, v. IX-1; ANGULO ÍÑIGUEZ, 1954, p. 28; y MATEO GÓMEZ, 2004, pp. 36-38.

162 VIVER-SÁNCHEZ, 1990, t. II, pp. 1052-1055; y MARÍAS FRANCO y PEREDA ESPESO, 2004, pp. 160 y 168.

163 POST, 1947, v. IX-1, pp. 214-216; y ANGULO ÍÑIGUEZ, 1954, p. 30.

164 Vinculados a esta actividad se encontraban el mayordomo de la cera, encargado del aprovisionamiento de las materias primas y del reparto de la cera, y el cerero, en SANTOLAYA HEREDERO, 1979, pp. 35-36 y 101; y FERNÁNDEZ COLLADO, 1999, p. 115.

165 Los utensilios para realizar esta manufactura (fogón, calderas, pailas, ruedas y mesas) fueron descritos en este lugar, en PARRO, 1857, t. I, p. 649. Sobre los procedimientos de la fabricación de la cera, ver CRIADO VEGA, 2001, pp. 151-170.

166 ACT, AC, libro 113, f. 192 v. (2-X-1882).

167 Sobre la actividad profesional desarrollada por los pintores de la catedral en la Edad Moderna, ver MARÍAS FRANCO, 1981, pp. 320-321; y REVENGA DOMÍNGUEZ, 2002, pp. 264-268.

168 ACT, AC, libro 121, p. 180 (24-VIII-1923).

169 ACT, AC, libro 120, pp. 407-408 (17-XI-1919).

170 Se trata de los cuadros apaisados, de pequeño tamaño, regalados por Carlos III al cardenal Lorenzana y que procedían de la Real Fábrica de Tapices de Madrid, en PARRO, 1857, t. I, p. 634.

171 ACT, OF 886, f. 158 r. (11-III-1586). En las actas del cabildo no se hace mención de esta intervención.

172 CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. IV, p. 117.

173 En concreto, Blas de Prado fue nombrado para tasar unos “esquizos” que había hecho Nicolás de Vergara el viejo para un cuadro que había de colocarse en el claustro de la catedral y que había sido contratado en 1564. Finalmente, no se hizo y tras la muerte de éste, su hijo quiso cobrar los trabajos preparatorios, en PÉREZ SEDANO, 1914, pp. 64-65. Teniendo en cuenta que Nicolás de Vergara el viejo falleció en Toledo el 11 de agosto de 1574, en MARÍAS FRANCO, 1983, t. I, p. 363; la tasación de su trabajo debió de ser posterior a este año, posiblemente en una fecha muy cercana a la muerte del mayor de los Vergara.

174 En concreto, Blas de Prado cobró 20.400 maravedíes por un lienzo con los retratos de la Emperatriz María de Austria y el príncipe Felipe; y un segundo, también en grisalla, de la infanta Isabel Clara Eugenia, que se colocaron en el arco de la puerta del Perdón, en ACT, OF, 887 (3-VI-1587). En ambos casos, los retratos fueron sacados por unas “cabezas” pintadas por Alonso Sánchez Coello, enviadas desde la Corte, en Ibidem (16-IV-1587), ver además SANTOLAYA HEREDERO, 1979, pp. 167-168 y 170; y TOLEDO, 1982, p. 157. Sobre Prado, ver además LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y MATEO GÓMEZ, 2003, pp. 246-269.

175 ACT, Decretos del cardenal don Gaspar de Quiroga y Vela, n.º 12 (27-VII-1590). La noticia de este nombramiento la había dado tiempo atrás CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. III, p. 117. La atribución a Blas de Prado de las pinturas murales de la capilla y cuarto de verano del cigarral de Quiroga, en MARÍAS FRANCO, 1980, pp. 219-220.

- 176 SERRERA, 1986; CRUZ YÁBAR, 2014; e IDEM, 2016.
- 177 PIZARRO LLORENTE, 2004, pp. 570-571.
- 178 ACT, AC, libro 18, f. 240 v. (10-V-1586).
- 179 No hay que confundir esta breve estancia de Felipe II en Toledo con su participación activa en la entrada de las reliquias de santa Leocadia celebrada el 26 de abril de 1587, en HERNÁNDEZ, 1591, fs. 218 y ss.; PISA, 1605, libro V, cap. X; y CABRERA DE CÓRDOBA, t. III, pp. 244-246. Es más, esta primera visita al parecer estuvo relacionada con los preparativos de dicha entrada. Como reconoció el propio deán, el rey fue a “visitar las reliquias de esta sancta Yglesia” y tal vez a comprobar si su relicario estaba preparado para conservar los restos de la santa que un año después llegarían a la catedral, procedentes del monasterio benedictino de Sant Ghislem, en el obispado de Cambray, en ACT, AC, libro 18, f. 240 v. (10-V-1586).
- 180 Sin prueba documental alguna, se le hace discípulo de Eugenio Cajés (1575-1634), en CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. I, p. 7. Ver además ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, 1972, pp. 35 y 38; y TOLEDO, 1982, p. 169. Formó parte del grupo de pintores y escultores que acometió las decoraciones de las gradas de San Felipe que iban a saludar la entrada de Mariana de Austria en Madrid, en SALTILLO, 1947, pp. 366-367; AGULLÓ Y COBO, 1978, pp. 130-131 (1-VII-1649); y ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, 2016, pp. 267 y 269. Dos años después tasó las pinturas que quedaron a la muerte de don Cristóbal de Osorio, en AGULLÓ Y COBO, 1994, p. 3 (8-XI-1651); y tal vez sea el mismo Francisco de Aguirre, fallecido en 1669, cuyas pinturas fueron tasadas por el pintor José Moreno, en AGULLO Y COBO, 1981, p. 148 (16-XI-1669).
- 181 ACT, OF, Libramiento de la obra de dorar y pintar ss. XVI-XIX (11-I-1645); y ZARCO DEL VALLE, 1916, t. II, pp. 330-331. La obra se conservaba en la antecapilla del Sagrario, en TOLEDO, 1982, n.º 138, p. 169. Sigue el modelo del mismo tema pintado por Carlo Saraceni, también en la catedral, en IDEM, n.º 171, p. 194.
- 182 ZARCO DEL VALLE, 1916, t. II, p. 374.
- 183 Los pagos a Francisco de Aguirre, en ACT, OF, 1646, f. 100 v. (31-VII; 27-VIII; 3, 10 y 27-IX; y 10-X-1646).
- 184 REVENGA DOMÍNGUEZ, 2001, pp. 403-412.
- 185 PÉREZ SEDANO, 1914, pp. 102 y 128.
- 186 ACT, Varios O F (28-III-1705).
- 187 ACT, OF, 1705, f. 166 r. (28-III-1705), citado en REVENGA DOMÍNGUEZ, 2001, p. 108.
- 188 CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. VI, p. 8; VIÑAZA, IV, p. 61; y REVENGA DOMÍNGUEZ, 2001, pp. 91-148.
- 189 ACT, OF, 1698, f. 166 r., citado en ZARCO DEL VALLE, 1916, t. II, p. 386; REVENGA DOMÍNGUEZ, 2001, p. 105; y FRUTOS SASTRE, 2014, pp. 7-8.
- 190 CABALLERO BERNABÉ, 1992, p. 222.
- 191 ACT, AC, libro 64, fs. 308 v.-309 r. (17-V-1740). La medida fue aprobada por la secretaría del infante Luis Antonio de Borbón, quien ostentaba la mitra arzobispal de Toledo, en carta dirigida al citado Munárriz, en ACT, Decretos de Luis Antonio Jaime de Borbón (1736-1747), caja 10 (21-V-1740).
- 192 ACT, OF, 1740, f. 200 r. (30-VIII-1740 y 22-IV-1741); 1741, f. 195 r. (31-VII-1741 y 29-III-1742); y 1742, fs. 189 r.-190 r. (4-VII; 4-IX y 24-X-1742).
- 193 ACT, Colección de diseños, 150. Este dibujo ha tenido difícil acomodo en las obras de Narciso Tomé realizadas en la Catedral de Toledo. Ha sido considerado como un diseño desechado para el suelo del Transparente, en PRADOS GARCÍA, 1976, pp. 408 y 411; y como un dibujo para el solado de la sacristía, en MÉNDEZ APARICIO, 1981, n.º 158; y FERNÁNDEZ COLLADO, RODRÍGUEZ GONZÁLEZ y CASTAÑEDA TORDERA, 2009, n.º 150, p. 45. Hasta que se atribuyó correctamente a la Sala Capitular, en PRADOS GARCÍA, 1990, t. I, pp. 461-462; y NICOLAU CASTRO, 2009, pp. 184-187.
- 194 Esta división en dos sectores de la Sala Capitular se aprecia perfectamente en una planta anónima de la catedral, datada en torno a 1720, que se conserva en la BNE, Dib15-86-30; PRADOS GARCÍA, 1976, p. 397; IDEM, 1990, t. I, p. 259; e IDEM, 2009, p. 222. En ella también se pueden distinguir los muebles del zaguán (la mesa del pertiguero y el armario tallado por Gregorio Pardo) y de la Sala Capitular. Coincide con la descripción que un siglo después haría PARRO, 1857, t. I, pp. 631 y 639.
- 195 Fue en el cabildo del 18 de julio de 1742 cuando al parecer se reparó en que “solamente se hace la mitad de la sala, dejando el circo en que está el cabildo” y se pidió que informase el obrero mayor, en ACT, AC, libro 65, f. 308 r. (18-VII-1742). Meses después se le ordenó que solara toda la sala, en Ibidem, f. 349 r. (12-X-1742).
- 196 Con anterioridad, el capítulo catedralicio había ordenado la “compostura” del solado del circo, en ACT, AC, libro 88, f. 320 r. (9-XI-1792).
- 197 ACT, AC, libro 93, f. 81 v. (24-XI-1802). La carta de Luis Fernández de Arteaga, secretario del arzobispo, a Francisco Pérez Sedano, en ACT, Decretos de don Luis María de Borbón y Vallabriga (10-XII-1802).
- 198 Borrador de la carta de Francisco Pérez Sedano a Luis Fernández de Arteaga, en ACT, Decretos de don Luis María de Borbón y Vallabriga (16-I-1803).
- 199 Carta de Luis Fernández de Arteaga a Francisco Pérez Sedano, en ACT, Decretos de don Luis María de Borbón y Vallabriga (21-I-1803). Decisión aceptada por el cabildo catedralicio, en ACT, AC, libro 93, f. 124 r. (19-II-1803). Los pagos por sacar el mármol de la cantera de San Pablo, en ACT, OF, 1803, f. 177 r. (29-X-1803). Aprovechando el traspaso de las reuniones al cabildo de verano se procedió a ejecutar la obra, como se acuerda, en ACT, AC, libro 94, f. 140 r. (21-VI-1805).
- 200 El dibujo en tinta sepia y aguada de diferentes colores se conserva, en ACT, Colección de diseños, 126; MÉNDEZ APARICIO, 1981, n.º 154; y FERNÁNDEZ COLLADO, RODRÍGUEZ GONZÁLEZ y CASTAÑEDA TORDERA, 2009, n.º 146, p. 45.
- 201 ACT, OF, 1805, f. 147 r. (9-IX-1805). Las cuentas de lo gastado y la certificación del aparejador Francisco Jiménez, en ACT, OF, Libramientos de la obra de dorar y pintar (9-IX-1805).



Detalle de la escena de la
Presentación de la Virgen en el templo.

3 | Restauración de las pinturas murales

Las pinturas murales de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo datan de los años 1508-1511. Con una superficie aproximada de 180 m², a nivel estructural presentaban un aceptable estado de conservación, aunque la existencia de grietas y fisuras horizontales sí ponían en riesgo ciertos fragmentos pictóricos.

Bajo una densa capa de suciedad deposicional se estratificaban sucesivos procesos de deterioro de diversa naturaleza, que alteraban la contemplación de las pinturas de Juan de Borgoña.

Con esta intervención se ha podido constatar que el artista empleó la técnica correspondiente a la pintura mural al seco, una técnica mixta de óleo y bases de temple de huevo sobre enlucido de yeso que se aglutinaba con cola orgánica y se aplicaba sobre fábrica de piedra.

Descripción técnica y material de las pinturas

Hasta la redacción del proyecto de restauración en 2012, momento en el que se llevaron a cabo una serie de pruebas analíticas estratigráficas, se creía que Juan de Borgoña había realizado las pinturas de la Sala Capitular mediante la técnica pictórica mural al fresco. Sin embargo, gracias a los resultados obtenidos en los análisis, se ha podido constatar que las pinturas de Borgoña fueron ejecutadas mediante una técnica mixta al seco en la que se combina una primera fase de temple de huevo con acabado al óleo sobre enlucido de yeso aglutinado con cola orgánica.

En esta técnica de pintura predomina el volumen sobre la forma, aunque ciertamente muestre reminiscencias de un estilo con una importante presencia del dibujo, que se deja ver en el perfilado de las figuras y arquitecturas con líneas que ayudan a definir lo representado en las escenas. La transición de luz a sombra se manifiesta a través de pinceladas lineales superpuestas y acabadas con sucesivas veladuras que ayudan a fundir la base de luces y sombras, especialmente visibles en el caso de los tejidos, de algunas carnaciones mejor conservadas y de elementos vegetales en los primeros planos. Estos trazos muestran un claro gusto por el detalle, que se deleita en los rasgos faciales y los paisajes, y evocan directamente a las composiciones flamencas.



Detalle del paisaje de la escena de la *Visitación* tras la restauración.

La pincelada es suelta, con empastes muy puntuales en algunas zonas de máxima luz que en ocasiones dotan de volumen a las figuras principales a través de los ropajes y tocados y potencian la tridimensionalidad de las composiciones. Es muy evidente (y claramente intencionado) el cambio de densidad que se produce de forma progresiva desde los fondos, más magros, transparentes y desdibujados, hasta los primeros planos, cuyas figuras y elementos están trazados con mayor intensidad, precisión y densidad de color.

Juan de Borgoña llevó a cabo un completo estudio previo de la perspectiva y un importante trabajo de dibujo y encaje que precede a la aplicación del color. Algunas de esas líneas previas de composición resultan visibles a simple vista, como las incisiones o ciertos trazos de grafito que se transparentan a través de las finas capas de pintura, pero otras líneas quedaban ocultas y con el estudio mediante fotografía infrarroja, han podido salir a la luz.

Otro capítulo a nivel compositivo y técnico de las pinturas murales lo constituye el conjunto de elementos dorados que decoran y completan tanto las arquitecturas como las figuras. Aunque los nimbos que se contemplan actualmente son producto de una intervención anterior, constituyen un elemento digno de conservación ya que forman parte de la imagen icónica de las pinturas y los personajes representados. El único nimbo original conservado de Juan de Borgoña es el que acompaña a la Virgen en la escena de la *Dormición*, de líneas sutiles y sin la compactación del dorado de los nimbos posteriores. Cabe también destacar la presencia muy puntual de decoraciones elaboradas con pastillaje de estuco para conseguir efectos volumétricos y texturales en elementos de indumentaria de los soldados en la escena de la *Resurrección*, así como en los rayos de la Virgen y Jesús, con la intención de destacar su máxima divinidad y potenciar su protagonismo.

En esta misma escena, se encontraron restos de aplicación de lámina de plata muy oxidada sobre fondo anaranjado, en concreto en algunos elementos de las armaduras, como cascos, cotas y armas.

A continuación se describen los distintos estratos que configuran las pinturas murales, cuya composición es hoy bien conocida gracias a las pruebas analíticas estratigráficas realizadas.

Preparación mural

El soporte mural directo de las capas pictóricas está configurado por una gruesa base de preparación sobre fábrica de piedra, realizada con morteros de yeso y aplicada en varias capas que oscilan desde los 0,5 cm de espesor hasta los 3,5 cm, configurando un estrato total de más de 6 cm, con pequeñas variaciones según la zona de la muestra.

Se aprecian tres partes claramente diferenciadas. La primera en profundidad corresponde a un enfoscado basto de unos 2 cm de espesor y color blanco, con matriz de yeso, fragmentos de



Personaje del *Nacimiento de la Virgen*. Detalle de las texturas captadas por la fotografía de luz rasante.

Detalles del dibujo preparatorio captados mediante fotografía de infrarrojos.

agregados de yeso coloreados y presencia de tejoleta machacada como aditivo hidráulico. La segunda capa, de color grisáceo, tiene un espesor aproximado de entre 2,5 y 3,5 cm. La tercera, de color blanco pardo, es de un espesor algo menor, en torno a 0,5 y 1 cm. Estas dos últimas capas son muy similares, y son también capas de enfoscado de grano más fino; presentan la peculiaridad de ser morteros algo más ricos en arcillas. Aparecen en ellas tanto fragmentos de yeso alabastrino como, sobre todo, agregados de yeso arcillosos ricos en óxidos metálicos (principalmente de hierro) junto con impurezas minerales arcillosas, micas, cuarzo, óxidos de hierro, calcita y dolomita fundamentalmente. Además se detecta presencia de carbón vegetal, derivado muy posiblemente de la cocción. El porcentaje de impurezas es del 2% para la capa más profunda y del 3-5% para las otras.

Sobre estas primeras capas de enfoscado regularizadoras del soporte, se ha identificado una última de mortero más fina, de unos 0,5 cm y color blanco pardo claro, que constituye el enlucido. Se trata de un mortero de yeso de composición mucho más pura (cerca del 99%), con el mismo tipo de impurezas que las capas subyacentes.

Los análisis estratigráficos también han permitido constatar la presencia de una capa aplicada a modo de tapaporos o aislante con presencia de aglutinantes de distinta naturaleza: aceite de linaza, resina de conífera (posiblemente derivada de barnizados posteriores) y restos de cola

proteica de origen animal. Es de color marrón y tiene un espesor de unas 10 μ . La aplicación de este tipo de aislantes era una práctica habitual dentro de los procesos de preparación de los soportes pictóricos, ya que permite un mayor control de la pintura y mejora la adhesión de la capa pictórica, evitando la absorción violenta del aglutinante por parte del enlucido.

La observación continua de las superficies pictóricas durante los trabajos de restauración ha permitido apreciar las diferentes texturas de los morteros, que responden a la dirección y metodología de aplicación. En este sentido, existen zonas más texturizadas en las que se observa claramente la dirección de la herramienta (la llana) en forma de surcos semicirculares; zonas más pulidas que aportan un cierto lustre a los acabados pictóricos; y otras zonas en las que se aprecian líneas paralelas en dirección diagonal.

Dibujo preparatorio

La pintura mural, incluso cuando se realiza al temple, requiere un diseño previo de la composición y su traslado al soporte mural. En el caso de las pinturas de Juan de Borgoña, existe un amplio abanico de variantes empleadas para hacer el encaje de las diferentes escenas, información muy importante para conocer la tecnología de la obra y para entender cómo fueron desarrollándose las composiciones y tomando forma los elementos y personajes allí representados.

En el caso de las arquitecturas y los solados, las pinturas muestran un trabajo matemático y de estudio del espacio previo a la plasmación del color de gran interés por su dominio de la perspectiva. Este análisis preciso constituye una evidencia de la evolución técnica del periodo artístico y corrobora la maestría del artista.

Dentro de los sistemas de encaje y dibujo identificados, se han encontrado diferentes maneras de trasladar la idea al paramento, las cuales demuestran la minuciosidad con la que se llevaron a cabo estas pinturas y el recurso a diferentes metodologías de trabajo según los elementos que se deseaba representar. Entre ellas, se ha podido reconocer:

- Líneas incisas y orificios de puntos de fuga, utilizados en la proyección de perspectivas en pavimentos y arquitecturas, y en la definición de formas arquitectónicas y algunos elementos geométricos como los nimbos o los cilindros de los fustes de las columnas.
- Dibujo con trazos de pincel, posiblemente de sanguina, utilizados principalmente para detalles de carnaciones y elementos sutiles y transparencias, como las telas de velos, paños y ciertos tocados.
- Dibujo con línea de grafito.



Personaje de la escena *Abrazo ante la Puerta Dorada*. Detalle de las texturas captadas por la fotografía de luz rasante.

Detalles del dibujo preparatorio captados mediante fotografía de infrarrojos.





Detalle de líneas incisas de proyección de perspectivas en el pavimento de la escena del *Nacimiento de la Virgen*.

Detalles de decoraciones con aplicación de lámina metálica en la escena de la *Resurrección*.



Capa pictórica

La capa pictórica de las pinturas es heterogénea, con espesores variables que oscilan entre los 100 – 105 μ y con una superficie más o menos lisa en función de los motivos representados y los efectos que el artista quería conseguir o potenciar. Está constituida mayormente por una superposición de diferentes capas, en las que predominan los acabados a base de veladuras, con capas más oscuras sobre bases de color más claras y empastadas con las que se establecían formas, volúmenes, luces principales y sombras de los motivos representados.

Según los análisis de muestras realizados, se trata de una pintura constituida por una base de pinceladas finas al temple de aglutinante proteico (caseína, cola animal o huevo) sobre la que figura una pintura netamente oleosa, cuyo aglutinante mayoritario es el aceite de linaza cocido. Las gruesas capas de base que configuran los mantos de los personajes llevan adición de proteína en la mezcla.

En general se trata de una pintura bastante lisa, de molienda fina, con empastes muy puntuales en zonas de luz o motivos que requieren una mayor definición en ropajes, arquitecturas, personajes o elementos vegetales.

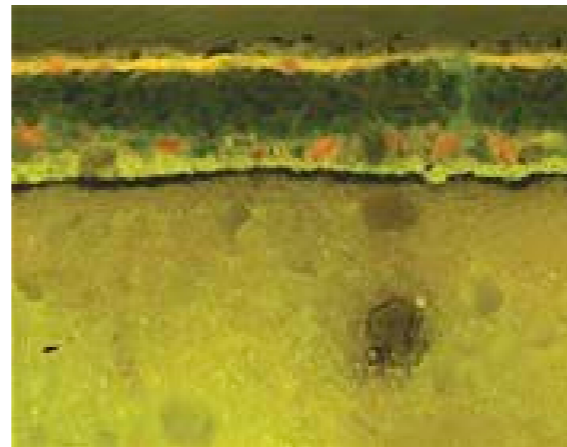


Imagen estratigráfica de una de las muestras de capa pictórica extraída de un manto verde en la escena de la *Dormición de la Virgen*.

La paleta de color manejada por Juan de Borgoña era muy selecta. Se emplearon pigmentos y materiales de gran calidad con una cuidada factura de las mezclas, proporciones y metodología de aplicación. Los análisis químicos han desvelado la utilización de los siguientes pigmentos para cada uno de los colores:

- Colores blancos: calcita, albayalde y yeso.
- Colores negros: carbón vegetal y carbón de hueso.
- Colores rojos: bermellón y laca roja.
- Colores verdes: cardenillo, tierra verde y resinato de cobre.
- Colores anaranjados: minio de plomo.
- Colores azules originales: azurita.
- Colores azules no originales: añil.

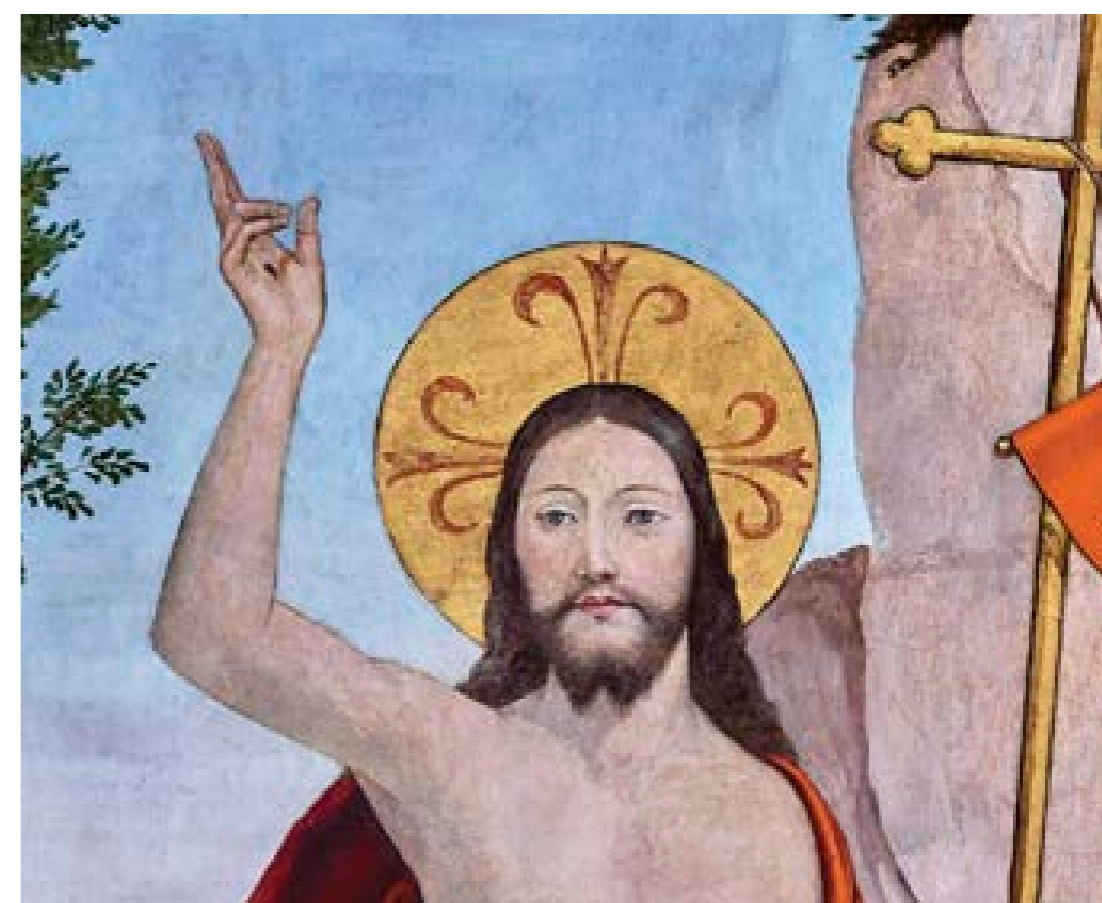


Personaje de la escena *Abrazo ante la Puerta Dorada*. Detalle de las texturas captadas por la fotografía de luz rasante.

Detalles del dibujo preparatorio captados mediante fotografía de infrarrojos.

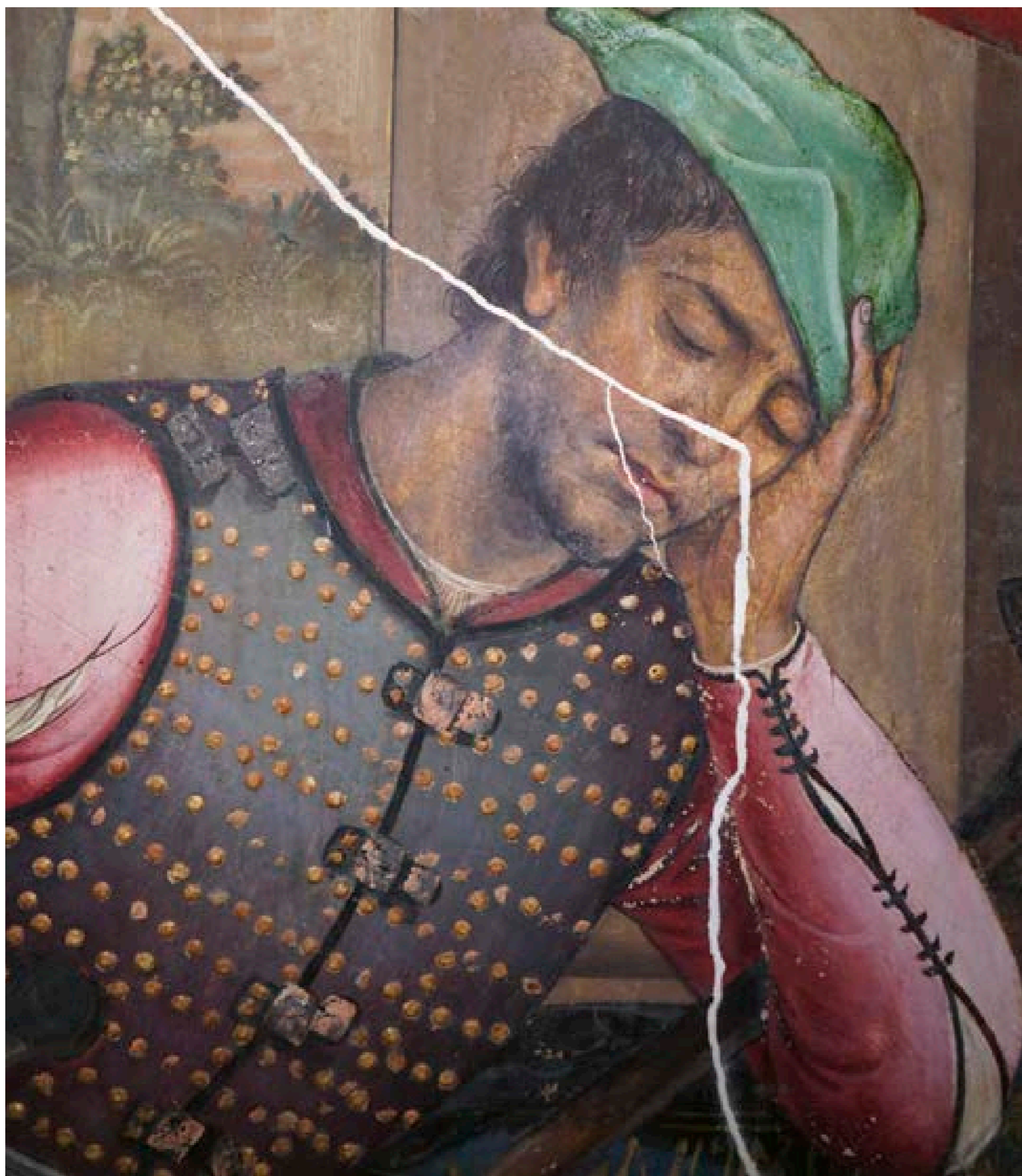


Detalle del nimbo en la figura de Cristo resucitado en la escena de la *Resurrección*.



Dorados

En todos los casos, para los dorados se ha utilizado la técnica de dorado al mordiente sobre capa subyacente de color pardo rojizo de minio. Estas superficies doradas han sido decoradas con veladuras de betún de mayor o menor intensidad, especialmente en el caso de las arquitecturas y los tejidos.



Detalle de grieta en la escena de la *Resurrección*.

Estado de conservación

Las pinturas mostraban un aspecto general deficiente, con densas capas de cubrición que ocultaban de manera relevante las superficies pictóricas originales, por un lado, y con signos puntuales de daños mecánicos, por otro, que ofrecían una imagen muy empobrecida y oscura del rico conjunto pictórico concebido por Juan de Borgoña.

Una vez instalados los medios auxiliares, se realizó un examen exhaustivo de las superficies y se pudo comprobar que, a pesar de su estabilidad mecánica y la correcta integridad de sus morteros preparatorios, las pinturas presentaban importantes alteraciones de la capa pictórica. Estas alteraciones, algunas claramente visibles antes de la intervención, derivaban puntualmente de la degradación intrínseca de algunos de sus materiales constitutivos, especialmente los verdes preparados a base de resinato de cobre y los azules originales confeccionados con azurita (carbonato de cobre).

Más allá de los procesos internos de envejecimiento propios de algunos de sus componentes, las principales alteraciones experimentadas por las pinturas fueron ocasionadas por reiteradas intervenciones restauradoras previas y la transformación de algunos elementos compositivos con la superposición de repintes oleosos y perfilados de los contornos con trazo negro grueso.

En el caso de los azules originales, usados por Juan de Borgoña principalmente para la representación de los mantos de la figura de la Virgen, se encontraron referencias en las fuentes documentales consultadas que mencionan su temprana alteración y la necesidad de llevar a cabo reparaciones de esas zonas. La baja estabilidad de la azurita producía su tendencia a verdear o ennegrecer. Ya en los estudios analíticos desempeñados durante la redacción del proyecto de ejecución se constató el uso de azurita como pigmento original de estos elementos, así como la existencia de los repintes posteriores, en los que se empleó pintura al óleo directamente sobre los restos de azul original, probablemente con añil y negro carbón para las sombras, a la que se le añadió calcita para proporcionar más cuerpo a la mezcla pictórica y conseguir capas más cubrientes¹.

En el caso de los azules del cielo, también realizados con azurita pero mezclada con blanco de plomo² para conseguir un tono mucho más claro y cercano al cerúleo, no se apreciaban estos procesos de envejecimiento. Tal ralentizamiento se debe a la presencia de carbonato de plomo o albayalde, que favorece la estabilidad de este pigmento cuproso.

El aspecto que mostraban los azules de la Virgen al inicio de la intervención era realmente deficiente, por causa del envejecimiento de los repintes posteriores y de su mala factura. En la mayoría de los casos presentaban una textura rugosa, así como soluciones pictóricas que nada tenían que ver con la sutileza y maestría del trabajo original. Estos procesos producía una importante distorsión de los conjuntos compositivos, con claros signos de deterioro: levantamientos, pulverulencia, lagunas y manchas de diferente naturaleza.



Detalle de daños en la escena de la *Asunción de la Virgen*.

Los verdes, derivados en su mayoría de compuestos de cobre, también se mostraban muy alterados. Ofrecían una imagen parduzca debida muy probablemente a la presencia de cuprita, a consecuencia de la alteración de los resinatos de cobre (verdigris) empleados en las capas superficiales. Así, veladuras de laca verde azulada habían derivado en la formación de una capa opaca de color marrón anaranjado que transformaba sustancialmente el cromatismo original de los vibrantes verdes empleados por Juan de Borgoña.

Después de la limpieza por aspiración se comprobaron las grietas señaladas ya en la fase de proyecto y se pudieron observar algunas fisuras no identificadas hasta entonces. Estos daños mecánicos puntuales eran, en la mayoría de los casos, totalmente verticales o ligeramente inclinados de ascensión diagonal, que afectaban principalmente a las capas de mortero y, en consecuencia, a las capas pictóricas. La fractura ubicada en el ángulo sureste de la sala afectaba a las fábricas y era visible desde el exterior.

Especialmente apreciables en las esquinas, estos daños mecánicos correspondían a movimientos de asentamiento de las fábricas arquitectónicas. En algunos casos, estas grietas se ramificaban mínimamente en fisuras de poca longitud que afectaban a las capas más superficiales de los morteros de soporte y, de forma muy puntual, se habían producido pequeños abolsamientos de estos estratos en zonas cercanas a la rotura.

Además de estas discontinuidades claramente visibles, se descubrió la existencia de vanos que habían quedado ocultos por las pinturas, los cuales se manifestaban gracias a la presencia de grietas y fisuras de una morfología determinada, cuya trayectoria correspondía con el diseño de las cavidades subyacentes en forma de arcos de medio punto. Aunque este tipo de fisuración se localizó tanto en el muro este como en el sur a la altura de los retratos de los obispos, solo se consideraron preocupantes las fisuras halladas en la esquina inferior derecha del muro este, ya que uno de los fragmentos con dimensiones aproximadas de 1,38 m x 0,45 m presentaba una clara inestabilidad y falta de adhesión del soporte murario, con el consecuente riesgo de desprendimiento y caída.

Otra de las grandes alteraciones identificadas sobre las superficies pictóricas fue la presencia de micciones de murciélago en forma de pequeñas gotas de color amarillento y blanquecino de precipitación vertical. Aparecían diseminadas por casi la totalidad de los paramentos y eran especialmente visibles sobre los fondos celestes y arquitectónicos. Su composición, a base de oxalatos, las hacía totalmente insolubles y había provocado la descomposición de la materia pictórica en contacto con ellas.

De manera puntual, se observaron también escorrentías, posiblemente de patinaturas y barnices, hoy claramente visibles por la oxidación de los materiales empleados. De manera más localizada aún, en la escena *Imposición de la casulla a san Ildelfonso*, se hallaron restos de escorrentía de cera que había dañado gravemente los rostros de las figuras femeninas de las santas en el lateral derecho de la composición.

Sobre todas las alteraciones previamente descritas, de forma general y ocultando en parte algunas de ellas, se detectaron varias capas de barniz de resina de colofonia envejecida que impedían apreciar el cromatismo original de las pinturas subyacentes de Juan de Borgoña.

Factores de alteración externos

Humedad: se produjeron filtraciones de agua de forma puntual en el muro norte, en una fase constructiva temprana, y graves pérdidas de película pictórica en el muro sur por la falta de estanqueidad en el cerramiento (ventana).

Fallos en el comportamiento de los sistemas de canalización y evacuación de pluviales: aunque ya resueltos, había constancia de que existieron deficiencias de este tipo que afectaron a las zonas altas de las escenas de la *Asunción de la Virgen* y la *Dormición*.

Asentamientos y movimiento diferencial de las fábricas: se apreciaban discontinuidades en las esquinas de las salas por el asentamiento de las fábricas y grietas horizontales en los paramentos que correspondían con el cierre con ladrillo (a panderete y sin traba alguna) de los antiguos



Desprendimientos, microfisuración, falta de adherencia y pérdidas en la escena de la *Asunción de la Virgen*.

vanos o cavidades internas de los muros este y sur (de ladrillo a soga). Estas grietas en pinturas y sus morteros afectaban a la estabilidad de los retratos de los obispos en el testero este.

Temperatura y humedad relativa: la ausencia de un sistema de climatización que regulara la temperatura y humedad de la sala frente a fluctuaciones climáticas y afluencia de visitantes de la catedral motivó fenómenos de condensación sobre las superficies pictóricas y/o deshidratación de algunos de sus componentes de mayor higroscopicidad. Estos procesos contribuyeron a la lenta desintegración de los aglutinantes de la pintura y la desecación de sus morteros de yeso, aminorada por la presencia en este caso de cola orgánica en las mezclas de enlucido.

Alteraciones antropogénicas: el factor humano ha sido el más determinante en la evolución y transformación de las pinturas, especialmente por las actuaciones de limpieza, reintegración, repinte y aplicación de barnices y cubriciones. Así, la Sala Capitular presentaba daños por antiguas instalaciones (grapas, clavos y anclajes en desuso), daños mecánicos (arañazos, muescas, incisiones), daños por acción de líquidos (salpicaduras, goterones), daños por limpiezas agresivas (formulaciones químicas que descomponían alguno de los materiales originales y aceleraban los procesos de envejecimiento de las capas pictóricas, afectando especialmente a las veladuras), repintes oleosos (perfilados con trazo negro, reinterpretación de pérdidas pictóricas y añadidos históricos de carácter dogmático) y daños por la aplicación de barnices, betunes y patinaduras artificiales.

Desprendimientos y manchas en la escena de la *Piedad*.



Biodeterioro: murciélagos y aves que antiguamente pudieron entrar en la sala diseminaron excrementos y micciones por casi la totalidad de la superficie muraria.

Factores de alteración internos

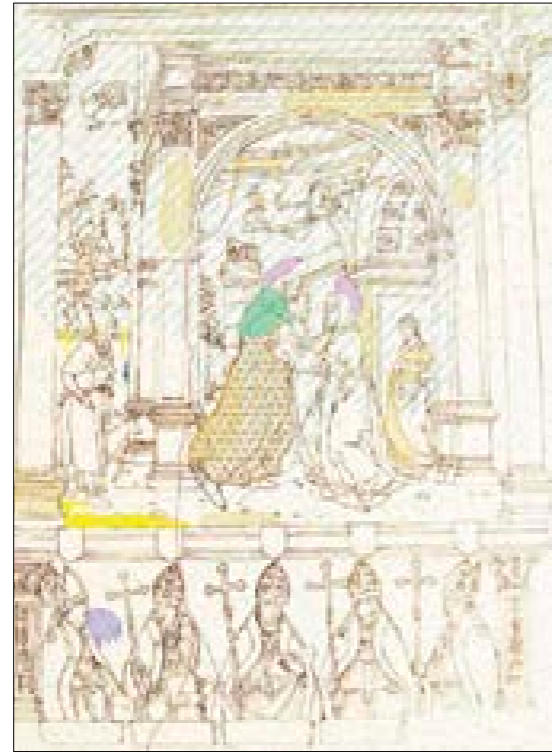
Los verdes a base de resinato de cobre y los azules de azurita experimentaron alteraciones tempranas por la naturaleza química inestable de sus pigmentos.

Las veladuras en sí mismas son, por su propia morfología y composición, capas muy sensibles y vulnerables frente a las agresiones superficiales.

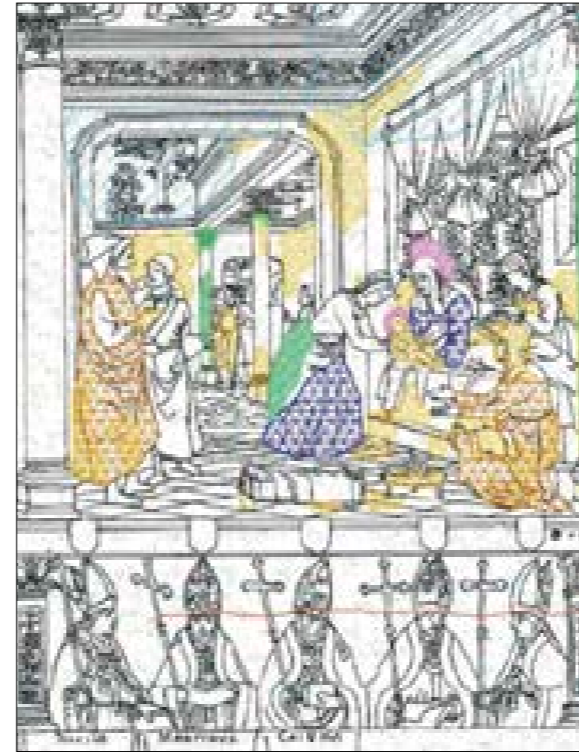
La plata, material elegido para la recreación de las armas y algunos elementos de vestimenta de los soldados en la escena de la *Resurrección*, presentaba el ennegrecimiento natural derivado de la oxidación propia de este metal. Al perder la protección de las corlas, la oxidación quedaba expuesta y generaba nitratos, adoptando esta coloración y perdiendo su brillo metálico.



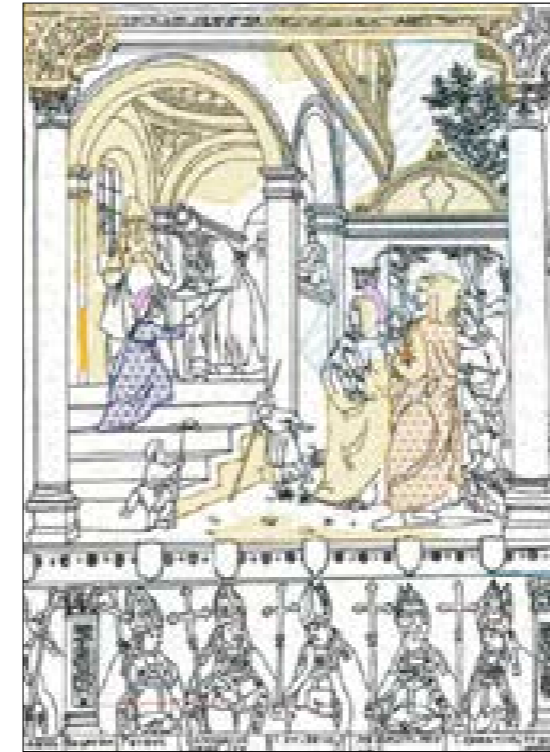
Detalle de la Virgen en la escena de la *Anunciación*. Alteraciones de los azules.



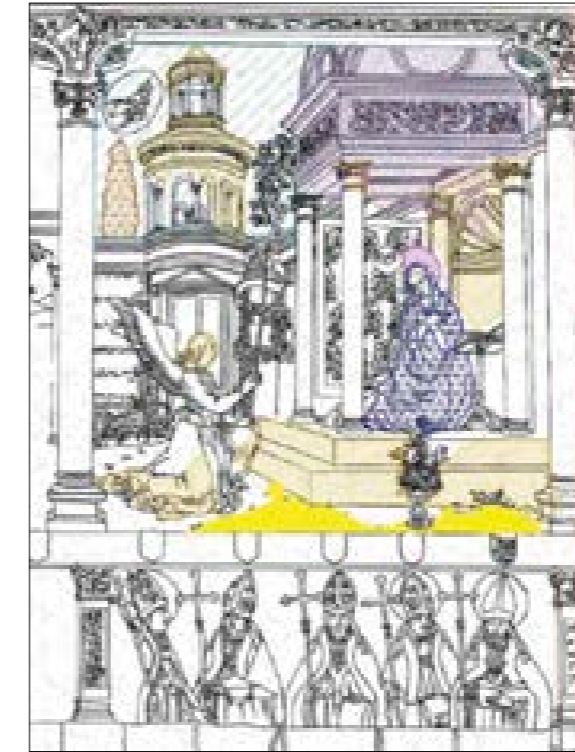
MURO SUR | *Abrazo ante la Puerta Dorada*



| *Nacimiento de la Virgen*



| *Presentación de la Virgen en el templo*



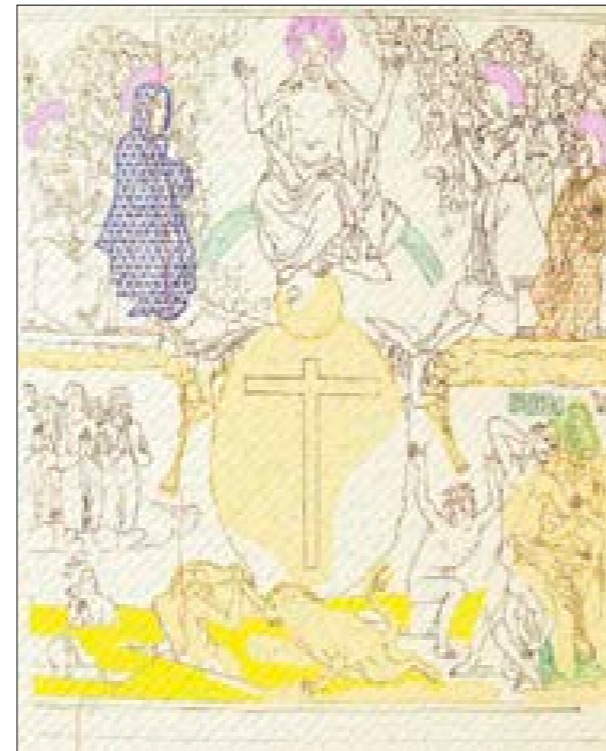
| *Anunciación*



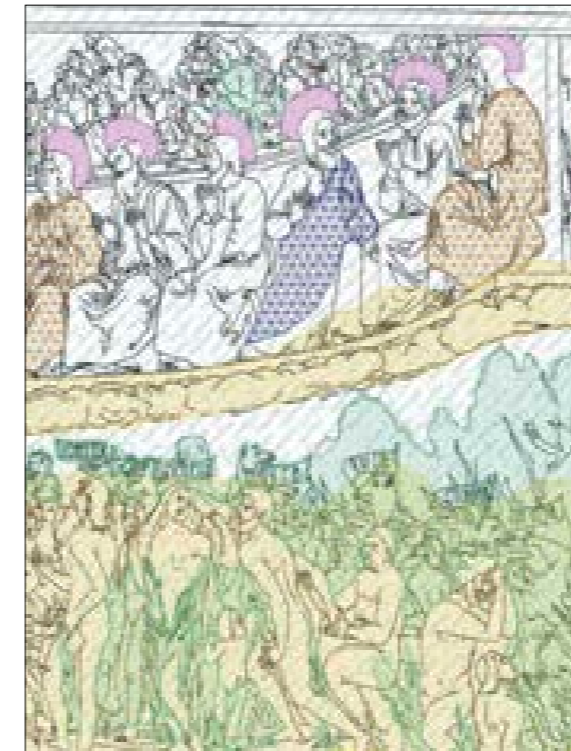
Detalle de salpicaduras en el *Juicio Final*.



MURO OESTE | *Juicio Final - Purgatorio*



| *Juicio Final - Cristo salvador con María y San Juan*

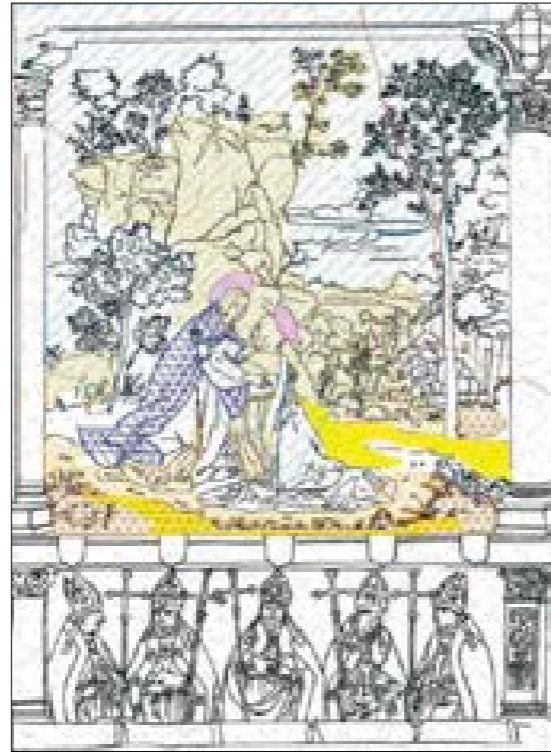


| *Juicio Final - Infierno*

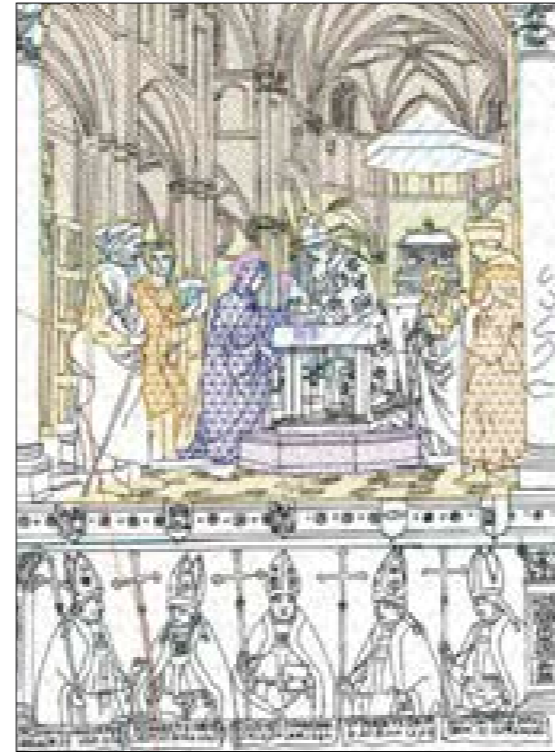
ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS ESCENAS	
Muro sur	
Muro oeste	
	Alteración y repinte s/resinatos de cobre
	Alteración y repinte s/azules de azurita
	Repintes oleosos puntuales
	Retoques y repintes bituminosos
	Redorados
	Levantamientos y escamación de película pictórica
	Grietas y fisuras
	Barnices resinosos oxidados y suciedad deposicional
	Pulverulencia de película pictórica
	Lagunas de capa pictórica
	Desgaste, abrasiones y pequeñas lagunas de capa pictórica
	Manchas (salpicaduras)
	Manchas por escorrentía de líquidos
	Alteración de lámina metálica (pérdida y oxidación plata)
	Otras manchas subyacentes
	Desprendimientos de estratos de preparación y soporte mural



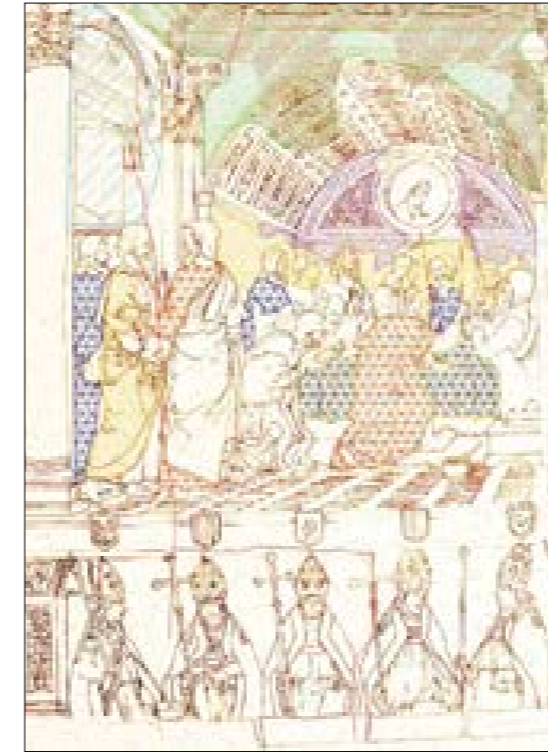
Detalle de daños en la escena de la *Asunción*.



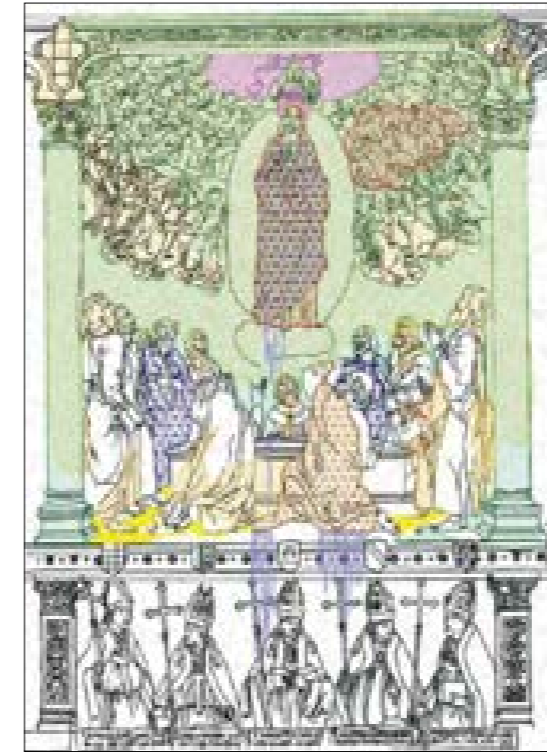
MURO NORTE | *Visitación*



| *Presentación de Jesús en el templo*



| *Dormición de la Virgen*



| *Asunción de la Virgen*



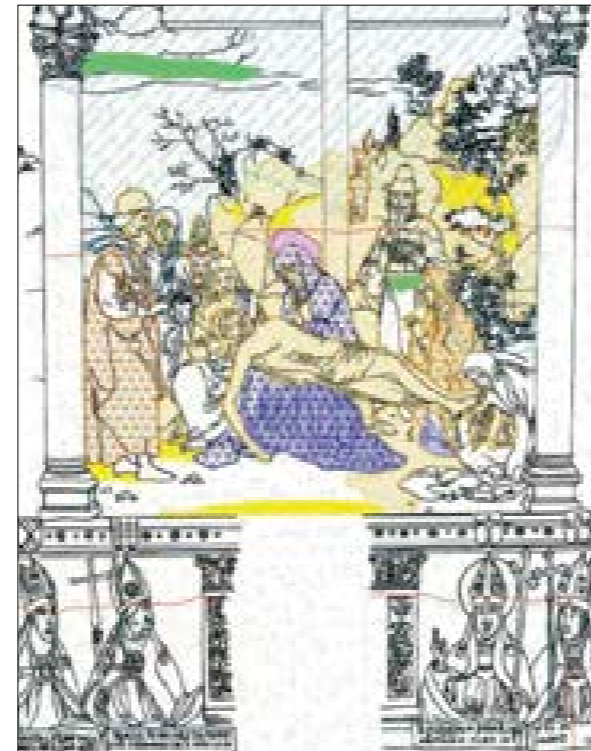
| *Imposición de la casulla a san Ildefonso*



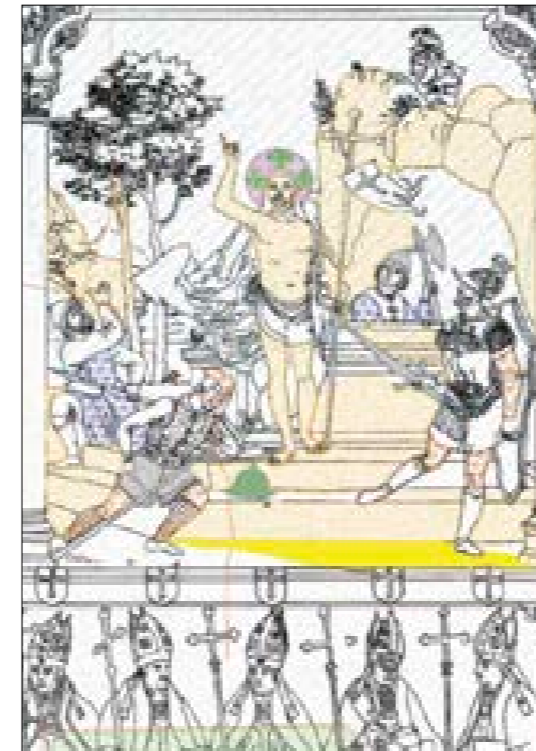
Pérdidas pictóricas en la escena la *Resurrección*.



MURO ESTE | *Descendimiento*

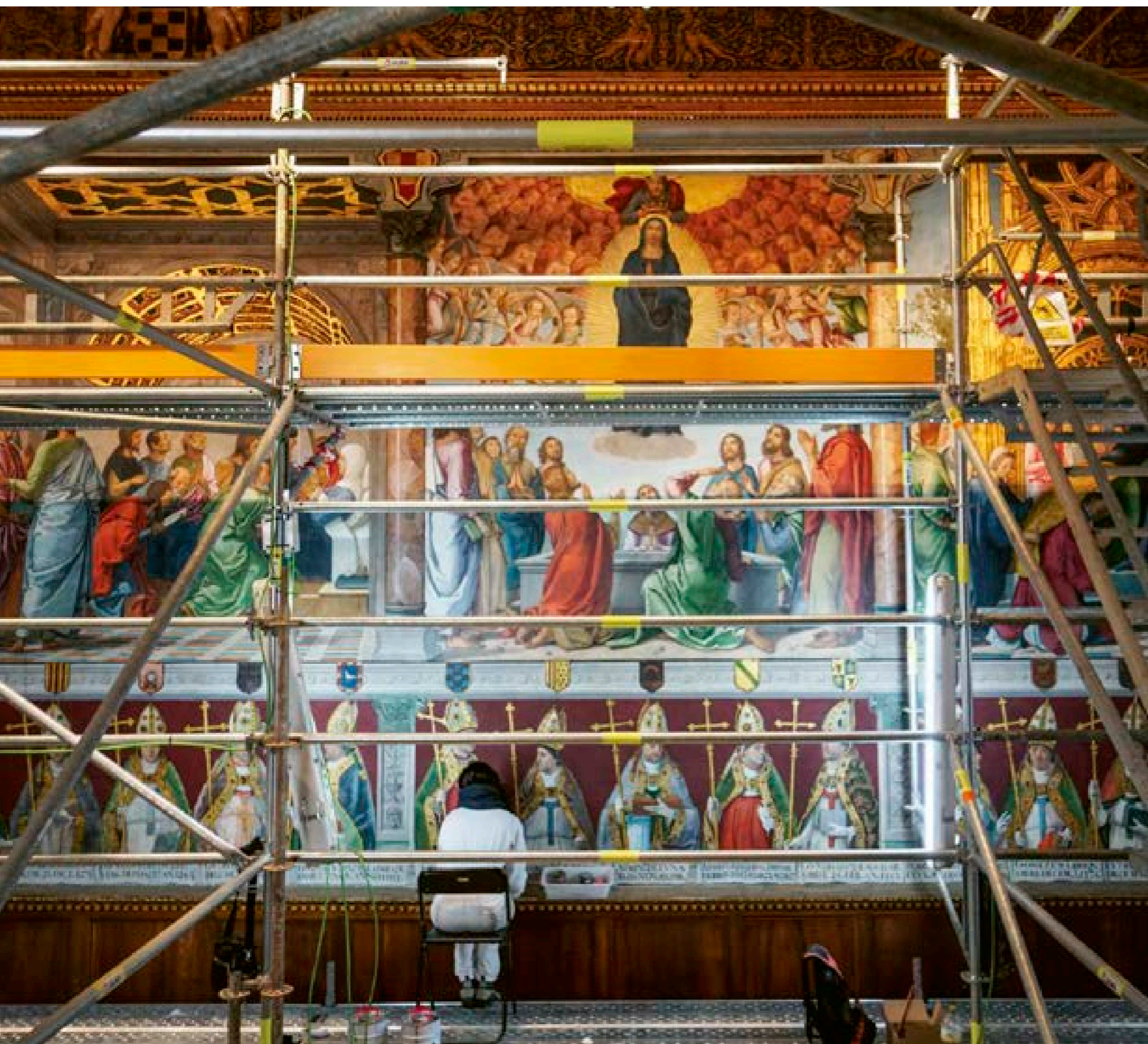


| *Piedad*



| *Resurrección*

ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS ESCENAS	
Muro norte	
Muro este	
	Alteración y repinte s/resinatos de cobre
	Alteración y repinte s/azules de azurita
	Repintes oleosos puntuales
	Retoques y repintes bituminosos
	Redorados
	Levantamientos y escamación de película pictórica
	Grietas y fisuras
	Barnices resinosos oxidados y suciedad deposicional
	Pulverulencia de película pictórica
	Lagunas de capa pictórica
	Desgastes, abrasiones y pequeñas lagunas de capa pictórica
	Manchas (salpicaduras)
	Manchas por escorrentía de líquidos
	Alteración de lámina metálica (pérdida y oxidación plata)
	Otras manchas subyacentes
	Desprendimientos de estratos de preparación y soporte mural



Medios auxiliares para la intervención en las pinturas murales.

Intervención

La intervención de restauración y conservación de las pinturas se llevó a cabo de acuerdo con un programa ajustado a sus características y necesidades concretas y a su espacio arquitectónico.

Con el fin de abordar la actuación de forma responsable y completa, se organizó un equipo multidisciplinar para el completo conocimiento de la obra y el óptimo desarrollo de los trabajos de investigación, conservación, restauración y acondicionamiento de la sala, conforme a los actuales criterios expositivos y de conservación preventiva de los nuevos espacios museísticos de la catedral.

Los criterios de intervención se han enmarcado dentro de la legislación nacional y autonómica en materia de conservación y protección de los Bienes de Interés Cultural, por lo que prevalece la conservación, consolidación y rehabilitación sobre la reconstrucción, de acuerdo con el art. 39 de la Ley 116/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

Una vez instalados los medios auxiliares, el equipo de restauración realizó un primer examen organoléptico que permitió establecer un plan específico de actuación acorde a las necesidades materiales y de conservación de las pinturas, desde el máximo respeto a la factura original del conjunto.

Los materiales y técnicas empleados fueron seleccionados de acuerdo con su compatibilidad y afinidad con los materiales originales, una vez demostrada su inocuidad para las superficies pictóricas, su buen envejecimiento y la máxima reversibilidad posible. Así mismo, se llevaron a cabo ensayos previos para determinar el alcance específico de cada uno de los tratamientos.

En cuanto a la reintegración cromática, se siguió el criterio de recuperación de la unidad compositiva del conjunto, distorsionada en el momento de la intervención por las sucesivas actuaciones reparadoras previas, recubrimientos y pérdidas de detalles causadas por la presencia de importantes barridos y manchas.

Los procesos de limpieza físico-química de las superficies ha sido la fase más comprometida, compleja y determinante dentro de la intervención global. Para ello, fue fundamental el conocimiento previo de las superficies originales, la diferenciación de añadidos posteriores, la valoración objetiva de la viabilidad e idoneidad de su retirada y el control de los resultados, garantizando en todo momento la estabilidad de las pinturas y su entidad artística y estética.

Además de la información histórica, para el proceso de restauración fue determinante el conocimiento detallado de la tecnología empleada en la confección de las capas pictóricas y los es-



Intervención en la escena de la *Presentación del niño Jesús en el templo*.

tratos de preparación del soporte mural, especialmente de aquellas zonas que se manifestaban más alteradas: los verdes de los ropajes y sombras de las vegetaciones, y los azules del manto de la Virgen de la mayoría de las escenas.

Con estas premisas, se inició el proceso restaurativo con los trabajos de consolidación y fijación previa, limpieza integral, consolidación y trabajos de reintegración cromática, según de detalla a continuación.

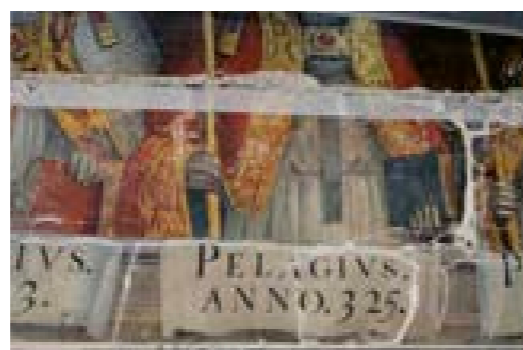
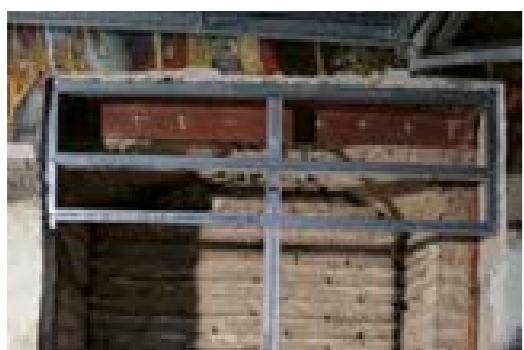
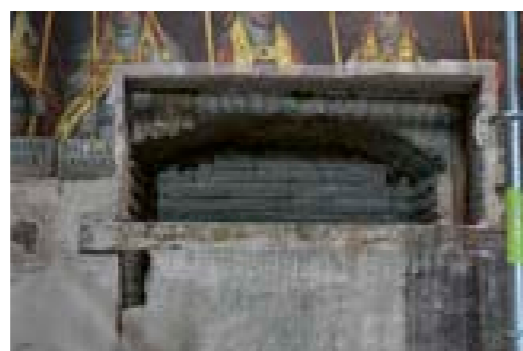
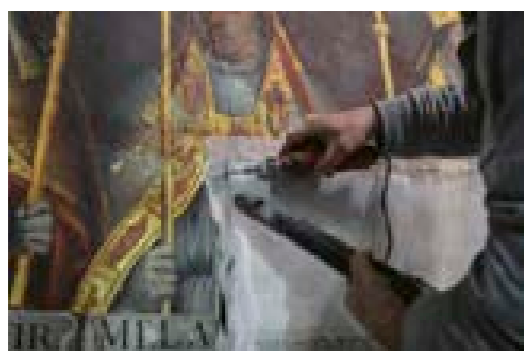
Trabajos previos

- Retirada y traslado de antiguos enseres y sistemas de iluminación obsoletos: se extrajeron de la sala los antiguos elementos que servían como barreras disuasorias y de protección en el circuito expositivo, y se anuló y desinstaló la lámpara central, inadecuada para la correcta iluminación del conjunto artístico.

- Desmontaje de las carpinterías de la bancada de la sala para el desarrollo de la preinstalación oculta de los nuevos sistemas de climatización, bajo control y seguimiento arqueológico.
- Protección de mobiliario, pinturas de caballete (retratos de los obispos sobre la bancada) y cubrición provisional del solado original para su preservación: se aislaron con lámina de papel tisú, una posterior colocación de barrera física rígida contra impactos (tablero de DM) y una protección final contra líquidos con lámina de polietileno traslúcido.
- Instalación de medios auxiliares y montaje de taller a pie de obra: levantamiento de andamios tubular europeo tipo BRIO con una superficie total de unos 180 m².
- Toma de muestras y análisis estratigráfico³: se extrajeron ocho muestras significativas de distintos colores empleados por el artista para el estudio estratigráfico de las capas pictóricas y revestimientos, antes y durante los procesos de limpieza. Así mismo, se extrajeron dos probetas en profundidad para el estudio compositivo y petrográfico de los morteros de preparación. Las muestras se sometieron a diferentes estudios para la identificación de la base inorgánica del enlucido, la presencia de elementos orgánicos y su naturaleza dentro de aglutinantes o revestimientos, la naturaleza y características de los pigmentos empleados y la secuencia estratigráfica que configura la pintura en su conjunto.

Técnicas analíticas empleadas	
Técnica	Información obtenida
Microscopía por reflexión y transmisión de luz polarizada	Secuencia estratigráfica de las pinturas. Análisis previo de pigmentos, aglutinantes y barnices.
Espectroscopía IR por transformada de Fourier	Análisis de preparaciones, recubrimientos y barnices.
Microscopía electrónica de barrido/ energía dispersiva de RX (MEB/DEX)	Análisis elemental de granos de pigmentos.
Cromatografía de gases	Detección de sustancias lipófilas: aceites secantes, ceras y resinas. Detección de sustancias hidrófilas: proteínas y gomas.

- Documentación previa del estado de conservación, registro gráfico y fotográfico y redacción de memoria final razonada: una vez instalados los medios auxiliares y durante el examen organoléptico realizado por el equipo de restauración, se trazaron los gráficos correspondientes a las quince escenas y se registraron las características técnicas observadas y las principales alteraciones detectadas en cada una de ellas.



Protección temporal, arranque y recolocación del fragmento desprendido de pintura mural en el episcopologio.

Trabajos de consolidación de morteros de preparación y soporte mural

- Arranque y recolocación de fragmento pictórico desprendido y sin soporte murario

Durante el examen preliminar, y especialmente después de la aspiración, se comprobaron las grietas y fisuras existentes. Tanto la morfología de algunas de ellas como la falta de estabilidad de ciertas zonas del soporte murario evidenciaron la existencia de vanos que habían quedado ocultos por las pinturas. Se localizaron este tipo de fisuración en los morteros de preparación tanto en el muro este como en el muro sur a la altura de los retratos de los obispos, pero solo se consideraron preocupantes los encontrados en la esquina inferior derecha del muro este, y se procedió al arranque del fragmento inestable de pintura con unas dimensiones aproximadas de 1,38 m x 0,45 m por peligro de desprendimiento y caída.

Esta operación de arranque permitió realizar una nueva sujeción estable, al tiempo que se profundizaba en el conocimiento de las fábricas originales de la Sala Capitular, desconocidas hasta el momento de la intervención. Para ello, se introdujo una sonda con cámara para conocer la situación del muro, elaborar una estrategia de trabajo y actuar con mayores garantías, y siempre bajo supervisión arqueológica. Posteriormente, se colocó una viga metálica con tratamiento anticorrosión como nuevo cargadero en el dintel del vano, así como una estructura de panel tipo pladur, a la que se ancló el fragmento colocado sobre soporte rígido e inerte.

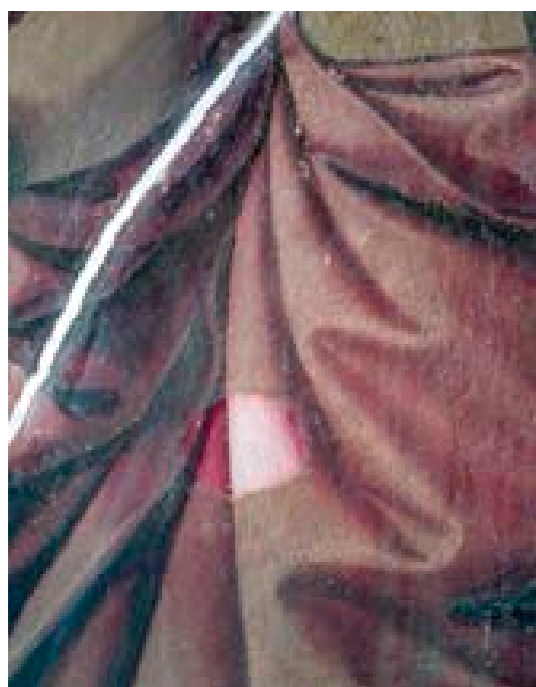
Esta operación entrañaba gran dificultad y riesgo para la pintura, por lo cual se protegió previamente la superficie pictórica mediante un engasado con cola proteica (Facing), sujeto a su vez a un soporte rígido (panel alveolar con aluminio de 0,5 cm AEROLAM) en el anverso, que permitiera la manipulación de la pieza una vez arrancada. Entre los diferentes tipos de arranque, se escogió el denominado *stacco a massello*, consistente en la extracción completa de la pintura, incluyendo no solo las capas de preparación y enlucido sino también parte del muro, en este caso, ladrillo cerámico dispuesto a panderete. Posteriormente, y tras rebajar mecánicamente el soporte, se trasladó el fragmento a un nuevo soporte rígido, previa regularización del reverso. El nuevo soporte empleado fue un panel sintético tipo sándwich con interior en nido de abeja de aluminio con celdas de 6,35 mm y superficie impregnada de fibra de vidrio bidireccional, al que se adhirió la pintura con adhesivo bicomponente epoxídico, y se colocó nuevamente en su emplazamiento original mediante tornillos de acero inoxidable a la estructura interior. Finalmente, se estucaron las fisuras y pérdidas en la línea de junta con mortero de yeso similar al original, enrasado al nivel de la pintura.

- Sellado y estucado de grietas y fisuras en los morteros de preparación

Se procedió al sellado de grietas y fisuras con masas de yeso similares a las empleadas en la factura original, enrasadas en superficie al nivel de la pintura. Así mismo, fue necesaria la consolidación puntual en profundidad de fragmentos de mortero desprendidos en zonas localizadas que presentaban fisuras de trayectoria diagonal con pequeños abolsamientos de los morteros de enlucido en la escena de la *Visitación* a la altura del árbol del lateral derecho, la escena del *Abrazo ante la Puerta Dorada* a la altura de la torre de la arquitectura del fondo y en el capitel de la faja arquitectónica exterior que enmarca dicha escena en la esquina este.

Fijación puntual de la capa pictórica y sentado de color

Además de los trabajos de consolidación de los estratos preparatorios, fue necesario también, como tratamiento puntual, el sentado y fijación del color en la escena de la *Asunción de la Virgen* donde eran evidentes los signos de deterioro en forma de craquelados, ampollas y levantamientos de la capa pictórica, así como de pérdidas y áreas afectadas por problemas de pulverulencia en superficie. Tales daños los había sufrido la pintura tempranamente, a consecuencia de antiguos problemas de humedad que debieron afectar al edificio en esta parte y que habían dañado de forma significativa las pinturas en esta escena. Para paliar estas lesiones prematuras, se habían sucedido en el pasado diferentes tratamientos de consolidación y repintes que mostraban un envejecimiento deficiente y diferente al resto de las escenas de la sala.



Para los trabajos de fijación se optó por el empleo de cola orgánica (cola de conejo al 7% en agua aditivada con fungicida - Fenol) que, al aplicarse en caliente, permitía recuperar la plasticidad de la pintura y la readhesión de esta mediante calor seco y presión controlados con espátula térmica.

Esta película se aplicó por impregnación sobre papel tisú para evitar la remoción de las partículas desprendidas y la caída de las escamas, tras lo que se retiró el empapelado en húmedo una vez concluido el tratamiento.

Limpieza integral de la capa pictórica

Dado que se habían identificado densas cubriciones de barniz de resina de conífera aplicadas en sucesivas capas y que, en algunos casos, habían aglutinado suciedad presente sobre las capas pictóricas, fue necesaria una limpieza progresiva, planteada en diferentes fases que permitiera el control del tratamiento en todo momento.

En antiguas restauraciones, tal y como reflejaban los libros de fábrica, se habían realizado sucesivos barnizados y lavados que habían provocado el barrido superficial de las imágenes, dejando importantes pérdidas en los fondos (de naturaleza más magra) y desgastes en carnaciones, veladuras y elementos especialmente sensibles como la plata o los motivos vegetales.

Antes de comenzar con la limpieza química, se aspiraron las superficies pictóricas y se realizaron las primeras pruebas de solubilidad y limpieza. En este proceso se singularizó el estudio

Sellado de grieta y cata de limpieza sobre colores rojizos.

Cata de limpieza sobre verde.

Muestra de limpieza en la escena del *Juicio Final*.

Intervención en la escena de la *Asunción de la Virgen*.



por colores y se valoraron los resultados en las diferentes escenas, ya que mostraban diferentes grados de deterioro, aunque los signos de alteración eran similares y estos afectaban de forma especial a los azules, los verdes, las sombras de los rojos y los tonos violáceos.

Se inició el proceso con métodos acuosos, aplicados con retención mediante apósitos de papel japonés. Dada la diversidad de las intervenciones y añadidos encontrados, fue necesario el apoyo puntual de formulaciones en gel en zonas especialmente persistentes, como los repintes oleosos envejecidos. Los activos gelificados aumentan el tiempo de actuación y, por tanto, la capacidad limpiadora, minimizando así el riesgo de penetración y retención en las estructuras pictóricas originales.

La complejidad del tratamiento y su irreversibilidad requirieron plantear una actuación gradual por fases que mantuviera el control sobre el tratamiento y la retirada segura de los estratos de cubrición, suciedad y repintes, sin dañar los sustratos originales. Así mismo, fue imprescindible decidir *a priori* qué intervenciones debían retirarse y cuáles se iban a mantener, a partir de las conclusiones obtenidas tras el examen organoléptico de las superficies, el estudio histórico artístico, las analíticas y las pruebas de limpieza.

Se decidió retirar aquellos añadidos, cubriciones (barnices, pátinas artificiales no originales, consolidaciones) y repintes que se mostraban en mal estado, que suponían una importante distorsión para la unidad cromática y/o compositiva de las escenas y que ocultaban de forma considerable restos de pintura original.



Proceso de limpieza en la escena del *Abrazo ante la Puerta Dorada*.

Intervención en la escena de la *Resurrección*.

La limpieza físico-química de las superficies pictóricas se abordó en varias fases. Primeramente, fue necesaria la ruptura de las densas capas de barniz mediante aplicación de apósitos de hidróxido de amonio a baja y media concentración. Tras esta primera actuación, se repasaron de forma localizada las superficies aún afectadas con formulaciones de hidróxido de amonio a mayor concentración. A continuación, y tras comprobar la insolubilidad de algunos repintes frente a los métodos empleados, se usaron de forma selectiva formulaciones tipo gel de Wolbergs y sus variantes, para finalizar con una última limpieza con solución de carbonato de amonio para la retirada de la última capa de suciedad de naturaleza orgánica, que confería un aspecto aún amarillento a las superficies pictóricas. Tras esta última limpieza se procedió a un lavado controlado con agua para la completa retirada de los residuos de limpieza.

Tabla resumen de procesos de limpieza ensayados			
Agente limpiador	%	Método	Conclusiones
NEVECK (gel rígido a partir de agar-agar)	Formulación original (CTS)	Aplicación con espátula sobre apósito de papel japonés / retirada con hisopo con agua	Efectivo para la ruptura de las capas superficiales de barniz sin dañar las superficies originales. Eficaz en algunas zonas donde los barnices eran más delgados. Se colocaba el apósito y se retiraba de forma inmediata o transcurridos unos minutos. La formulación en gel dificultaba considerablemente su aplicación en la totalidad de la superficie muraria y el control de los tiempos de actuación al ampliar la extensión del tratamiento. Se desechó su empleo.
Hidróxido de amonio (solución acuosa)	3 - 5	Retención con apósito de papel japonés / retirada con hisopo humectado en agua	Efectivo para la ruptura de las capas superficiales de barniz sin dañar las superficies originales. Eficaz en algunas zonas donde los barnices eran más delgados. Se colocaba el apósito y se retiraba de forma inmediata o transcurridos unos minutos. Se realizó una primera limpieza química generalizada de la totalidad de las superficies.
	15 - 30	Retención con apósito de papel japonés / aplicación directa con hisopo y retirada con hisopo humectado en agua	Efectivo para las zonas con barnices de mayor densidad. Se colocaba el apósito y se retiraba de forma inmediata o transcurridos unos minutos. Se empleó de forma selectiva en una segunda limpieza puntual de zonas resistentes a la primera limpieza para la retirada de capas de barniz persistentes.
Gel trietanolamina, agua, carboxipol	0,5 - 20	Aplicación con pincel sobre apósito de papel japonés / retirada inmediata con hisopo humectado en White Spirit	Efectivo sobre repintes y zonas con barnices alterados resistentes a los anteriores procesos de limpieza. Se empleó de forma selectiva, en una segunda limpieza puntual de zonas resistentes a la primera limpieza para la retirada de repintes y barnices persistentes.

CARBONATO DE AMONIO (Disolución acuosa)	25 - 50	Aplicación sobre apósito de papel japonés, previa humectación de la superficie con agua / retirada casi inmediata con esponja y/o hisopo humectados en agua Lavado final con agua limpia para la completa retirada de residuos de limpieza.	Efectivo sobre repintes y zonas con barnices alterados resistentes a los anteriores procesos de limpieza. Se empleó de forma generalizada en una segunda limpieza selectiva de zonas que aún presentaban residuos representativos de barnices oxidados.
--------------------------------------------	---------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Trabajos de reintegración cromática en la escena de la *Piedad*.



Detalle de la escena del *Juicio Final* después de la restauración.

Reintegración cromática

Una vez retiradas las capas de barniz y repinte, las superficies originales mostraban de forma más evidente sus daños y su pérdida de intensidad significativa en las zonas más vulnerables, así como desgastes y lagunas pictóricas.

En las escenas de los muros este, sur y oeste, se dejaba ver la coloración blanquecina de las capas subyacentes de preparación. En las escenas del muro norte, especialmente en la escena de la *Asunción de la Virgen*, se apreciaba junto a estos daños una mayor alteración de las capas pictóricas, y afloraban manchas de coloración oscura de los morteros preparatorios. En el mismo muro, lagunas pictóricas de pequeña entidad abarcaban superficies importantes de las composiciones de las escenas de la *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, la *Asunción de la Virgen*, la *Dormición de la Virgen*, la *Presentación del niño Jesús en el templo* y la *Visitación*.

Por todo ello, se estimó necesaria una reintegración que devolviera la unidad e intensidad cromática y lumínica característica de las composiciones, y la conveniencia de aplicar una protección final mediante barnizado que, al tiempo que ayudaba a salvaguardar las pinturas, contribuyera a recuperar la intensidad perdida.

Esta reintegración cromática se llevó a cabo con técnicas y materiales de probada estabilidad y reversibilidad, optando por técnicas acuosas para la primera cubrición de desgastes, abrasiones, lagunas y grietas estucadas, mediante la aplicación de aguadas de color con acuarela de gran calidad –tipo Windsor & Newton– afines a la transparencia de la factura original, especialmente en fondos arquitectónicos, paisajes y carnaciones.



Trabajos de reintegración cromática de desgastes y abrasiones en la escena de la Asunción de la Virgen.



A continuación, se aplicó una protección final de las pinturas con solución diluida de barniz sintético comercial de gran calidad y filtro UV, estable frente a la fotooxidación, y de acabado satinado –barniz satinado Windsor & Newton diluido en esencia de trementina purificada (1:3 Vol.)– aplicado en capa mediante impregnación con brocha.

Se procedió al ajuste cromático definitivo con pigmentos al barniz de alta calidad, necesarios para la reintegración de los elementos que habían sido concebidos con mayor empaste y para el entonado de las diferentes manchas presentes en la superficie pictórica, y en concreto, sobre las manchas en forma de gota que aparecían generalizadamente sobre los fondos de las escenas, dado que no era posible su eliminación.

Todo este proceso ha permitido recuperar el colorido y luminosidad propios de las pinturas, y ha sacado a la luz el estudio de perspectiva trazado por el pintor, la tridimensionalidad de sus espacios arquitectónicos y paisajes, y el gusto por la minuciosidad en los detalles que definen los escenarios y personajes de las quince escenas representadas.

Dormición de la Virgen, restaurada.

- Página 138: *Nacimiento de la Virgen, restaurada.*
- Página 139: *Visitación, restaurada.*
- Página 140: *Presentación de la Virgen en el templo, restaurada.*
- Página 141: *Anunciación, restaurada.*

| Notas

- 1 Parra Crego, Enrique, *Análisis químico de las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo*. 4 de julio de 2014.
- 2 Parra Crego, Enrique. *Análisis químico de las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo*. 13 de mayo de 2018.







4 |

Restauración del artesonado

El artesonado de madera que cubre la Sala Capitular data de 1508 y es obra de Diego López de Arenas y Francisco de Lara. Tiene una superficie de 105 m², y está revestido con una decoración mediante estucado y dorado al agua, policromías al temple (azul), corlas de goma laca (rojo) y elementos figurados en los escudos realizados al óleo, todo ello obra de Luis de Medina, Diego López y Alonso Sánchez.

A nivel estructural y de soporte, el artesonado presentaba un buen estado general de conservación, con fendas y fisuras por aclimatación de los materiales lúneos que no comprometían su estabilidad.

Sus revestimientos ornamentales manifestaban levantamientos y pérdidas de adherencia. Aunque eran en su mayoría desprendimientos de pequeña entidad, se extendían de forma generalizada en la totalidad de la superficie y ponían en riesgo la integridad de los estratos decorativos.

Era evidente la presencia de densas capas de suciedad deposicional, bajo las que se encontraban tanto barnices hoy oxidados como manchas puntuales y localizadas de antiguas filtraciones de agua desde la cubierta.

Descripción tipológica, artística y formal

Con una longitud de 13,82 metros, una anchura de 7,60 metros y una profundidad máxima en su clave de 0,98 metros desde la línea de imposta, el artesonado fue concebido bajo un claro gusto renacentista, tanto en sus técnicas ornamentales como constructivas.

Su superficie queda organizada en 56 casetones o artesones, definidos por el cruce de vigas longitudinales y transversales de la cubierta de par y nudillo. En los ángulos se disponen casetones pareados triangulares a la altura del faldón para resolver las esquinas.

Enmarcados en cada casetón, y gracias a la superposición en profundidad de diferentes líneas de molduración y distintas secciones (cordón franciscano, rosario, pecho paloma, etc.), se crean espacios decorativos en forma de cruz de san Andrés. En el punto de intersección de dicha cruz, la superficie interior de los casetones se ornamenta con una estrella de 8 puntas de-

Artesonado restaurado.



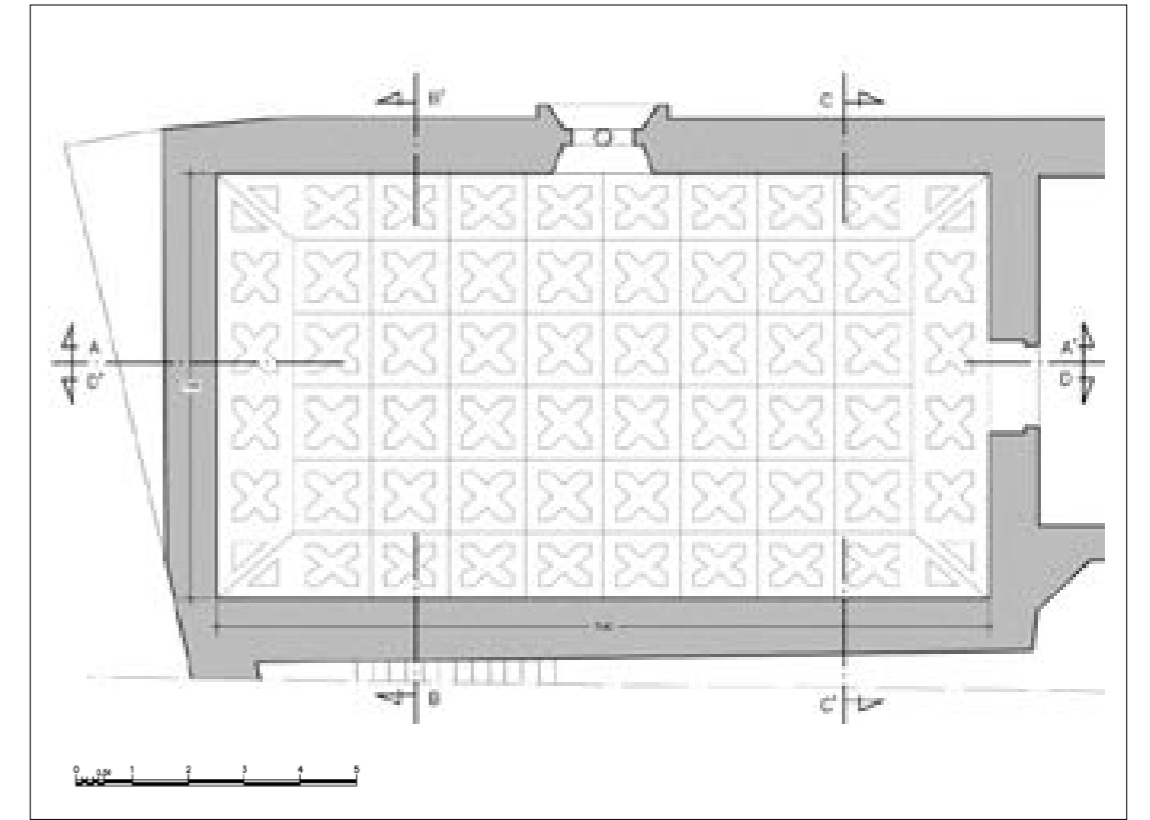
Detalle de cruz de san Andrés del interior del casetón.

finida nuevamente en profundidad con el uso de distintos niveles de molduras, en este caso de menor sección que las anteriores. Esta estrella custodia en su interior una bovedilla de media naranja avenerada, realizada en hueco relieve en el centro de todos y cada uno de los artesones, salvo en las esquinas. En los papos se forman senos poligonales a modo de azafates que recuerdan los trabajos de lacería mudéjar.

La artesa descansa sobre el alicer, enmarcado a su vez por dos cornisamentos moldurados y ricamente decorados. En la línea de alicer o arrocabe se exhiben los escudos heráldicos en alto relieve dorado y policromado con el blasón del cardenal Cisneros en los muros norte y sur, y en los testeros este y oeste el emblema catedralicio en el que se representa el milagro de la *Imposición de la casulla a san Ildefonso*. En ambos casos los escudos están custodiados por dos angelotes, realizados en talla de bulto redondo y policromado al óleo, que sostienen el sombrero cardenalicio con el que se coronan los escudos.

Las superficies quedan cubiertas con motivos de gusto renacentista plateresco que reproducen mascarones, florones, *candelieri*, guirnaldas, *puttis* y animales fabulosos dibujados en trazo negro sobre las superficies previamente doradas y cubiertas alternativamente con fondos rojos (goma lacas pigmentadas) y azules (temple de huevo). Este conjunto crea un rico cromatismo combinado con el brillo metálico del oro. Incluso los elementos moldurados presentan, en muchos casos, esa misma alternancia cromática con dibujos de hojarasca, ovas y arquitecturas perfiladas con trazo negro y fondos rojos y blancos siguiendo el mismo patrón de colores.

Planta del artesanado.



Descripción técnica y material

La totalidad de la superficie de la armadura está decorada mediante dorado al agua, sobre el que se aplicaban los diversos revestimientos para conseguir la rica ornamentación policroma figurada que exhibe el artesanado.

A continuación, se exponen brevemente los detalles de los distintos procesos ornamentales empleados originariamente.

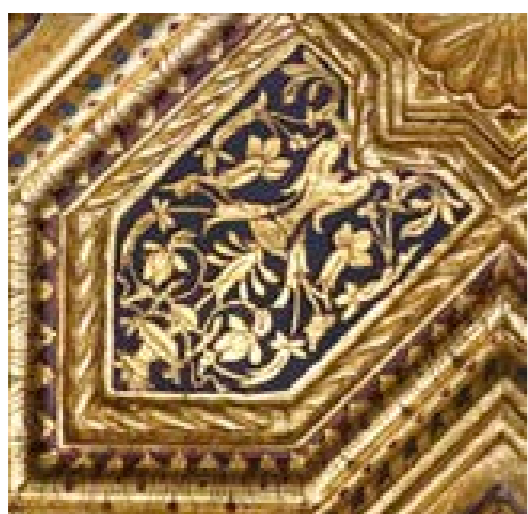
Dorado al agua o a la cola

El artesanado fue completamente dorado antes de recibir las decoraciones policromas. Para ello, se preparó el soporte lúneo mediante la aplicación de diversas capas de estuco o parejo (yeso mate aglutinado con cola orgánica natural proteica), sobre la que se extendieron las capas de bol rojo que permitían el posterior bruñido con piedra de ágata para conseguir el brillo metálico deseado, una vez adherida la lámina metálica de oro con agua cola de origen animal.

Finalmente, las superficies doradas se protegieron con barnices de goma laca, para recibir posteriormente los trabajos de policromado tipo estofado, corlado o esgrafiado.



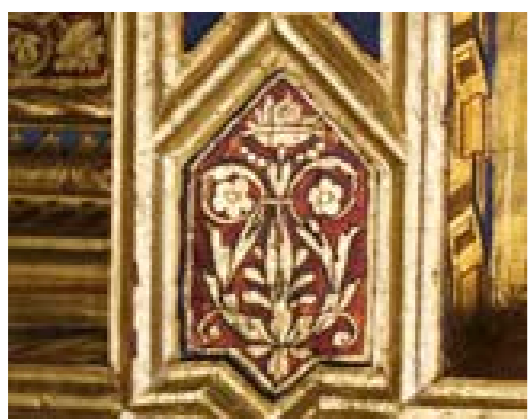
Detalle de líneas de dibujo y sombreado en las figuras de los angelotes del alicer y trabajos de estofado de los fondos.



Detalle de líneas de dibujo y trabajos de policromía con temple azul y corlas rojizas de goma laca.

Detalle de policromía con corla roja de goma laca en fondos.

Detalle de policromía de uno de los angelotes portantes del escudo del Cardenal Cisneros en el testero sur.



Policromías con temple de huevo y trabajos de estofado

La policromía con la técnica del temple de huevo se empleó para las decoraciones pictóricas de color azul del artesanado, tanto en el interior de los casetones en alternancia con los fondos rojos (corlas de goma laca) como en los fondos del alicer. En estos fondos se encuentra además una modalidad sencilla de estofado de líneas paralelas que dejan a la vista destellos de brillo metálico propio del oro subyacente.

Esta misma técnica con temple de huevo fue empleada para trazar las líneas negras de dibujo con las que se definen las figuras representadas y las tramas de sombreado mediante trazos lineales paralelos o cruzados. Con esta técnica se consiguió una sensación de volumen de las figuras representadas a modo de relieves pictóricos sobre los fondos monocromos o estofados.

El dibujo se llevó a cabo con trazos a pincel sobre fondos azules de temple, aplicados igualmente con pincel con plantilla, reservando las formas de los motivos figurados que quedaron así en dorado.

El temple de huevo es una técnica pictórica de naturaleza semigrasa muy empleada en la decoración de obras de soporte lúneo. En ella se emplea como aglutinante la proteína del huevo (la albúmina), la cual genera capas pictóricas finas, opacas, luminosas y cubrientes. Sobre la capa de temple aún fresca se realizaban los dibujos de estofado, retirando materia pictórica con palillos de madera de boj y dejando a la vista las siluetas y formas doradas, recreando texturas y bordados.

Policromía con corlas de goma laca

Los azules densos y opacos de las policromías de temple se combinan con la transparencia y cromatismo rojo de las corlas de goma laca pigmentada con la que se decoraron, de forma alternativa, los elementos figurados y otras estructuras doradas.

El uso de la goma laca (resina orgánica natural animal), aplicada en soluciones alcohólicas como aglutinante de la capa de policromía, permitió conservar los destellos metálicos del oro subyacente, lo que enriquece aún más el acabado final.

El uso de las corlas también fue muy habitual en los trabajos de policromado de tallas con cubriciones de lámina metálica, ya sea dorada o plateada, para conseguir diferentes matices y juegos cromáticos, enfatizar elementos iconográficos de interés y, en definitiva, enriquecer las composiciones escultóricas de artesones, molduras y escudos.

Policromía al óleo de los angelotes en los escudos

Al igual que el resto de las superficies lúneas, las tallas de los angelotes fueron estucadas para recibir el revestimiento decorativo posterior. En este caso, el revestimiento es de policromía realizada con pigmentos al óleo, aplicados en diferentes capas para conseguir los volúmenes y detalles naturalistas de carnaciones y rasgos faciales.

Estado de conservación

El artesanado mostraba un aspecto general bueno. Sin embargo, una vez colocados los medios auxiliares y tras realizar un examen exhaustivo de las superficies, se pudo comprobar que, a pesar de su estabilidad mecánica y la correcta integridad de sus elementos constitutivos, la techumbre presentaba deficiencias en cuanto a la conservación de los estratos de aparejos, dorados y policromías.

Una vez retirada la cubrición de polvo se pudieron observar las alteraciones que permanecían ocultas y que respondían principalmente a procesos naturales de envejecimiento de este tipo de armaduras y sus sistemas de decoración. Tras el examen de las superficies libres de polvo, se comprobó la estabilidad estructural del conjunto y se evidenció la existencia de puntos de inestabilidad de las capas de preparación y dorado de forma generalizada. Así mismo, se comprobó la existencia de capas de cubrición oscurecidas y suciedad adherida, especialmente visible sobre las policromías de los ángeles.

Factores de alteración externos

En general, los factores de alteración externos que afectaron al artesanado corresponden con los descritos en el capítulo de las pinturas murales.

Una fuga circunstancial desde el patio anexo hizo que el agua discurriera puntualmente sobre los dorados, altamente sensibles al agua. Así mismo, la afluencia de visitantes y la ausencia de control de la humedad de la sala produjeron condensaciones sobre las superficies decorativas y ciclos reiterados de humectación-desección, los cuales afectaron a la adherencia de la superficie pictórica. Estos daños puntuales eran especialmente visibles sobre las líneas de temple de los trazos de dibujo y en los fondos azules de las policromías y estofados realizados con esta técnica.

El asentamiento natural de las propias estructuras lúneas de la armadura produjo las grietas que presentaban los elementos estructurales de la armadura a nivel de soporte, especialmente

localizadas en los ángulos del alicer en las esquinas de la sala y en las jácenas, respondiendo a los movimientos de asentamiento lógico de la techumbre y su estabilización dentro del conjunto arquitectónico.

La ausencia de sistemas de climatización y las consiguientes variaciones térmicas y climáticas provocaron alteraciones mecánicas debido a movimientos diferenciales entre el sustrato lúneo y los estratos ornamentales, especialmente en las capas de preparación o estuco. Así mismo, las variaciones de humedad y temperatura activaron procesos de humectación-desección, que generaron fendas y fisuras visibles en las decoraciones, aunque sin afectación a la capacidad portante de la estructura.

Durante los procesos de limpieza se pudo constatar la existencia de sucesivas capas de barnizado no identificables a simple vista y restos de recubriciones oxidadas y oscurecidas, especialmente sobre las carnaciones de los angelotes y en los escudos.

La presencia de xilófagos, ya inactivos, afectó a una zona muy localizada en el ángulo noreste de la sala, y la exposición a murciélagos y aves en etapas anteriores había quedado patente con los restos de excrementos en las superficies susceptibles de depósito.

Factores de alteración internos

La madera es un soporte sumamente higroscópico y por ello, altamente sensible a las variaciones ambientales. Su grado de sensibilidad depende, en gran medida, de la preparación y desección de la madera seleccionada, así como el tipo y naturaleza de madera, que determina la secreción de resina y la presencia de nudos. Sin embargo, las capas de preparación de estuco de cola orgánica, aunque son sensibles a las variaciones de humedad relativa y temperatura ambientales, mostraron un grado de higroscopicidad menor y una respuesta diferente respecto al soporte de madera.

La fragilidad y menor plasticidad de las capas de preparación derivó en la aparición de ampollas, desprendimientos, levantamientos y fisuraciones que provocaron roturas y desprendimientos de los estratos de dorado y policromado, tanto en las corlas como en las capas de temple de huevo. Aunque estos daños eran de pequeño tamaño en la mayoría de los casos, se habían producido de forma generalizada en las superficies de la armadura.

A pesar de todo ello, se constató que el comportamiento de la obra fue bueno y los daños observados se debían principalmente a la ausencia de mantenimiento y climatización adecuados, más que a problemas derivados del momento de su factura, la técnica empleada o la elección de los materiales.



Trabajos de aspirado y limpieza con brocha.

Tratamiento de sentado de estucos y policromías.



Intervención

En la intervención se siguieron los mismos criterios establecidos en la restauración de las pinturas murales de la Sala Capitular (los cuales se han recogido en el correspondiente apartado), así como los trabajos previos.

Limpieza físico mecánica de suciedad deposicional no adherida

Se llevó a cabo una primera limpieza para la retirada de polvo y material depositado sobre las superficies con la ayuda de un aspirador industrial y brochas de pelo suave. Durante esta primera limpieza se pudo comprobar que las decoraciones presentaban problemas de levantamiento y se procedió al sentado previo y/o simultáneo de los aparejos y decoraciones.

Sentado de estucos, oros y policromías

Estos procesos se realizaron de forma diferenciada según la zona de intervención, en función de las pruebas de solubilidad y eficacia con las distintas formulaciones consolidantes. Los tratamientos se completaron con la aplicación de presión manual puntual controlada y el uso localizado de calor mediante espátula caliente en las zonas persistentes.

El sentado de oros, policromías de temple y óleo se efectuó mediante empapelado de protección con solución adhesiva de Klucel G en alcohol etílico (2-3%), seguido de inyección de solución adhesiva de Klucel G en agua (5%), previa humectación con tensoactivo de solución hi-

droalcohólica para mejorar la penetración de la fórmula consolidante en los estratos de estuco y el soporte ligneo. En las zonas que presentaban una mayor resistencia al sentado se optó por la inyección puntual de resina acrílica Acril C33 en suspensión acuosa a baja concentración.

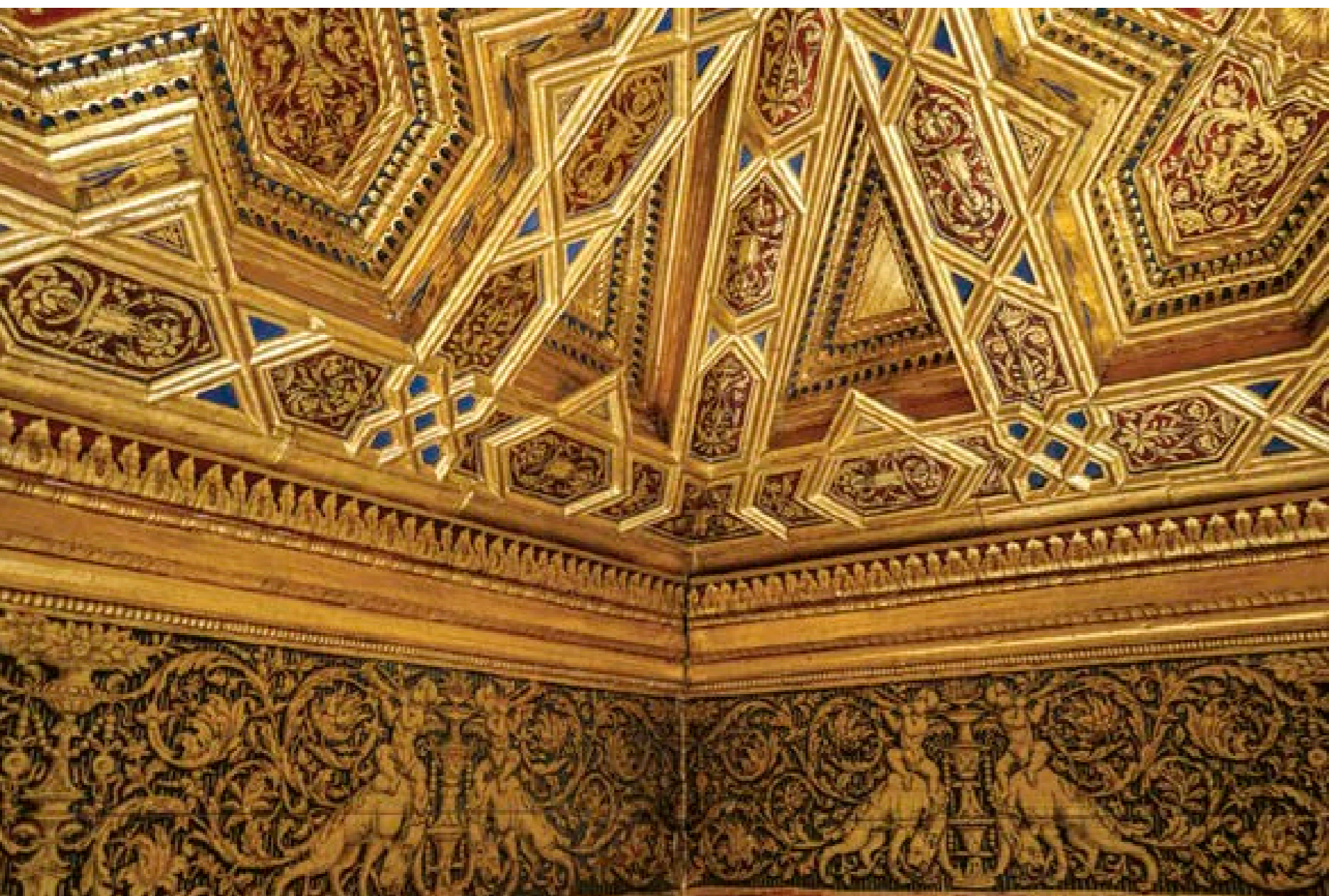
Las zonas corladas (lacas rojas) son altamente sensibles frente a disolventes polares y los dorados frente al agua, por lo cual su sentado se efectuó con formulaciones de mayor viscosidad, evitando la humectación de las superficies.

Limpieza química de suciedad superficial adherida

Tras el sentado de las zonas vulnerables se procedió a la retirada de las capas superficiales de suciedad adherida. Antes de comenzar, se hicieron pruebas de solubilidad y limpieza para determinar el tratamiento adecuado y establecer *a priori* el grado de limpieza conveniente sobre cada una de las superficies decorativas que presentaba el artesonado.

Para la limpieza de los dorados, se emplearon torundas de algodón hidrófilo impregnado con alcohol etílico de 90°, evitando el contacto con las superficies corladas sensibles a este disolvente. Para su tratamiento se optó por una limpieza cuidadosa en seco mediante bruñido superficial con algodón hidrófilo y, de forma puntual, un mínimo aporte de humedad que permitiera rebajar de forma controlada la capa de suciedad en zonas de mayor densidad.

Por último, y de forma paralela, se limpiaron gradualmente las policromías de los ángeles con hisopo impregnado en solución acuosa de hidróxido de amonio a baja concentración (5%) para la eliminación de barnices oxidados.



Estucado y desestucado

El estucado se limitó al tratamiento de las lagunas de mayor entidad, las cuales interferían en la correcta contemplación del conjunto o podían constituir puntos potenciales de inestabilidad para las superficies decorativas colindantes.

Para ello, se empleó un estuco coloreado sintético de probada estabilidad, fácil reversibilidad y total afinidad con el original conservado (MODOSTUC Caoba), aplicado de forma manual con espátula y enrasado al nivel original.

Detalle de solución de esquina con casetones triangulares, después de la restauración.

Detalle del escudo de Cardenal Cisneros en el muro norte, después de la restauración.



Reintegración cromática

De acuerdo con el criterio de mínima intervención, y tal y como se planteó durante el proceso de estucado, se procedió al entonado de estucos que habían perdido la capa de decoración y a la reintegración cromática de las faltas que interferían de forma significativa en la visión del conjunto.

Se recurrió a formulaciones acrílicas para la reintegración de las zonas policromadas y pigmentos inorgánicos micáceos (IRIODIN), aglutinados con barniz acrílico para metales, soluble en hidrocarburos INCRAL 44.

Barnizado

Tras la limpieza se aplicó una protección final mediante barnizado, con barniz acrílico para metales, soluble en hidrocarburos (INCRA 44), reservando las zonas corladas.

En el caso de los ángeles se aplicó un barniz de cuadros de alta calidad, a base de resinas acrílicas, que presentaba mayor afinidad con los elementos originales.



5 | Conservación preventiva

La restauración de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo incluyó medidas encaminadas a garantizar la conservación preventiva de las pinturas murales de Juan de Borgoña y su artesonado. Estas consistieron en la introducción de sistemas de control ambiental de humedad y temperatura, iluminación, seguridad y protección ante emergencias, todas ellas dirigidas a proteger y prevenir cualquier riesgo que conlleve el futuro de las obras de arte de la sala.

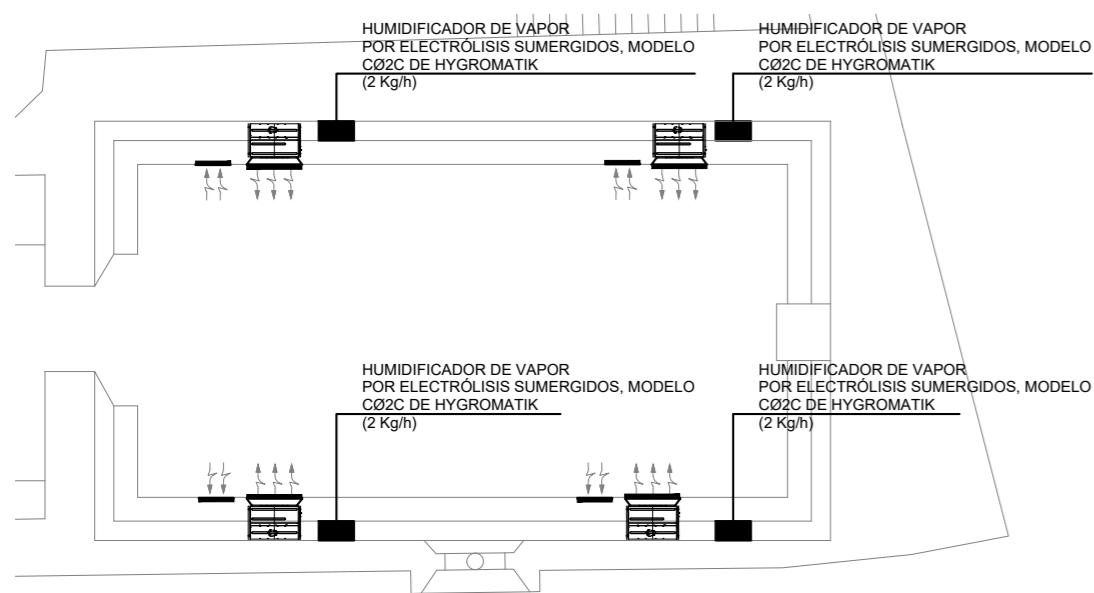
Los criterios generales de intervención se han basado en retornar el contenido de la Sala Capitular a su autenticidad. Las diferentes técnicas de análisis exhaustivas utilizadas a lo largo del proyecto permitieron profundizar en el diagnóstico de los diversos procesos de deterioro en la sala. Los factores externos que afectaron a las pinturas a través de los siglos fueron consecuencia de la falta de mantenimiento y por tratamientos incorrectos de restauración empleados anteriormente.

El método de trabajo se basó en la implementación de una técnica de conservación-restauración con un enfoque multidisciplinar que analiza el origen de los daños y evalúa los posibles riesgos de deterioro en un futuro. Se determinó así el diseño de unos sistemas de seguimiento y control del estado general de la sala y el posible impacto debido a la gran afluencia de visitantes.

Los principales riesgos que se identificaron y abordaron con un enfoque de conservación preventiva fueron los daños por condiciones ambientales inadecuadas (humedad, temperatura e iluminación), así como los daños por incendio o biodeterioro (presencia de aves, murciélagos, xilófagos), y los daños por actos antisociales (vandalismo).

El diseño de todas estas nuevas instalaciones siguió los criterios de eficiencia energética e integración arquitectónica, ocultando o minimizando su impacto visual en la sala.





Iluminación de las pinturas murales restauradas.

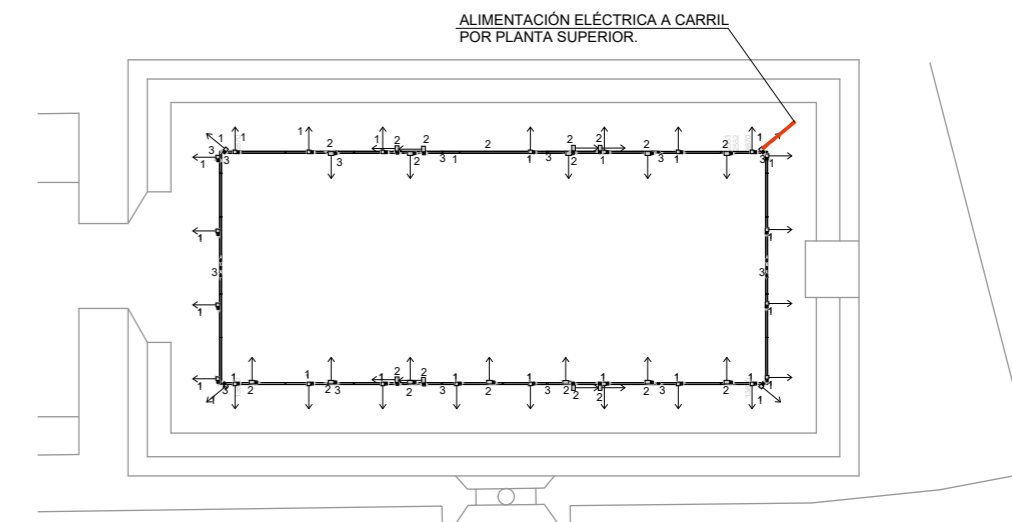


Plano de climatización.

-  Unidad interior
-  Placa multidifusores con 2 filas de 9 difusores 1200x325 mm
-  Rejilla de retorno 500x325 mm

Planta de iluminación.

-  1. Bañador de pared
-  2. Proyector con lente oval flood
-  3. Luminaria de haz indirecto
-  4. Proyector



Climatización

Para evitar el deterioro de las pinturas murales y la buena conservación de la madera del artesonado fue necesario el control de los diferentes factores que pueden influir en su mantenimiento, como son la humedad relativa y la temperatura.

Para mantener los valores constantes, independientemente de las condiciones ambientales y del volumen de visitantes, se instaló un sistema de climatización basado en una tecnología de aerotermia que consigue una alta eficiencia energética. La instalación se compone de una unidad exterior (tipo bomba de calor) ubicada en el patio de la calle Locum que tiene capacidad para trabajar tanto en modo calefacción o como en modo refrigeración; y cuatro unidades interiores (tipo fancoil mural) con humidificadores de vapor ubicadas bajo la bancada que forma la sillería corrida. Estas unidades se encargan de realizar el intercambio térmico con el aire existente en la sala a climatizar. La impulsión de aire y humedad se transmite por las rejillas practicadas en la cara superior horizontal de la sillería. El retorno del aire se canaliza a través de las rejillas metálicas dirigibles con filtro del mismo color que las bancadas, colocadas en la zona inferior vertical de la sillería.

La conexión entre la unidad exterior y las unidades interiores tiene lugar mediante un sistema de distribución ejecutado en tuberías de cobre. En la unión de esas tuberías no se aplicaron en ningún momento puntos de soldadura que implicara utilización de llama, sino que se conectaron mediante el sistema de presión denominado “Zoomlock”, en previsión de posibles fuegos.

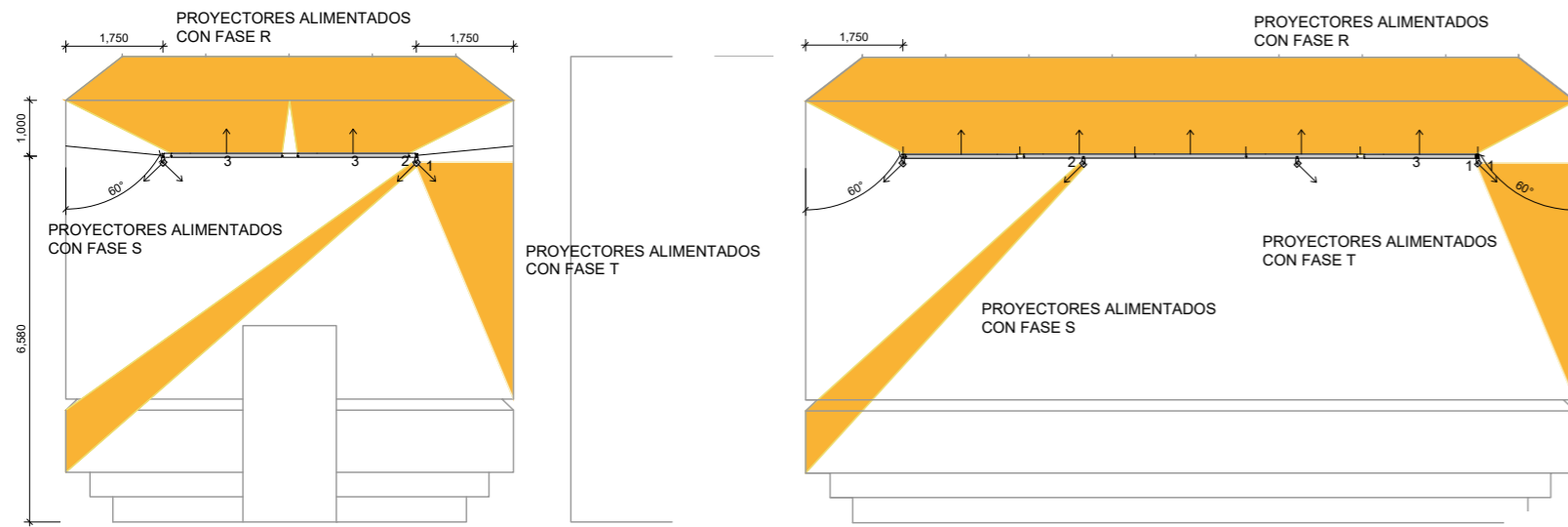
El control y programación de la instalación quedó centralizada en un módulo “Intelligent Touch Controller” situado en el patio del Locum.

Iluminación

El sistema de iluminación, bajo el patrocinio de la Fundación Endesa, fue uno de los elementos determinantes para la conservación y buena contemplación del esplendor de las pinturas murales y el artesonado, tanto por su posición y ubicación como por su calidad lumínica. Para ello se diseñó una instalación que minimizara su impacto en el conjunto arquitectónico y que aportara un efecto de luz natural, al mismo tiempo que no afectara a la conservación de las capas pictóricas y ornamentales.

La dificultad en la solución de iluminación estuvo condicionada por el tipo de paramentos que definen tan singular espacio: en el techo un extraordinario artesonado dorado, en los paños verticales las pinturas murales de Juan de Borgoña y en el tercio inferior una magnífica colección de retratos, que componen el episcopologio.

Se optó por un sistema de iluminación directo/indirecto mediante un perfil de aluminio tipo Hi-Trac de ERCO, con iluminación indirecta mediante fuente de luz de LED 12w 3000K, con un total de 168w de iluminación indirecta y uniforme del artesonado, respetando su volumetría. En la parte inferior del Hi-Trac se incorporó un rail electrificado con tres fases diferenciadas, en el que se ubicaron proyectores tipo Parscan LED 12w 3000K con óptica bañadora de pared, para una iluminación uniforme y sutil de las pinturas murales. Con los proyectores Parscan conviven en el rail electrificado una solución singular mediante proyectores Pollux LED 10w 3000K para resolver uno de los problemas más delicados de este singular espacio: la iluminación cruzada de los retratos sin producir deslumbramiento alguno y salvando la proyección de la sombra de la cornisa superior que separa los retratos de la zona de las pinturas murales.



Esquema transversal y longitudinal de iluminación.

Para esta iluminación también fue fundamental el estudio de la colocación del carril electrificado rectangular, en el que se instalaron los focos de iluminación. Este carril de aluminio con pintura en polvo se encuentra suspendido gracias a seis finos cables anclados en horizontal al muro, lo cual evita cualquier punto de fijación en zonas decoradas del artesanado y minimiza su percepción. Dichos cables no reciben iluminación debido a la posición de las luces, quedando justo en la zona de sombra, de forma que el carril parece flotar en el aire.

Con la tecnología LED se consiguió una reproducción extraordinariamente veraz de los colores utilizados por Juan de Borgoña. Así mismo, se garantizó la no emisión de longitudes de onda ultravioletas e infrarrojas, y con ello la conservación de las obras de arte.

Seguridad

En el carril de iluminación se integraron elementos para garantizar la seguridad frente a actos vandálicos. Concretamente se instalaron una cámara DOMO en el carril en la zona más alejada del acceso para ver el conjunto y dos cámaras direccionales de alta resolución para poder identificar las caras con gran nitidez, mediante *zoom*. La instalación de seguridad está conectada con la sala de control de la catedral. Además, se dotó a la sala de wifi y dos bases para tomas de datos.

Incendios

A partir de las recomendaciones del Plan Nacional de Emergencias y Gestión de Riesgos del Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura y Deportes, así como la legislación vigente, se instaló en la Sala Capitular un sistema de detección de incendios.

El sistema instalado es de detección de humo por aspiración, basado en el análisis del aire aspirado de manera continua de la zona protegida mediante una red de tuberías. Este sistema de aspiración incorpora sensores láser de alta sensibilidad y un programa de control, idóneo para la detección de humo en áreas donde se requiere una sensibilidad muy alta.

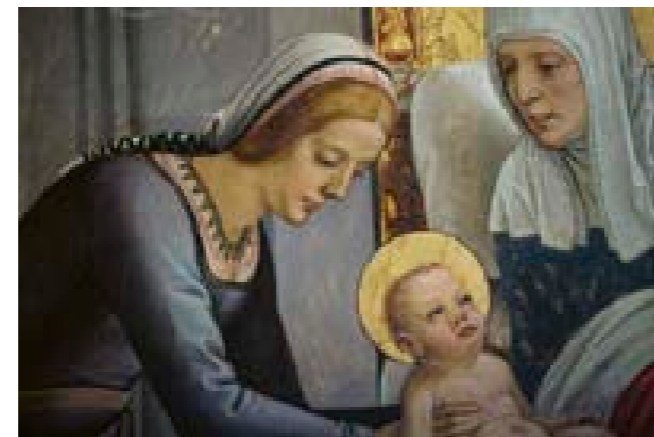
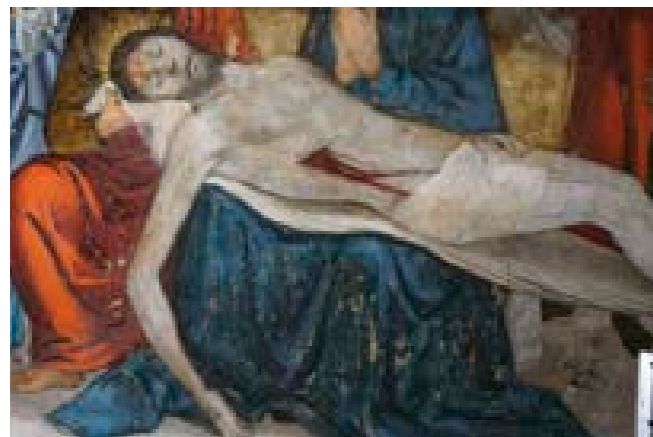
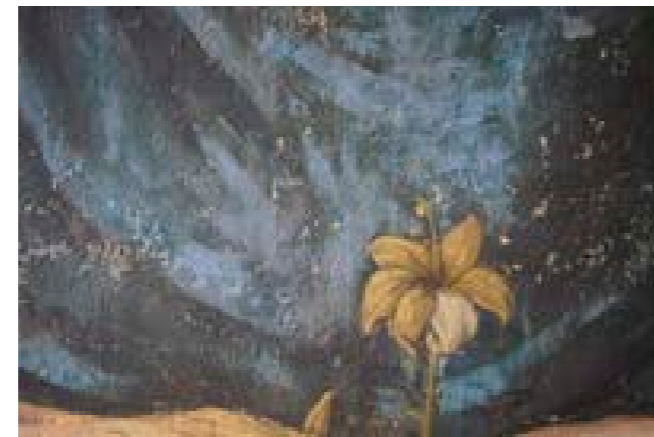
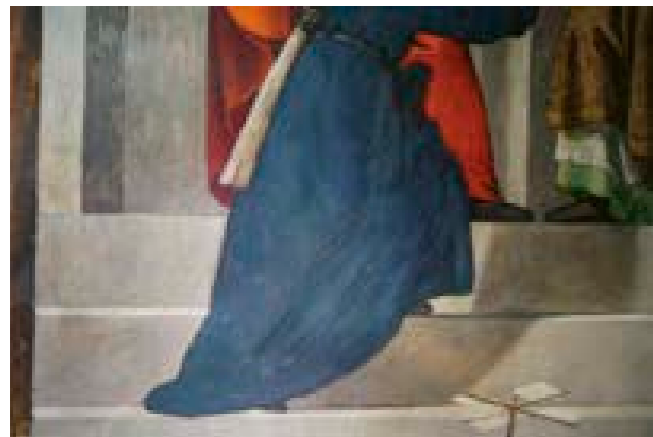
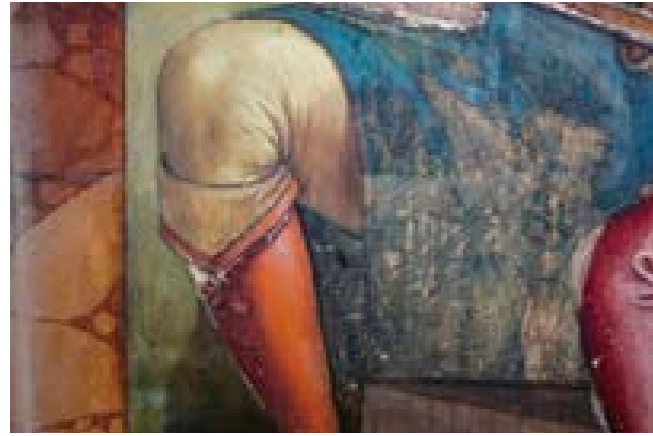
Este sistema discurre por la cornisa superior de las pinturas murales, de forma que pasa desapercibido y no interfiere en la contemplación de la sala.

Nueva carpintería

La única ventana de la Sala Capitular en origen tenía una vidriera, que fue sustituida por una ventana abatible con vidrio translúcido. Dado el avanzado estado de deterioro que presentaba esta última, se procedió al diseño de una nueva carpintería fija que contribuyera a la conservación de las condiciones ambientales de la sala y, con ello, de sus obras de arte.

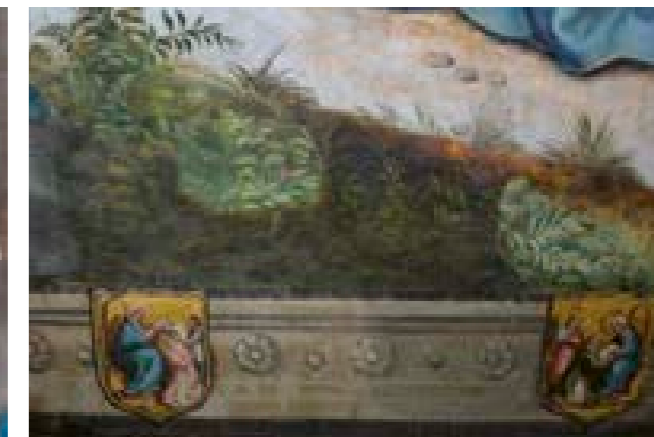
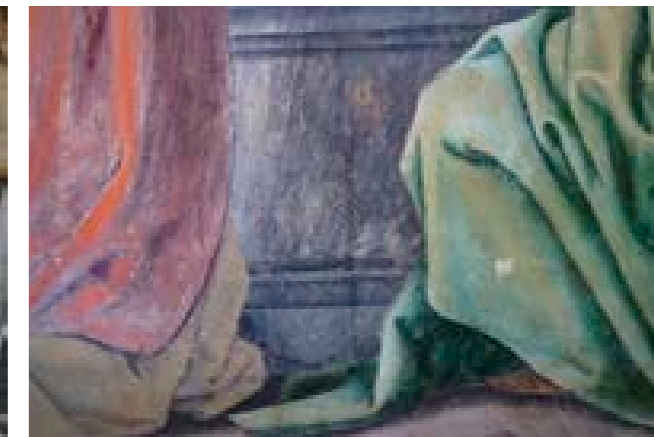
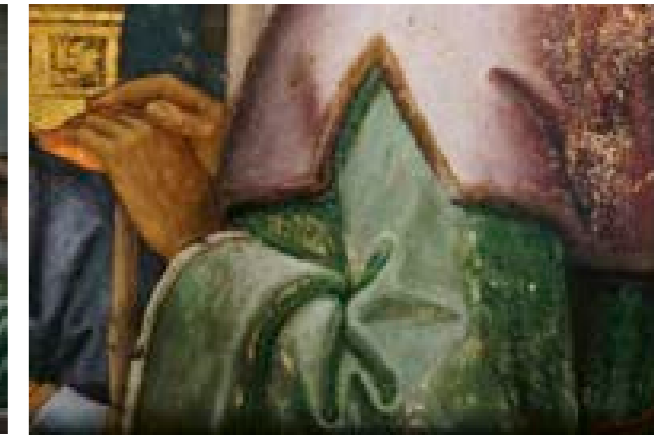
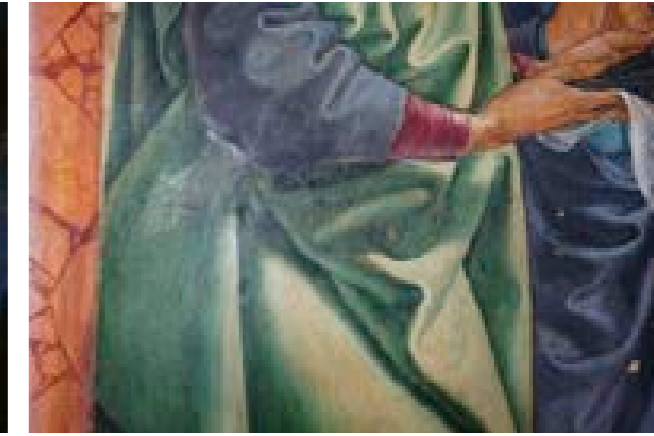
Esta nueva ventana está compuesta por un vidrio Climalit que incorpora una luna Planilux reflectante en el lado exterior. En el interior se instaló un filtro de alabastro con una división en perfil metálico que forma una retícula que controla la incidencia solar, ya que la ventana se encuentra orientada al sur. De esta forma se logró dar un aporte controlado de luz natural que apoya al sistema de iluminación de la sala.

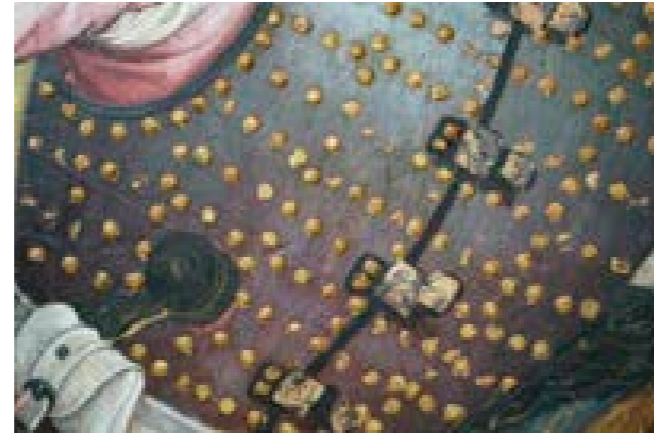
6 | Anexo fotográfico



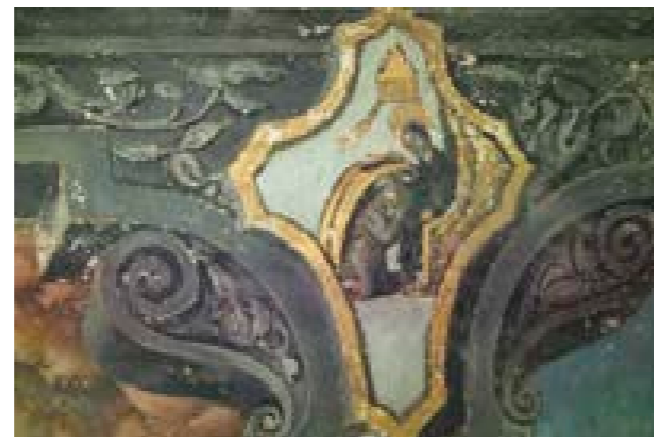
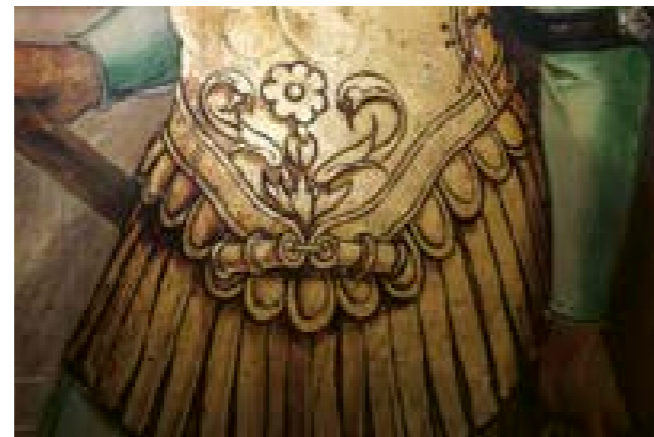
ALTERACIONES EN
LOS COLORES AZULES

ALTERACIONES EN LOS
COLORES VERDES

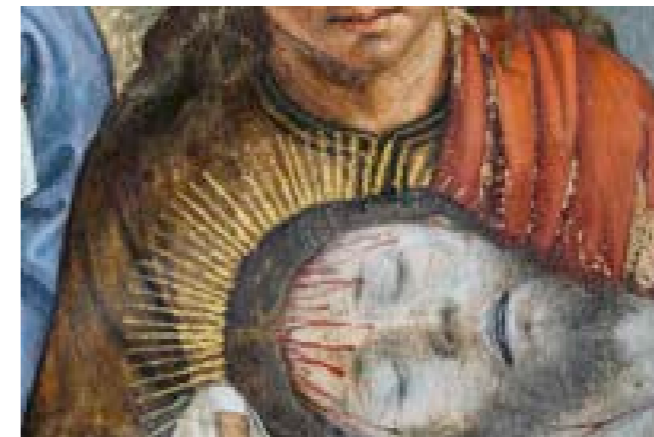
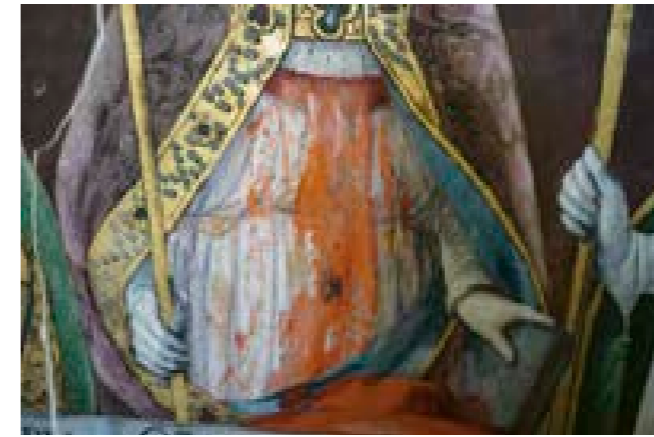


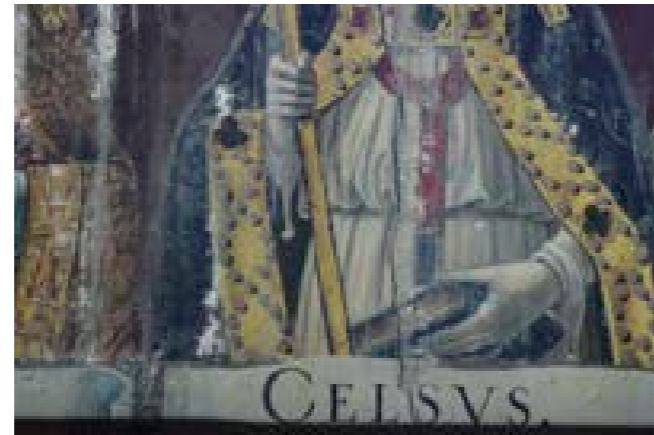
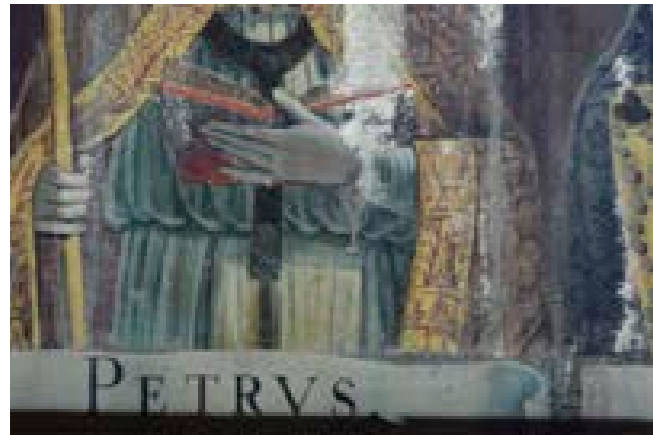


ALTERACIONES
EN LOS METALES Y
DORADOS



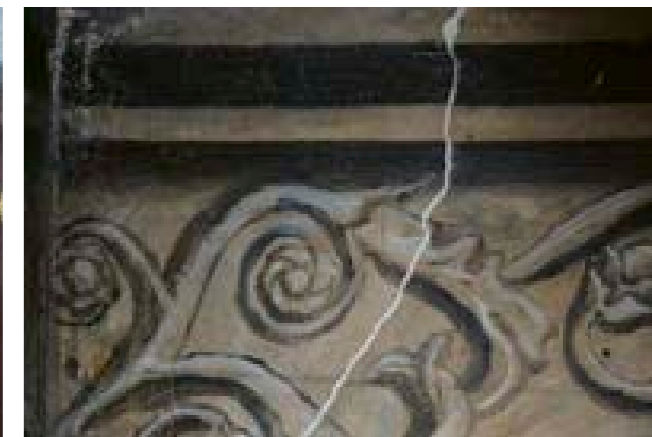
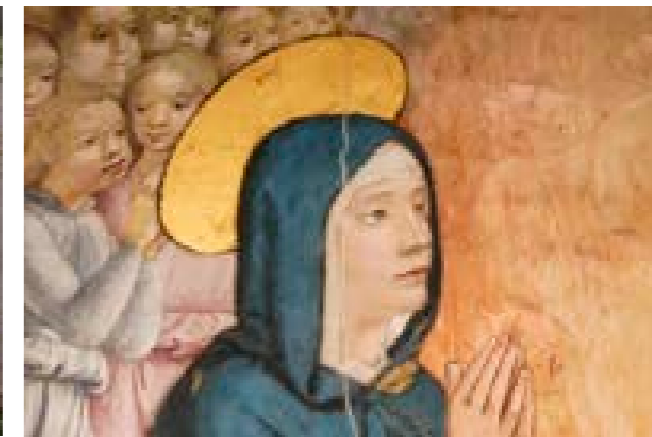
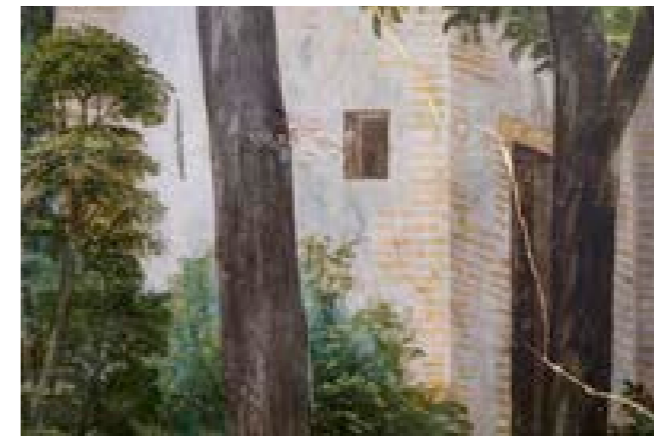
LEVANTAMIENTOS,
LAGUNAS Y REPINTES





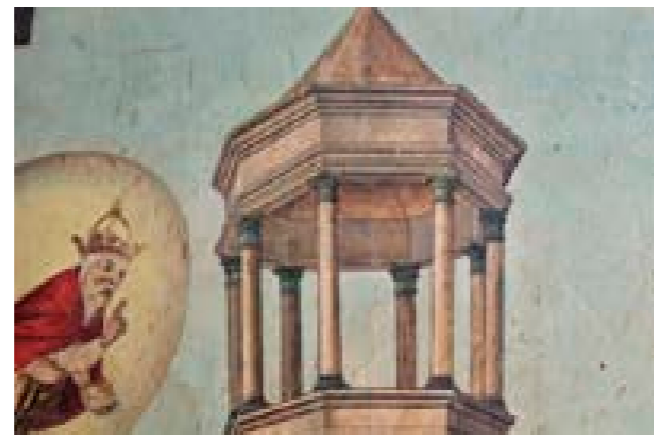
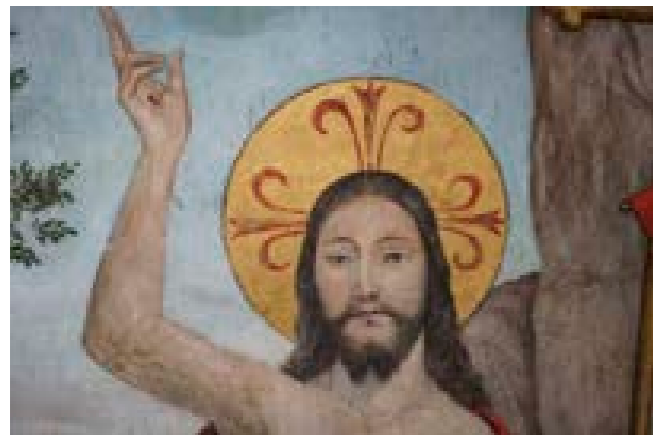
DAÑOS POR HUMEDAD Y CERAS

GRIETAS Y FISURAS

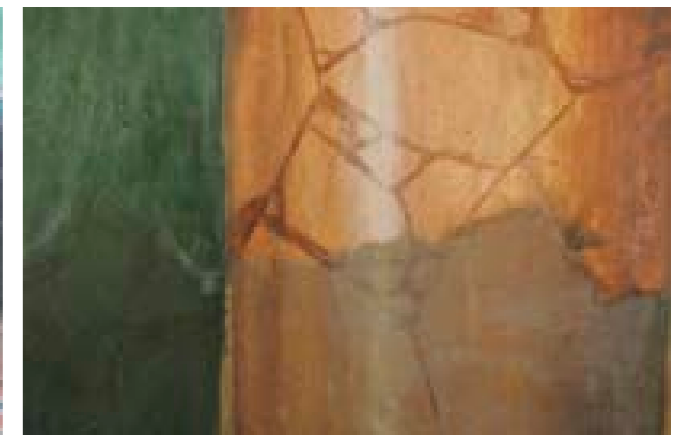
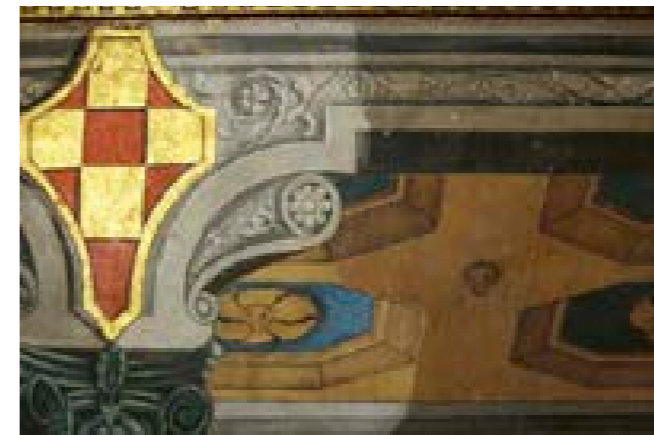
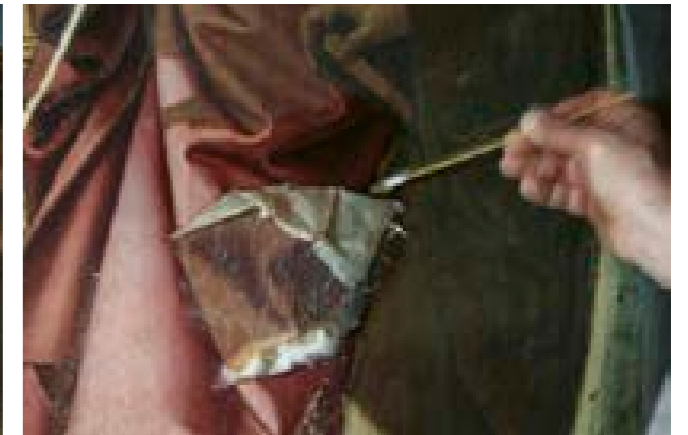
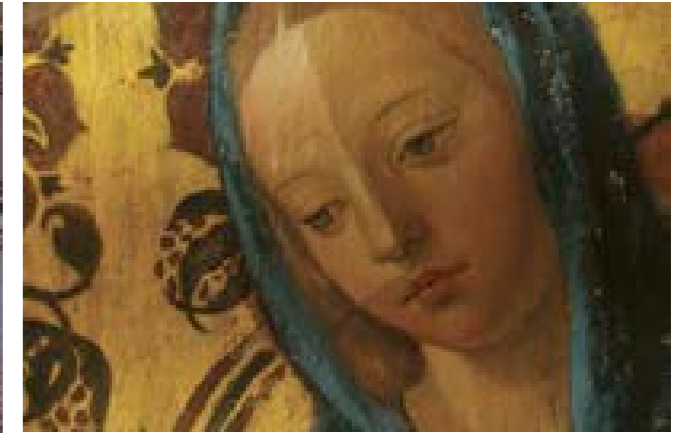


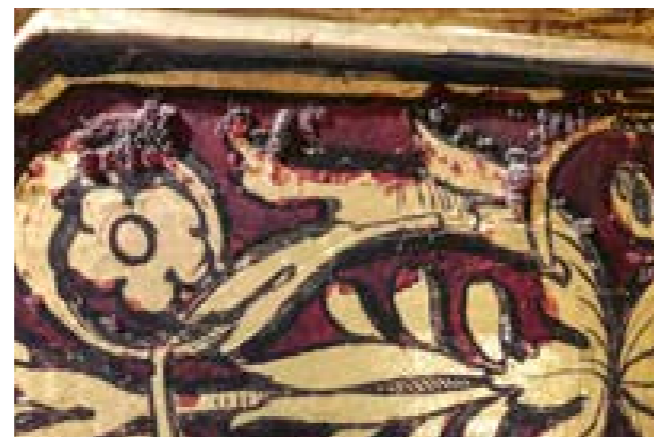
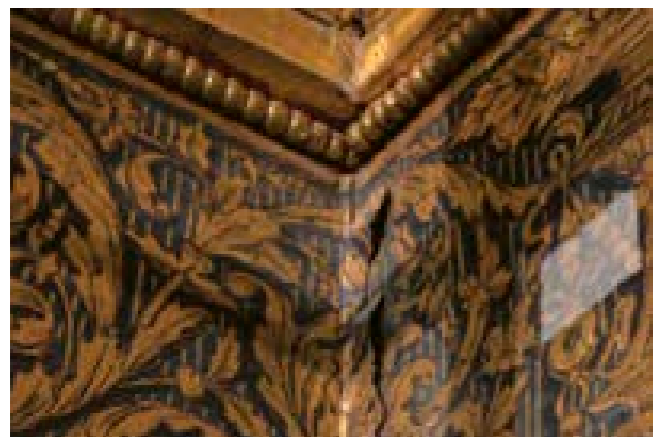
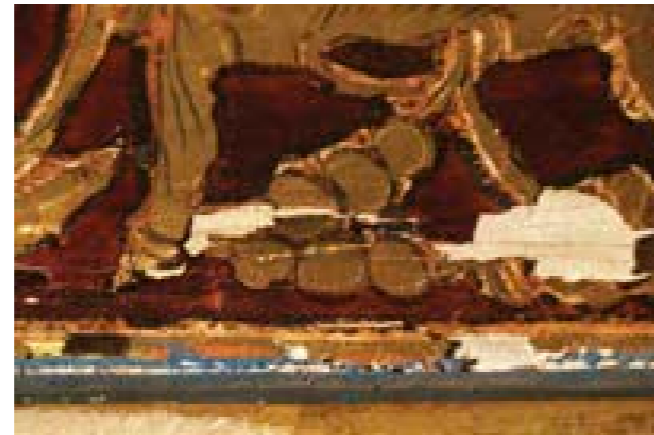


SUCIEDAD Y
MANCHAS POR
BIODETERIORO



PROCESO DE
LIMPIEZA DE LAS
PINTURAS





DAÑOS EN EL ARTESONADO

7 | Bibliografía

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad, 1978.
- , *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento, 1981.
- , *Documentos para la historia de la pintura española I*, Madrid, Museo del Prado, 1994.
- ALCOCER, Pedro de, *Hystoria, o descripción de la imperial cibdad de Toledo. Con todas las cosas acontecidas en ella, desde su principio, y fundación, Toledo*, 1554.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Toledo pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, 1845.
- ANDALORO, María, "Effigi di Pietro e Siricio", en *Pietro e Paolo: la storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Milán, Electa, 2000, pp. 230-231.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Juan de Borgoña*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972.
- ANTOLÍN, Guillermo, "El Códice Emilianense de la Biblioteca del Escorial", *La ciudad de Dios*, nº 72 (1907), pp. 184-195; 366-378; 542-551 y 628-641
- , *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, Madrid, 1910-1923.
- ANTONIO, Nicolás, *Censura de historias fabulosas*, Gregorio Mayáns y Siscar (ed.), Valencia, 1742.
- ARELLANO GARCÍA, Mario, *La capilla mozárabe o del Corpus Christi*, Toledo, Instituto de Estudios Visigóticos-mozárabes de San Eugenio, 1980.
- ARROYAS SERRANO, Magín, "Documentación previa del obispo de Segorbe Juan Bautista Pérez (1591-11597) para una historia de la diócesis", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, nº 81, 2005, pp. 535-569.
- ÁVILA, Ana, "La perspectiva en la pintura hispánica del primer Renacimiento", *Archivo Español de Arte*, nº 252, 1990, pp. 529-533.
- , *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Madrid, Anthropos, 1993.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966 (2ª ed.).
- BERTAUX, Émile, *Histoire de l'Art: depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, París, 1911.
- BLANCA, Diego, "Capilla del Corpus Christi o Mozárabe", en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 637-640.
- BLANCO MOZO, Juan Luis, "La configuración del espacio de la Catedral de Toledo (1493-1550): de la diversidad medieval a la unidad quinientista", en *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Begoña Alonso Ruiz (ed.), Madrid, Sílex, 2011, pp. 111-123.
- BRAVO DE ACUÑA, Juan, *Libro de la fundación de la Sancta iglesia de Toledo sus grandezas, Primaçia, dotaçiones y Memorias*, [Toledo], 1604 (ms. en ACT, Secretaría Capitular I, 37).

CABALLERO BERNABÉ, Francisco Javier, “Nuevas aportaciones sobre la obra del Greco”, *Goya. Revista de Arte*, nº 226, 1992, pp. 222-224.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Filipe II, rey de España*, Madrid, 1876-1877.

CANO CUESTA, Marina, *La medalla papal en las colecciones públicas madrileñas*, Madrid, 2012.

CARO BAROJA, Julio, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

CARROBLES SANTOS, Jesús y MORÍN DE PABLOS, Jorge, “Falsos de Toledo: piezas inventadas para la construcción de un ideal cívico”, *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, nº 29, 2012, pp. 141-158.

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel, “La proyección del arte islámico en la arquitectura de nuestro primer Renacimiento: el estilo Cisneros”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XII, 1985, pp. 55-63.

-----, “El cardenal Cisneros”, en *Artificia Complutensia. Obras seleccionadas del patrimonio artístico de la Universidad Complutense*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 20-23.

-----, “El cardenal Cisneros”, en *Una hora de España. VII Centenario de la Universidad Complutense*, Madrid, Universidad Complutense, 1994a, pp. 96-98.

CASTRO, Manuel de, “Legislación inmaculista de la orden franciscana en España”, *Archivo Ibero-Americano*, 15, 1955, pp. 35-103.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

CLARK, Nicholas, *Melozzo da Forlì Pictor Papalis*, Londres, Sotheby’s, 1990.

CONDORELLI, Adele, “Il problema di Juan de Borgoña”, *Commentari*, 11, 1960, pp. 46-59.

CRiado VEGA, Teresa, “Recetas castellanas medievales sobre el trabajo de la cera”, *Meridies. Revista de Historia Medieval*, IX, 2001, pp. 151-170.

CRUZ YÁBAR, María Teresa, “El final madrileño de Blas de Prado”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LIV, 2014, pp. 33-87.

-----, “El viaje de Blas de Prado a Berbería en 1593 y el regreso del pintor”, en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 1117-1134.

DANESI SQUARZINA, Silvia, “La Casa dei Cavalieri di Rodi: architettura e decorazione”, en *Roma, centro ideal della cultura dell’Antico nei secoli XV e XVI: Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, Milán, Electa, 1989, pp. 102-142.

DE BRUYNE, Luciano, “L’antica serie di retratti del Papi conservati nel Monastero di S. Paolo f.l.m.”, *Rivista di Archeologia Cristiana*, VII, 1930, pp. 107-137.

-----, *L’antica serie di ritratti papali della basilica di S. Paolo f.l.m.*, Roma, 1934.

DE ROSSI, Giovan Battista, “L’antica serie dei papi dipinta sulle pareti della basilica di S. Paolo testè riordinata ed affissa alle pareti del monastero antiguo allá basilica”, *Bulletino di Archeologia Cristiana*, s. II, I, 1870, pp. 122-124.

DESSI, Alessia, “La Committenza Barbo nella Casa dei Cavalieri di Rodi”, en *Arte e committenza a Roma en el Lazio tra Umanesimo e Rinascimento maturo*, Roma, Campisano, 2014, pp. 57-80.

DÍAZ Y DÍAZ, Pedro Rafael, “Vida de San Eulogio. Traducción y notas”, *Florentia iliberritana: Revista de estudios de la Antigüedad clásica*, nº 4-5, 1993-1994, pp. 127-154.

DOCCI, Marina, *San Paolo fuori le mura. Dalle origini alla basilica delle origini*, Roma, Gangemi, 2006.

DOLPHIN, Erika, *Archbishop Francisco Jiménez de Cisneros and the Decoration of the Chapter Room and Mozarabic Chapel in Toledo Cathedral*, Nueva York, New York University, 2008.

EHLERS, Benjamín, “Juan Bautista Pérez y los Plomos de Granada: el Humanismo español a finales del siglo XVI”, en *Los Plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*, Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal (eds.), Valencia, Universidad, 2006, pp. 253-269.

FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel, “La capilla mozárabe del Corpus Christi”, en *Piedras Vivas. La Catedral de Toledo 1492*, Toledo, Cabildo de la Santa Catedral Primada, 1992, pp. 63-68.

-----, “El primado de España”, en *Los primados de Toledo*, Toledo, 1993, pp. 24-30.

-----, *La Catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas*, Toledo, Diputación provincial, 1999.

FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel, RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo y CASTAÑEDA TORDERA, Isidoro, *Los diseños de la Catedral de Toledo. Catálogo de diseños arquitectónicos, artísticos, topográficos y textiles*, Toledo, Catedral, 2009.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, “La arquitectura como documento: el sepulcro del Gran Cardenal Mendoza en Toledo”, *Academia*, nº 63, 1983, pp. 219-241.

-----, *Los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento*, Valencia, Generalitat, 1987.

FLORIANO CUMBREÑO, Antonio Cristino, *El bordado*, Barcelona, Alberto Marín, 1942.

FRANCO MATA, Ángela, *Las capillas de la Catedral de Toledo. Historia, Liturgia y Arte*, Toledo, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2018.

FRUTOS SASTRE, Leticia de, “Un pintor napolitano, un rey a punto de morir y un cardenal. Luca Giordano y las pinturas al fresco de la sacristía de la Catedral de Toledo”, *Tiempos modernos*, 28, 2014, pp. 1-25.

GAETA, Letizia, *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel ‘400*, Galatina, Mario Congedo, 2012.

GARCÍA ORO, José, “El obispo de Canarias Don Pedro López de Ayala y el cardenal Cisneros (1507-1513)”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 12, 1966, pp. 117-165.

-----, *Cisneros y la reforma del clero español en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, CSIC, 1971.

-----, *La Iglesia de Toledo en tiempo del Cardenal Cisneros (1495-1517)*, Toledo, Estudio teológico de San Ildefonso, 1992.

GARRIGA, Joaquín, “«Diestros en el contra açer de la vista...»: la perspectiva lineal y los talleres de pintores hispanos en el siglo XVI”, en *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad, 2004, pp. 131-152.

GODOY ALCÁNTARA, José, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid, 1868 (Madrid, 1981).

GOLDSMITH, John, *Early Florentine Designers and En gravers: Maso Finiguerra, Antonio Pollaiuolo, Baccio Baldini, Sandro Botticelli, Francesco Rosselli. A Comparative Analysis of Early Florentine Nielli, Intarsias, Drawings, and Copperplate Engravings*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press y The Metropolitan Museum of Art, 1955.

GÓMEZ BRAVO, Juan, *Catálogo de los obispos de Córdoba, y breve noticia histórica de su iglesia catedral, y obispado*, Córdoba, 1778.

GÓMEZ DE CASTRO, Álvaro, *De rebus gestis a Francisco Ximenio Cisnerio, Archiepiscopo Toletano*, Alcalá de Henares, 1569.

-----, *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*, Edición, traducción y notas por José Oroz Reta, Madrid, Fundación Universitaria Española 1984.

GÓMEZ MORENO, Manuel, *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1931.

GONZÁLEZ RAMOS, Roberto, “Memorial de Juan de Borgoña sobre la decoración del claustro de la Catedral de Toledo (1498 (?))”, *Archivo Español de Arte*, nº 316, 2006, pp. 422-425.

-----, *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes. El patronazgo artístico de un centro del saber. Siglos XVI-XIX*, Alcalá de Henares, Universidad, 2007.

GONZÁLVEZ RUIZ, Ramón, *Hombres y libros de Toledo*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1997.

-----, “Eulogio de Córdoba, arzobispo electo de Toledo († 859)”, en *Lo Uno y lo Múltiple. Homenaje a Félix del Valle y Díaz*, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2009, v. I, pp. 83-127.

-----, *San Ildefonso y otros obispos de la iglesia visigótica y mozárabe de Toledo*, Toledo, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2018.

GRABAR, André, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, París, Collège de France, 1968.

GRIMALDI, Giacomo, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini letino 2733*, edizione e note a cura di Reto Niggli, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1972.

HEIM, Dorothee, “Spurensuche in Spanien. Andrea Sansovino und das Rätsel seiner Werke in Toledo”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v. 69, nº 4, 2006, pp. 489-507.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Vida, martyrio y translación de la gloriosa Virgen, y martyr Santa Leocadia, con la relación de lo que pasó en la última translación, que se hizo de las Santas Reliquias de Flandes a Toledo*, Toledo, 1591.

HOROZCO, Sebastián de, *Relaciones Históricas Toledanas*, introducción y transcripción de Jack Weiner, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1981.

HORSTER, Marita, *Andrea del Castagno*, Oxford, Phaidon Press, 1980.

ILDEFONSO, santo, *El “De Viris Illvstribvs” de Ildefonso de Toledo*, estudio y edición crítica de Carmen Codoñer Merino, Salamanca, Universidad, 1972.

LANDAU, David y PARSHALL, Peter, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1994.

LLORENS Y RAGA, Peregrín Luis, *Episcopologio de la diócesis de Segorbe-Castellón*, Madrid, CSIC, 1973-1974.

LOAYSA Y GIRÓN, García, *Collectio conciliorum hispaniae*, Madrid, 1593.

LOP OTÍN, María José, *El cabildo catedralicio de Toledo en el siglo XV: aspectos institucionales y sociológicos*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2003.

LÓPEZ, María del Prado, “Terno del Cardenal Mendoza. Capa y Dalmática”, en *Cisneros. Arquetipo de Virtudes. Espejo de Prelados*, Toledo, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017, p. 301.

LÓPEZ DE HARO, Alonso, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, 1622.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y MATEO GÓMEZ, Isabel, *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 2003.

MARÍAS FRANCO, Fernando, “Datos sobre la vida y la obra de Juan de Borgoña”, *Archivo Español de Arte*, nº 194, 1976, pp. 180-182.

-----, “El cigarral toledano del cardenal Quiroga”, *Goya: revista de arte*, nº 154, 1980, pp. 216-222.

-----, “Maestros de la catedral, artistas y artesanos: datos sobre la pintura toledana en la segunda mitad del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, nº 215, 1981, pp. 319-340.

-----, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, CSIC, 1983-1986.

-----, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989.

-----, “Pedro de Gumiel, Francisco de Carabaña, la Universidad de Alcalá y el mito del «estilo Cisneros»”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LVIII, 1994, pp. 49-80.

-----, “La memoria de la Catedral de Toledo desde 1604: la descripción de Juan Bravo de Acuña y la planta y dibujos ceremoniales de Nicolás de Vergara el Mozo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, v. 21, 2009, pp. 105-120.

-----, “La Sala Capitular”, en *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho Siglos de Historia*, Burgos, Promecal, 2010, pp. 240-247.

MARÍAS FRANCO, Fernando y PEREDA ESPESO, Felipe, “Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor?”, en *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, Diputación, 2004, pp. 151-168.

MARÍN CRUZADO, Olga, “Las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo: aportación al estudio de la concepción del espacio”, *Archivo Español de Arte*, nº 292, 2000, pp. 315-339.

MARTÍN, Rosa M.ª, “Terno del cardenal Pedro González de Mendoza”, en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo, Arzobispado, 2005a, pp. 288-291.

-----, “Terno del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros”, en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo, Arzobispado, 2005b, pp. 297-301.

MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, José, “Jerónimo de la Higuera S.J.: falsos cronicones, historia de Toledo, culto de San Tirso”, en *Tolède et l’expansion urbaine en Espagne (1450-1650)*, Madrid, Casa de Velázquez, 1991, pp. 69-97.

MARTÍNEZ FAZIO, Luis M., “La restauración de San León Magno en la basílica Ostiense”, *Römische Quartal Schrift*, 58, 1963, pp. 1-27.

MARTÍNEZ GIL, Fernando, “Historia y cohesión urbana. La escuela historiográfica toledana del Siglo de Oro”, en *Ensayos humanísticos: homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*, Rafael Villena Espinosa (coord.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 303-318.

-----, “Religión e identidad urbana en el Arzobispado de Toledo (siglos XVI-XVII)”, en *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 15-57.

-----, *La invención de Toledo. Imágenes históricas de una identidad urbana*, Ciudad Real, Al mud, 2007.

-----, “De civitas regia a civitas dei. El imaginario histórico de Toledo en los siglos XVI y XVII”, en *Sacra loca toletana. Los espacios sagrados en Toledo*, J. Carlos Vizueté Mendoza y Julio Martín Sánchez (coord.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 319-367.

MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, “Cisneros in figuris. Del sueño del asceta al pragmatismo del político”, en *Una hora de España. VII Centenario de la Universidad Complutense*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 26-35.

MATEO GÓMEZ, Isabel, “Sugerencias sobre el programa iconográfico de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, nº 259-260, 1992, pp. 371-376.

-----, *Juan de Borgoña*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.

-----, “Las salas capitulares”, en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 269-273.

MATEU LLOPIS, Felipe, “El obispo de Segorbe Juan Bautista Pérez”, en *Efemérides gloriosas para la historia de Segorbe*, Castellón de la Plana, 1949, pp. 1-93.

-----, *El obispo de Segorbe Juan Bautista Pérez. Esquema biobibliográfico*, Castellón de la Plana, 1951.

MÉNDEZ APARICIO, Juan Antonio, *Catálogo de diseños del Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo*, Toledo, 1981.

MESEGUER FERNÁNDEZ, Juan, “El Cardenal Jiménez de Cisneros, fundador de la Capilla Mozárabe”, en *Hispania Mozárabe. Congreso Internacional de Estudios Mozárabes (1.ª, Toledo, 1975)*, Toledo, Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 1978, pp. 149-245.

-----, “Relaciones del cardenal Cisneros con su cabildo catedral”, en *V Simposio Toledo Renacentista*, Toledo, Publicaciones del Centro Universitario de Toledo, 1980, t. I (Primera parte), pp. 25-147.

MORALES, Ambrosio, *Los otros dos libros undécimo y duodécimo de la Crónica General de España*, Alcalá de Henares, 1577.

MUNTADA TORRELLAS, Anna, “Luis de Medina y la pintura del zaguán del cabildo nuevo de la Catedral de Toledo”, en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA* (Valencia, 1996), Valencia, Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 104-107.

NICKSON, Tom, “La Catedral: su Historia Constructiva”, en *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho Siglos de Historia*, Burgos, Promecal, 2010, pp. 148-161.

-----, *Toledo Cathedral. Building Histories in Medieval Castile*, The Pennsylvania University Press, 2015.

NICOLAU CASTRO, Juan, *Narciso Tomé, arquitecto/escultor 1694-1742*, Madrid, Editorial Arco, 2009.

ORTIZ, Blas, *La Catedral de Toledo, 1549: según el Dr. Blas Ortiz, Descripción graphica y elegantissima de la S. Iglesia de Toledo*, Toledo, Antonio Pareja, 1999 [*Summi templi Toletani perquam graphica descriptio*, Toledo, 1549].

PARRO, Sixto Ramón, *Toledo en la mano: o descripción histórico-estética de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad*, Toledo, 1857.

PASSINI, Jean, *Casas y casas principales urbanas. El espacio doméstico de Toledo a fines de la Edad Media*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

PASTOR Y FUSTER, Justo, *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días*, Valencia, 1827-1830.

PEÑA Y LEZCANO, Pablo de la, *Memorial por la primacía del glorioso mártir S. Elpidio; probando, que se debe admitir, y nombrar primero Arçobispo de Toledo, y instituirle Rezo, y Fiesta especial, en la muy S. Iglesia Primada de las Españas*, Zaragoza, 1674.

PEREDA, Felipe, “Andrea Sansovino en España. Algunos problemas”, en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA* (Valencia, 1996), Valencia, Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 97-103.

-----, “Sepulcro de Pedro González de Mendoza”, en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 395-398.

-----, “Pedro González de Mendoza, de Toledo a Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme entre la arqueología y la filología”, en *Visiones imperiales y profecía: Roma, España, Nuevo Mundo*, Madrid, Abada Editores, 2018, pp. 127-157.

PÉREZ GRANDE, Margarita, “Cruz de guión del cardenal Mendoza”, en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo, Arzobispado, 2005a, pp. 371-372.

-----, “Arca del Santísimo Sacramento”, en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo, Arzobispado, 2005b, pp. 529-531.

-----, “Manga de cruz procesional”, en *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo, Arzobispado, 2005c, pp. 531-532.

PÉREZ HIGUERA, Teresa, “El foco toledano y su entorno”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González, 2001, pp. 263-286.

PÉREZ SEDANO, Francisco, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1914.

PICARD, Jean-Charles, *Le souvenir des évêques. Sépultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au Xe siècle*, Roma, Escuela Francesa, 1988.

PISA, Francisco de, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo, y historia de sus antigüedades, y grandeza, y cosas memorables*, Toledo, 1605.

PIZARRO LLORENTE, Henaar, *Un gran patrón en la Corte de Felipe II. Don Gaspar de Quiroga*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2004.

-----, “Los miembros del cabildo de la Catedral de Toledo durante el arzobispado de Gaspar de Quiroga (1577-1594)”, *Hispania Sacra*, 126, 2010, pp. 563-619.

PONZ, Antonio, *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, 1772-1794.

PORTOCARRERO, Francisco, *Libro de la Descensión de Nuestra Señora a la Santa Iglesia de Toledo, y vida de San Ildefonso Arçobispo della*, Madrid, 1616.

POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1930-1966.

PRADOS GARCÍA, José María, “Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la Catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, XLIX, nº 196, 1976, pp. 387-416.

-----, *Los Tomé, una familia de artistas españoles del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, 1990.

-----, “Borrador para la planta de la Catedral de Toledo (1720)”, en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2009, p. 222.

PROSKE, Beatrice Gilman, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951.

QUINTANILLA Y MENDOZA, Pedro de, *Archetypo de virtudes espejo de prelados el venerable padre, y siervo de Dios F. Francisco Ximenez de Cisneros*, Palermo, 1653.

REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

-----, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2002.

RIVERA RECIO, Juan Francisco, *La iglesia de Toledo en el siglo XII (1086-1208)*, Roma, Iglesia Nacional Española, 1966 (v. I); e Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1976 (v. II).

-----, *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media*, Toledo, Diputación provincial, 1969.

-----, *Los arzobispos de Toledo desde sus orígenes hasta fines del siglo XI*, Toledo, Diputación provincial, 1973.

ROMERO ORTEGA, Francisco, “La Manga Bordada del Corpus de la Catedral de Toledo”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 2, 1989, pp. 107-146.

SAGE, Carleton M., *Paul Albar of Cordoba: Studies on his Life and Writings*, Washington, The Catholic University of America Press, 1943.

SALAZAR Y MENDOZA, Pedro de, *El glorioso doctor san Ildefonso, arzobispo de Toledo, Primado de las Españas*, Toledo, 1618.

SALTILLO, marqués de, “Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1947, pp. 365-393.

SAN ROMÁN, Francisco B. de, “Cisneros y el cabildo primado al finalizar el año 1503”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 3, 1919, pp. 65-96.

-----, “El testamento del humanista Alvar Gómez de Castro”, *Boletín de la Real Academia Española*, t. XV, 1928, pp. 543-566.

SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel, “Las pinturas de Juan de Borgoña en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo. Aproximación crítica a su historiografía”, *Anales toledanos*, XL, 2004, pp. 149-164.

SANTOLAYA HEREDERO, Laura, *La Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo a fines del siglo XVI*, Toledo, Caja de Ahorros Provincial de Toledo, 1979.

SCHULZ, Jurgen, “Pinturicchio and Revival of Antiquity”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, 1962, pp. 35-55.

SERRERA, José Miguel, “El viaje a Marruecos de Blas de Prado. Constatación documental”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXV, 1986, pp. 23-26.

SIERRA LÓPEZ, Juan Manuel, *El Misal toledano de 1499*, Toledo, Instituto Teológico de san Ildefonso, 2005.

STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.

El TOLEDO de El Greco, Toledo, Ministerio de Cultura, 1982.

TORMO, Elías, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1916.

-----, “Cartillas excursionistas. Alcalá de Henares”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV, 1917, pp. 143-152.

- VAQUERO SERRANO, María del Carmen, *El maestro Álvar Gómez: biografía y prosa inédita*, Toledo, Caja Castilla-La Mancha, 1993.
- VEGA, Jesusa, *La imprenta en Toledo. Estampas del Renacimiento 1500-1550*, Madrid, Ollero y Ramos, 2010.
- VIÑAZA, conde de, *Adiciones al diccionario histórico de Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889-94.
- VILELLA MASANA, Josep, “Los obispos toledanos anteriores al reino visigodo-católico”, en *Santos, obispos y reliquias*, Madrid, Universidad de Alcalá, 2003, pp. 101-119.
- VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo, *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, 1803-1852.
- VIVER-SÁNCHEZ MERINO-PÉREZ, Jesusa, *Documentos sobre arte y artistas en el Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo: 1500-1549*, Madrid, Universidad Complutense, 1990 (tesis doctoral inédita).
- WEINER, Jack, “La procedencia de los manuscritos de Sebastián de Horozco (1510-1579)”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 35, 1996, pp. 125-152.
- WENIGER, Matthias, “Pedro Berruguete y Juan de Borgoña”, en *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, Diputación, 2004, pp. 127-143.
- XIMENO, Vicente, *Escritores del reyno de Valencia, chronologicamente ordenados desde el año M.CC.XXXVIII. de la Christiana Conquista de la misma Ciudad, hasta el de M.DCC.XLVII*, Valencia, 1747-1749.
- YUEN, Toby, “The Bibliotheca Graeca: Castagno, Alberti, ant Ancient Sources”, *The Burlington Magazine*, n.º 812, 1970, pp. 724-736.
- YUSTE GALÁN, Amalia María, *Escrito en piedra: estudios en torno a la fábrica del claustro de la Catedral de Toledo (1383-1485)*, Madrid, Universidad Complutense, 2015 (tesis doctoral inédita).
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, *La corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)*, Valencia, Universidad, 2016.
- ZARCO DEL VALLE, Manuel R., *Datos documentales para la historia del arte español*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1916.

Este libro se terminó de imprimir en Madrid el día 19 de marzo de 2020.

