



RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES  
DE LA ANTIGUA SACRISTÍA DEL  
MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES, TOLEDO





**RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES**  
**DE LA ANTIGUA SACRISTÍA DEL**  
**MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES, TOLEDO**





**RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES**  
**DE LA ANTIGUA SACRISTÍA DEL**  
**MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES, TOLEDO**



**Edición**

Ministerio de Cultura  
Fundación ACS

**Coordinación**

Cristina Villar Fernández  
Elena de Mier Torrecilla  
Teresa Valle Fernández

**Revisión de textos**

Isabel Arias Sánchez  
Isabel Burgos Ávila  
Rafael Díaz Ayala

**Reportaje fotográfico**

Documentación fotográfica de la Memoria final de intervención. Archivo IPCE. Signatura BM 759\_1  
David Blázquez, DB Comunicaciones

**Archivos**

Archivo de la Catedral de Toledo  
Archivo General de la Administración  
Archivo General de Simancas  
Archivo Histórico Nacional  
Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España  
Archivo Municipal de Toledo  
Biblioteca Nacional de España  
Centro de Estudios de Castilla-La Mancha  
Instituto Geográfico Nacional  
Museo Nacional del Prado  
Museo Nacional del Romanticismo  
Museo Sorolla  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Real Biblioteca

**Agradecimientos**

A todo el personal técnico y administrativo que ha participado en el proyecto, al Padre Antonio de la Presilla Sastre, al prior José Martín Hernández, a la comunidad franciscana del monasterio de San Juan de los Reyes, a Daniel Ortiz Pradas, a la comunidad de comendadoras de Santiago de Toledo, a la galería de arte Ansorena y al Área de Documentación y Difusión del IPCE.

**Impresión**

GRÁFICAS MURIEL S.A.

ISBN MINISTERIO DE CULTURA: 978-84-8181-853-6

NIPO (papel): 822-23-131-7

NIPO (línea): 822-23-132-2

ISBN FUNDACIÓN ACS: 978-84-09-57146-8

Depósito Legal: M-35001-2023

Publicación incluida en el Programa editorial del Ministerio de Cultura y Deporte de 2023 y coeditada por el Ministerio de Cultura de acuerdo con la reestructuración ministerial establecida por Real Decreto 829/2023, de 20 de noviembre.

© de la presente edición: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica

© Fundación ACS

Coeditan: Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura y Fundación ACS

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.

# RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES DE LA ANTIGUA SACRISTÍA DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES, TOLEDO

## **Promotor**

MINISTERIO DE CULTURA  
Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes  
Instituto del Patrimonio Cultural de España

## **Proyecto y Dirección Técnica**

TERESA VALLE FERNÁNDEZ  
*Conservadora-Restauradora*  
*Departamento de Pintura Mural, Servicio de Conservación  
y Restauración de Obras de Arte, Patrimonio Arqueológico y  
Etnográfico (CROAPAE), IPCE*

## **Empresa Adjudicataria**

DRACE GEOCISA S.A.

## **Equipo Técnico de Conservación-Restauración**

BEATRIZ VICENTE VAL

*Jefa de Obra*

ESTHER GIL CHAO

*Conservadora-Restauradora*

JUAN LUIS COBO GONZÁLEZ

*Conservador-Restaurador*

ANA DUQUE CONDE

*Conservadora-Restauradora*

ARACELI ARAGONÉS CEREZO

*Conservadora-Restauradora*

MIGUEL ÁNGEL DEZA MORENO

*Conservador-Restaurador*

CARLOS ALONSO MILLÁN

*Conservador-Restaurador*

CLARA DELGADO FERNÁNDEZ

*Conservadora-Restauradora*

## **Arqueología**

RENO ARQUEOLOGÍA S.COOP.

## **Albañilería**

ALFONSO PEÑA DE LA MORENA S.L.

## **Laboratorios de Estudios Científicos**

LABORATORIO DE MATERIALES DEL IPCE

GEOARTEC TECHNICAL SOLUTIONS S.L.

ARTE.LAB S.L.





# RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES DE LA ANTIGUA SACRISTÍA DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES, TOLEDO

## **Equipo de Redacción**

MARÍA JOSÉ MENDOZA TRABA

*Historiadora del Arte*

*(RENO Arqueología)*

LUIS ALBERTO PÉREZ VELARDE

*Doctor en Historia del Arte*

*(Universidad Complutense de Madrid)*

ESTHER GIL CHAO

*Conservadora-Restauradora de Bienes Culturales*

*(Museo del Greco)*

PEDRO PABLO PÉREZ GARCÍA

*Geólogo*

*(Instituto del Patrimonio Cultural de España)*

MARÍA ANTONIA GARCÍA RODRÍGUEZ

*Química*

*(Instituto del Patrimonio Cultural de España)*

TERESA VALLE FERNÁNDEZ

*Conservadora-Restauradora de Bienes Culturales*

*(Instituto del Patrimonio Cultural de España)*

BEATRIZ VICENTE VAL

*Aparejadora*

*(DRACE-GEOCISA)*







## Presentación

Cualquier proyecto de conservación-restauración sobre nuestro patrimonio cultural es un proceso de la máxima responsabilidad pues, más allá de la intervención sobre los valores matéricos de los bienes tratados, se actúa también en sus innumerables valores intangibles.

Los trabajos llevados a cabo en la antigua sacristía del monasterio de San Juan de los Reyes, en Toledo, han permitido en esta ocasión recuperar un inédito ciclo pictórico de gran calidad artística, que apenas había dejado rastro documental. Prácticamente olvidadas, una actuación de carácter arquitectónico promovida por el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) sacó a la luz los primeros restos de estas pinturas en 2017. Esta misma institución, consciente del interés del hallazgo, impulsó con posterioridad el proyecto de conservación-restauración que ha permitido su completa recuperación y puesta en valor.

Gracias a la fructífera colaboración entre el propio IPCE y la Fundación ACS, el proyecto tiene continuidad en esta publicación de carácter divulgativo, que da a conocer tanto la significancia del conjunto pictórico como la complejidad de los trabajos realizados para su recuperación, conservación y puesta a disposición del público.

La intervención sobre el conjunto mural pictórico ha sido llevada a cabo por un equipo multidisciplinar en el que el esfuerzo de todos, cada uno desde su disciplina, ha permitido sacar a la luz, reconocer y entender un programa decorativo fuertemente maltratado a lo largo de los siglos.

Dentro del equipo de trabajo, además de los especialistas técnicos y científicos, cabe mencionar y agradecer su labor a cada uno de los perfiles profesionales y de gestión que han contribuido tanto a la exitosa ejecución del proyecto de conservación-restauración como a la elaboración de esta publicación.

A pesar de sus mutilaciones, el programa pictórico recuperado engrandece hoy los valores del monumento en el que se ubica, así como los de nuestro patrimonio, que aún mantiene ocultos tesoros de esta magnitud.



# Índice

<b>1. Introducción .....</b>	<b>15</b>
<b>2. Estudio histórico de la sacristía .....</b>	<b>19</b>
María José Mendoza Traba	
Construcción del monasterio y de los espacios más significativos en torno a la sacristía .....	19
El monasterio .....	19
La antigua sacristía .....	26
El antiguo cuarto real .....	27
La escalera principal .....	28
Devenir histórico de la antigua sacristía .....	28
Primer incendio (1553) .....	28
Incendio de 1808 .....	29
El Museo Provincial .....	29
Intervenciones contemporáneas de restauración y rehabilitación .....	32
Lectura iconográfica de los paramentos de pintura mural .....	35
Heráldica .....	35
La política real y sus implicaciones en el mensaje .....	37
La muerte en la segunda mitad del siglo XVI .....	39
Calvario .....	40
A modo de interpretación .....	41
<b>3. Las pinturas de la sacristía del monasterio de San Juan de los Reyes .....</b>	<b>43</b>
Luis Alberto Pérez Velarde	
El conjunto pictórico renacentista .....	47
El conjunto pictórico barroco .....	65
Consideraciones estilísticas .....	69



<b>4. Descripción material de los elementos pictóricos .....</b>	<b>71</b>
Teresa Valle Fernández, Pedro Pablo Pérez García, M <sup>a</sup> Antonia García Rodríguez	
Procedimientos y técnica de ejecución de las pinturas murales y escultura.....	71
Soporte arquitectónico .....	73
Soporte pictórico .....	74
Estrato pictórico .....	75
Escultura .....	77
Caracterización de los materiales constitutivos.....	77
Metodología .....	79
Resultados .....	80
Conclusiones .....	85
<b>5. Estado de conservación .....</b>	<b>87</b>
Esther Gil Chao	
Principales factores de degradación y alteraciones observadas .....	87
Estado de conservación de las pinturas murales del muro sur.....	91
Estado de conservación de las pinturas murales del muro oeste .....	92
Paramento suroeste - muro oeste .....	93
Paramento central - muro oeste .....	93
Paramento noroeste - muro oeste .....	96
Estado de conservación de las pinturas murales del muro norte.....	96
Calvario .....	97
Gloria de ángeles .....	97
Crucifixión del fondo de la hornacina .....	97
Cordón franciscano de decoración de la puerta .....	98
Conjunto escultórico de esqueleto yacente .....	99
Estado de conservación de las pinturas murales del muro este .....	100

<b>6. Criterios y metodología de la intervención .....</b>	<b>103</b>
Teresa Valle Fernández	
Metodología de intervención .....	104
Secuencia de intervención .....	107
Tratamiento de las superficies murales históricas .....	108
Recuperación de las superficies ocultas .....	108
Consolidación estructural .....	110
Retirada de elementos espurios y desmontaje de antiguas estructuras .....	111
Consolidación .....	111
Reposición de morteros .....	112
Reintegración matérica .....	112
Tratamiento de la superficie pictórica .....	112
<b>7. El reto de la conservación preventiva .....</b>	<b>123</b>
Beatriz Vicente Val	
Criterios generales .....	123
Condiciones de orientación, medioambientales y aportes de humedad .....	124
Recomendaciones .....	127
<b>8. Anexo fotográfico .....</b>	<b>133</b>
<b>9. Bibliografía .....</b>	<b>145</b>







# 1

## Introducción

El monasterio de San Juan de los Reyes es uno de los edificios más significativos de la ciudad de Toledo. Su construcción se llevó a cabo bajo el patrocinio de Isabel I de Castilla, quien lo llegó a convertir en patronato real como conmemoración de la batalla de Toro. Este carácter eminentemente representativo se complementa con su calidad artística, al ser considerado un ejemplo excepcional del llamado gótico isabelino.

La presente publicación aborda la intervención de conservación-restauración llevada a cabo sobre el conjunto mural de la antigua sacristía del monasterio durante los años 2021 y 2022. Este proyecto se planteó como la continuación y cierre de una actuación de carácter arquitectónico realizada en 2017<sup>1</sup> en la que, con gran sorpresa, se había descubierto una parte del ciclo pictórico hoy completamente recuperado. Ambas actuaciones fueron promovidas y dirigidas por el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), adscrito al Ministerio de Cultura.

Las pinturas, descubiertas en 2017 e intervenidas en 2021-2022, habían permanecido ocultas bajo diversas capas de mortero y pintura plástica aplicadas en sucesivas actuaciones de remodelación y reparación del edificio. Su historia, de hecho, no había sido muy venturosa desde bien temprano, a juzgar por la falta de menciones en la documentación de la época —ni siquiera en la conservada en los archivos del propio monasterio—, o en relatos posteriores de viajeros y cronistas. Este hecho hizo especialmente significativo su descubrimiento parcial en 2017.

La falta de celebridad del programa decorativo en su momento y el propio desconocimiento de su existencia a lo largo el tiempo conllevaron su progresivo y grave deterioro. En este sentido, caben destacar las penosas mutilaciones provocadas por intervenciones arquitectónicas periódicas, algunas de ellas tan gravosas como la apertura de grandes vanos, inexistentes en la configuración original del espacio, así como un intenso y generalizado picado para facilitar el agarre de las capas de cubrición posteriores. Como consecuencia de todas estas adversidades, la decoración conservada lo hace de manera muy fragmentaria, especialmente en los muros este y sur de la sacristía.

Claustro del monasterio de San Juan de los Reyes, Toledo.

Pág. siguiente: Interior de la sacristía tras su restauración.

1 BERRIOCHOA HAUSMAN, V. y GIL CRESPO, D. (2017): *Memoria final de obra. Restauración de diversas zonas (escalera, sacristía, iglesia y claustro). Monasterio de San Juan de los Reyes. Toledo*. Archivo IPCE. Signatura PI 1609 / 2 PI 1610 / 1. <http://catalogos.mecd.es/opac/>







No obstante, la minuciosa intervención iniciada en 2021 ha permitido dar a conocer un inédito conjunto mural de grandísima calidad en el que sobresale el programa decorativo inicial del siglo xvii que, tal y como se verá a lo largo del texto, se ve acompañado por varias escenas de fecha posterior, además de por un conjunto escultórico barroco que descansa sobre la hornacina superior de la puerta de acceso a la escalera que comunica con el denominado «claustro del rey».

El tratamiento de conservación-restauración se ha desarrollado de manera multidisciplinar con la colaboración ejemplar de profesionales de distintos ámbitos que han aportado su conocimiento hasta llegar a unos resultados finales de gran calidad, no solo en lo relativo a la actuación directa sobre las pinturas, sino también a su puesta en valor, con un mejor conocimiento de su historia, así como de sus componentes y de su técnica. Más allá de esta actuación, además, se ha diseñado un plan de conservación preventiva que, tras su implementación, garantizará a futuro una correcta conservación del conjunto.





A

B

A

B

C

D

E

F

ARRABAL DE LA ANTOQUERUELA

Arabal de Santiago  
Colegio de la Cruz

Barrio de S. Martín

Barrio de la Judería

Barrio de Santa Catalina

Catedral

R I O T A G O



## 2

# Estudio histórico de la sacristía

María José Mendoza Traba

La sala que acoge las pinturas murales objeto de la intervención es la antigua sacristía del monasterio de San Juan de los Reyes, un espacio arquitectónico que se desarrolla a espaldas de la panda este del claustro, al que se accede tanto por el muro norte como por el muro sur, y con comunicación directa a la calle desde la portada del Pelicano. Se trata de una sala especialmente significativa dentro del conjunto monástico tanto por su uso original de sacristía como por su privilegiada ubicación. A pesar de ello, su configuración ha sufrido continuas modificaciones provocadas por las distintas circunstancias ocurridas desde su construcción, así como por sus cambios de uso.

## Construcción del monasterio y de los espacios más significativos en torno a la sacristía

### El monasterio

La historia del monasterio de San Juan de los Reyes tiene su origen en la cesión a la orden franciscana por el duque de Alba, don García, de unas casas ubicadas intramuros de la ciudad de Toledo en el año 1472<sup>1</sup>. Los monjes de esta orden habían fundado un primer monasterio en la actual ermita de Nuestra Señora de la Bastida siglos atrás, en tiempos del rey Fernando III el Santo.

El clero toledano, con sus parroquias y cabildo, no estaba conforme con la reubicación, muros adentro, de los mendicantes seráficos. Estos habrán de lidiar inicialmente contra un breve del papa Sixto IV que prohibía el establecimiento del convento observante en las casas del duque de Alba.

Ante estos hechos, el custodio franciscano de Toledo buscó la protección de la reina católica quien, en su nombre y en el del rey, escribió varias veces a la audiencia toledana para que se

Detalle del *Plano guía de Toledo*, publicado por D. José Reinoso, 1882. Archivo Municipal de Toledo, signatura AMT-PLI-37.

<sup>1</sup> Abad Pérez, 1976.



protegiera a los monjes<sup>2</sup>. La reina, por otro lado, adquirió otros terrenos e inmuebles a don Pedro Núñez de Toledo, por los que pagó cien mil maravedíes<sup>3</sup>: «he deliberado de fazer y edificar una casa y monasterio de la dicha orden de San Francisco de la observancia y a la devoción del bienaventurado dicho señor San Juan Apóstol y evangelista en la muy noble y muy leal ciudad de Toledo»<sup>4</sup>. Finalmente, el monasterio se situó en estos terrenos de la judería, a la entrada de la puerta del Cambrón, zona de la ciudad que no entraba en conflicto con las parroquias toledanas<sup>5</sup>. Para ello, fue clave para la comunidad que la reina pasara de ser mera protectora a convertir el monasterio en un patronato real tras la batalla de Toro, en 1476.

2 «quanta voluntad havemos que se edifique un monasterio de la orden de S. Francisco de la observancia en la Cibdad de Toledo en las casas que fueron del Duque de Alva pues se fizo gracia de ellas» 11 de febrero de 1475, copiado en 1763 del archivo de la ciudad de Toledo. Biblioteca Nacional Mss. 13031 y otras referencias en Abad Pérez, 1995.

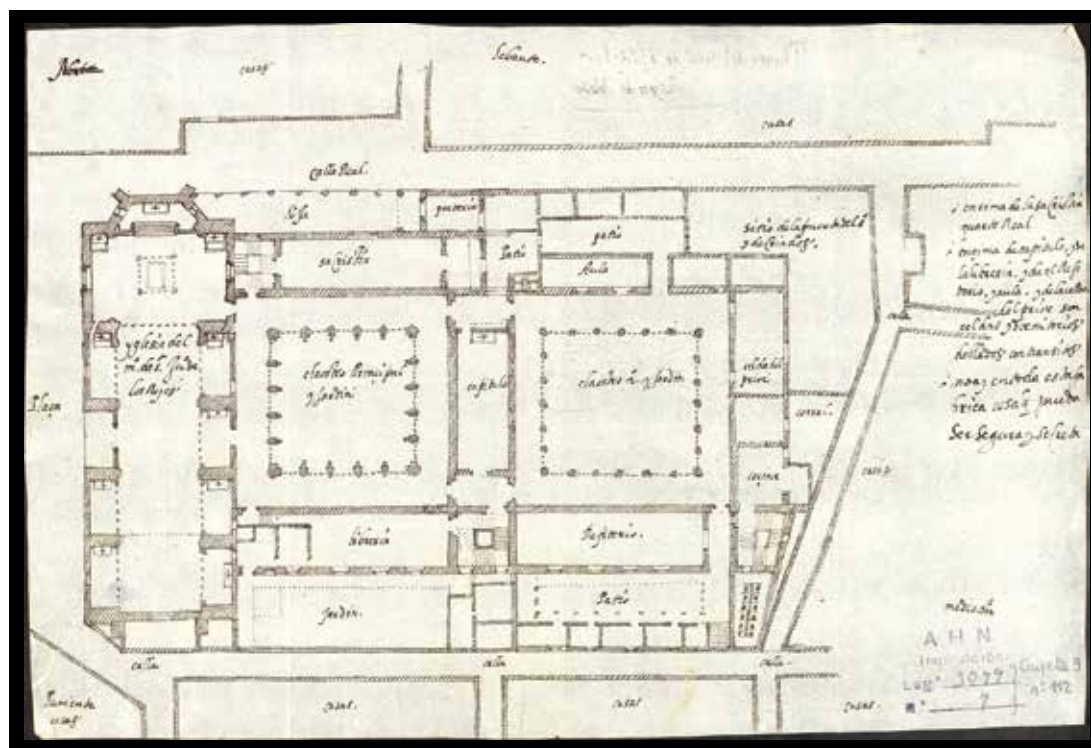
3 Pulgar, 1493.

4 AGS Registro del Sello nº 1, transcrito por Diego Álvarez en Memorial ilustre de los hijos de Santa María de Jesús. Alcalá 1753. Macia Serrano, 1979.

5 Los franciscanos tenían una función pastoral por la que se producía una competencia directa con las parroquias, e incluso con la catedral, por lo que existían unas normas fijadas por el papado sobre la distancia entre monasterios mendicantes intramuros de las poblaciones.

Exterior del monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo.

*Planta del monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo, 1594.*  
Ministerio de Cultura. Archivo Histórico Nacional, signatura INQUISICIÓN, MPD.112.



La obra de construcción debió de comenzar poco tiempo después de la compra. Sobre el proyecto inicial hay distintas interpretaciones posibles: la existencia de un edificio previo que, al no ser del gusto de la reina, fue demolido para levantar el actual<sup>6</sup>; que la nave actual de la iglesia pertenecería a ese primer edificio tras ser modificado y completado por el arquitecto Juan Guas; o que la construcción del monasterio fuera obra exclusiva de dicho arquitecto real.

Esta última hipótesis responde a que Guas se nombró a sí mismo arquitecto de la *iglesia mayor de Toledo* y de las obras de los monarcas, especificando *Sant Juan de los Reyes* tanto en su capilla funeraria<sup>7</sup> como cuando entrega testamento. Ese mismo título se lo autoimpone ya en 1490<sup>8</sup> al ceder unas casas bajo tributo como «yo Juan Guas, maestro mayor de la obra de la santa iglesia de Toledo y de San Juan de los Reyes». En los años 1479 y 1480 reciben pago los maestros mayores de San Juan de los Reyes, Juan Guas y Egas Cueman. De Guas no hay otra noticia hasta 1494, cuando toma a destajo las obras de la iglesia y claustro del monasterio, mientras que del maestro Cueman se conoce que cobra en 1482<sup>9</sup> y 1484 por su trabajo en San Juan de los Reyes.

6 Azcárate, 1956; Pérez Higuera, 1997.

7 Dotación y fundación de la capilla funeraria en la parroquia de San Justo 1495. Azcárate, 1960.

8 Marías, 1975.

9 Ambos maestros están trabajando en el palacio del Infantado en Guadalajara para don Íñigo López de Mendoza, donde pondrán sus nombres en la inscripción que circunda el patio en 1483. Azcárate, 1951.





Puerta de Fernando III, entrada sur a la antigua sacristía.



Las obras avanzaron rápido en el cuerpo del crucero (los escudos reales que recubren el centro del templo no presentan la granada, emblema del recién capitulado reino de Granada en enero de 1492). También se establece la fecha de 1485 como término del cuerpo de fábrica de la iglesia, al mandar colgar las cadenas de los cautivos liberados en Andalucía, aunque parece más probable que se trate solo del envío de dicho símbolo al monasterio y no de su colocación real.

Juan Guas, al entregar testamento en 1490<sup>10</sup>, pide que se le digan misas en San Juan de los Reyes, por lo que las obras deben estar muy avanzadas. El mismo maestro, en 1494, toma a destajo los trabajos donde todavía se nombra la iglesia, junto con el claustro y capilla. En 1495, el viajero Münzer<sup>11</sup>, a su paso por Toledo junto al rey Fernando, narra que está toda la iglesia terminada a excepción del crucero y la cubierta. En este mismo año, se pide al maestro Simón de Colonia que tase la obra haciendo hincapié en el claustro, que se encuentra en proceso de construcción, siendo este el primer contacto del maestro burgalés Simón de Colonia con este monasterio. El 2 de agosto de 1496, tras el fallecimiento de Guas, Enrique Egas firma, en su nombre y en el de su hermano Antón, el contrato para hacerse cargo de las obras de San Juan de los Reyes, tomando como parte de las trazas<sup>12</sup> las modificaciones que ha realizado el citado maestro Simón de Colonia, descontando «lo que les costare el tejado que Juan Guas era obligado a fazer en dicho ochavo». Cambiadas las trazas a seguir, la sobrecubierta y el tejado estaban presupuestados y tasados en uno y en otro proyecto, por lo que fueron retirados de la correspondiente partida, rebajándose el contrato.

Al maestro Enrique Egas, como maestro mayor de las obras, se le libraron dineros en 1500 por trabajos en el claustro, iglesia y nueva sacristía, e incluso en 1503 por el aposento situado encima de la sacristía. Posteriormente, en 1504, los Reyes Católicos anunciaron mediante una cédula real su decisión de ser enterrados en la ciudad de Granada, en la iglesia de Santa María de la O, obras en las que comenzó a trabajar el mismo Egas. El cambio de lugar de enterramiento de los monarcas, así como la marcha del maestro de obras a Granada, dejó olvidado a San Juan de los Reyes, cuya última inscripción en el claustro evoca a su patrona regia y su muerte en 1504 en Medina del Campo.

El monasterio sufrió cierto abandono hasta que, en 1517, Carlos I envía una carta al cardenal Cisneros para que sean reparados los desperfectos que ya presenta. En dicho año se reanudaron

---

10 El 11 de octubre de 1490 otorga testamento en Toledo. Azcárate, 1960.

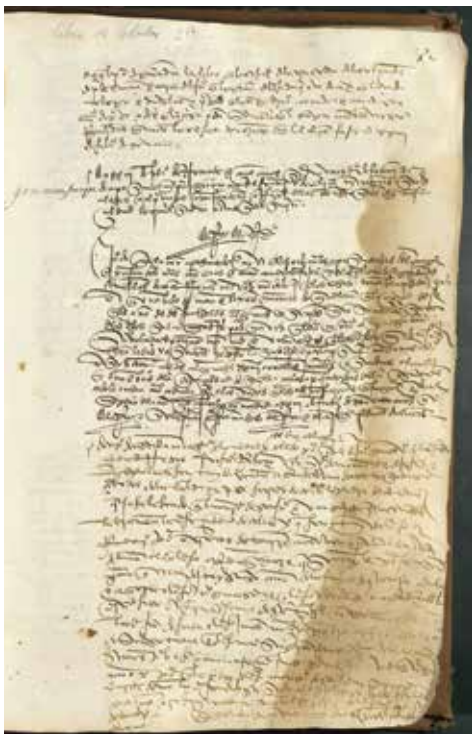
11 Del 14 al 16 de enero visitó Jerónimo Münzer el monasterio y nos dice que la iglesia estaba terminada excepto el coro, refiriéndose según su distribución no hispana a la cubierta del crucero, Münzer, 1991 y García Mercadal, 1952. El 11 de marzo fueron tasadas las obras por Simón de Colonia, Alonso de Yepes y Alonso Villaseca, y por decisión real se desmontó lo que estaba hecho en el claustro.

12 «sus Altesas dixerón que en el ochavo del cimborio de la dicha capilla mayor demas y allende lo qu'el dicho Juan Guas estava obligado, ellos faran e acreçentaran todo lo que el maestro Ximón, que fue a ver la dicha obra por mandado de sus Altesas, acrecentó en la labor de dicho ochavo por una muestra e patrón qu'el dicho maestro Ximon fizo e firmo de su nombre e asimismo lo firmo» AGS. Mercedes y Privilegios: leg. 29-20-II-4 y Arribas, 1963.



Juan Guas, *Capilla mayor de San Juan de los Reyes, Toledo*. ©Museo Nacional del Prado

Juan Guas  
1497  
Diseño para San Juan  
de los Reyes Toledo



*Arrendamiento de la dehesa de Cervatos para la piedra de San Juan de los Reyes a Juan Guas, 1495. Ministerio de Cultura. Archivo General de Simancas, signatura CCA,CED,2,2-1,30,3.*

las obras en el aposento real, el refectorio y la cocina, levantándose el claustro plateresco, hoy desaparecido<sup>13</sup>. Corresponden con los años en los que Covarrubias trabajó en el conjunto, en donde construyó la cubierta de la escalera que se encuentra entre la iglesia y la sacristía.

En 1553 se retoma la colaboración con Covarrubias para que revise un proyecto de fachada trazado por Juan Vázquez de Molina, obra que nunca llegó a realizarse, ya que el dinero fue destinado al repaso de los tejados de la capilla mayor, a la colocación de vidrieras y a la reparación del cimborrio, que desde su creación tuvo problemas estructurales.

En 1598 se estaba construyendo una suntuosa portada de piedra para la iglesia, una vez trasladada la fachada de los pies a la pared norte del edificio; fue esta una de las últimas obras realizadas, ya que finalizó en el siglo xvii<sup>14</sup>. Entre 1581 y 1592 se levantaron los dos campanarios, el último a cargo de Juan Bautista Monegro con el visto bueno de Juan de Herrera, ambos trabajando en el Alcázar<sup>15</sup>. Ya en el siglo xviii, se construyó la capilla de la Venerable Orden Tercera, adosada a la fachada de la iglesia.

El monasterio siguió su camino hasta 1808, momento en que se convierte en alojamiento de las tropas francesas. Los monjes abandonaron entonces el edificio, cerrando la iglesia por precaución, pero el 18 de diciembre, antes de abandonar la ciudad de Toledo, el ejército francés de la legión Víctor incendió y saqueó los conventos de la Merced, San Agustín y el propio San Juan de los Reyes. La zona conventual en torno al segundo claustro desapareció pasto de las llamas y quedó dañada parte del primer claustro, el denominado «claustro del rey».

Con la vuelta de los franciscanos al cenobio en 1815, el guardián del convento, el padre Francisco Gómez Barrientos, informó a su capítulo provincial: hizo valoración de los desperfectos y dio noticia del comienzo del desescombro, de la restauración de la escalera —elemento situado entre la iglesia y la sacristía, que permitía el acceso a las celdas del claustro alto—, de la cubrición de los tres paños que quedaron en pie del claustro y de la apertura para el culto de las capillas anejas de la Venerable Orden Tercera, así como la de la Inmaculada situada a los pies de la iglesia<sup>16</sup>. Las obras continuaron en las zonas de cubiertas con intervenciones como tapiar el cilindro, fortificar las paredes y asentar nudillos y tirantes para las nuevas armaduras. Todas esas obras quedaron paralizadas con la desamortización de 1835, demoliéndose y vendiéndose la parte incendiada, y convirtiendo en depósito de pertrechos militares el claustro.

En 1840 se trasladó a la iglesia de San Juan la antigua parroquia de San Martín, que había sido derribada por ruinoso, y en 1846 se instalaron en la parte baja del claustro las obras de arte procedentes del monasterio de San Pedro con objeto de conformar el futuro Museo Provincial.

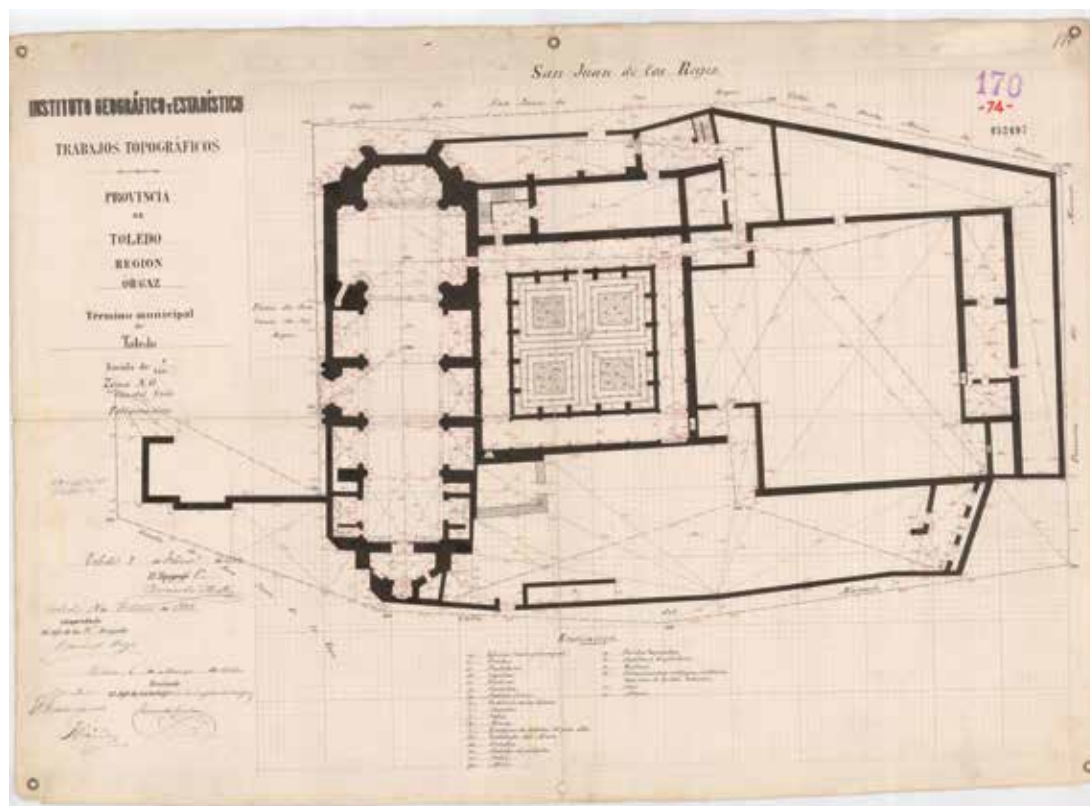
13 AHN Inquisición, leg. 3079 nº 7.

14 Posible traza de Juan Bautista Monegro.

15 Marías, 1982.

16 Abad Pérez, 1969.





*Planta del Monasterio de San Juan de los Reyes, 1882. Instituto Geográfico Nacional. Planos de edificios 1882 CC/BY 4.0 ign.es.*

En estos años comenzaron las intervenciones en el conjunto de San Juan de los Reyes llevadas a cabo por la Comisión Provincial de Monumentos, con partidas de libranza de dinero en 1844, 1852, 1856 y 1860<sup>17</sup>.

### **La antigua sacristía**

Las pinturas objeto de este proyecto de conservación-restauración cubren los muros de la antigua sacristía de la iglesia del monasterio de San Juan de los Reyes. Se trata de un amplio espacio rectangular de  $21,8 \times 7$  m cubierto por tres tramos de bóveda de crucería a una altura media de 7,5 m, con clave rodeada por un círculo moldurado, abriéndose en terceletes.

Los datos que tenemos sobre la construcción de la sacristía están dentro de los generales de la panda norte del claustro procesional o patio real. Encargada su construcción a Enrique Egas en el año 1500, tres años después se le unirá su hermano Antonio para seguir conjuntamente las obras del aposento superior de la reina sobre la sacristía, por lo que podemos entender que la planta baja está concluida en 1507, año en que se tiene noticia de los trabajos en el aposento y en la escalera.

<sup>17</sup> Ordieres Díez, 1995.

Su panda oeste linda con el claustro procesional o claustro del rey, en cuyo nivel superior se encontraban las estancias palaciegas y el cuarto real, a los cuales se accedía gracias a la escalera principal.

El hecho de que la sala se encuentre suficientemente alejada del altar y posea la amplitud necesaria para conformar en su interior las procesiones litúrgicas permite cumplir con los requisitos que debían tener estos espacios sagrados en el siglo XVI, ya enumerados por san Carlo Borromeo en el capítulo XXVIII de sus instrucciones de fábrica.

Pero la sala en la que se encuentran las pinturas sufrió graves y sucesivas transformaciones que hicieron desaparecer muchos de los elementos de lo que fue la suntuosa sacristía original, además de perder su propio uso. A pesar de ello, se puede apreciar un espacio noble y amplio que, junto con las pinturas recuperadas en el transcurso de la intervención, y a pesar de sus faltas, evidencian la riqueza decorativa del conjunto.

### **El antiguo cuarto real**

Sobre la sacristía se encontraba situado el palacio, con el cuarto real. Se trataba de los aposentos que usaban los reyes en algunas visitas de recogimiento (en otras ocasiones residían en el Alcázar) y siempre en los días de luto, durante los cuales la familia real no salía del monasterio.

Los detalles de los pagos realizados desde las arcas reales para su aposento aportan valiosa información sobre la construcción de esta ala del monasterio y los maestros de obra implicados. El primer dato sobre el *Quarto Real* lo proporciona la tasación de Simón de Colonia a lo realizado en el claustro por Mendo de Jahén, que en 1500 se pide que se derribe y reconstruya. Los pagos no cesan desde el año 1503. El 8 de junio de ese mismo año se extiende cédula con el pago «para el aposentamiento que se a de facer ençima de la dicha sacristya». En otra cédula dirigida al mayordomo Mendo de Jahén se recoge sobre las obras de la sacristía: «la cual han de dar acabada este año, sobre la cual se ha de facer un aposentamiento para sus altesas»<sup>18</sup>. Justo antes de su muerte, en noviembre de 1504, se libran dineros para cubrir el claustro, separando una partida para los artesonados del aposento de su alteza, y para un corredor junto a ellos y sobre la sacristía y un muro «que ha de venir desde en par de la capilla mayor fasta la puerta de la Portería para cerramiento de la casa, esto es enfrente del quarto que se ha de labrar para su Altesa junto a la sacristía».

El cuarto quedó arrasado en un incendio ocurrido en 1553, en el que también se perdió la primera sacristía, y que daría lugar a la remodelación de toda la panda finalizada en 1557.

---

18 Domínguez, 1993: 346.

## La escalera principal

La gran escalera, situada entre la cabecera de la iglesia y la sacristía, se desarrolla en un espacio cuadrangular con cuatro tramos bajo cúpula de casetones de media naranja rebajada. La obra, tradicionalmente, se da por conjunto de los Egas, realizada entre 1524-1534. La terminación de la cubierta por Alonso de Covarrubias se produjo unos años después, en torno a 1553 según Marías<sup>19</sup>, gran experto en arquitectura renacentista toledana, tras el análisis estilístico de comparación con la cúpula de San Román en Toledo y a partir de los datos de la carta en la que el mismo Felipe II manda acabar las obras.

Los emblemas reales conservados en la escalera, aunque muy modificados, apoyan la datación de la obra dentro del reinado de Carlos I, un posible encargo del príncipe heredero que respeta la emblemática de los patronos, sus bisabuelos, e incorpora la de su padre reinante. Se enmarca en una franja cronológica que abarca entre 1553 (incendio y encargo de obras del príncipe Felipe a Covarrubias) y octubre de 1555, fecha de las abdicaciones de Bruselas y la cesión del Imperio a Fernando, y quizás unos meses más, hacia enero de 1556, cuando recae la corona de España en Felipe. Se deduce, por tanto, que las obras de la escalera empezaron bajo patrocinio imperial y terminaron una vez superado su reinado, pero se mantuvo la consolidación de sus armas en la decoración.

## Devenir histórico de la antigua sacristía

Las acciones destructivas, constructivas y de cambio de uso que ha experimentado el espacio de la antigua sacristía no solo han ido modificando paulatinamente su configuración original, sino que también han tenido una directa y grave incidencia sobre las pinturas hoy recuperadas.

### Primer incendio (1553)

El 12 de abril de 1553 tuvo lugar un grave incendio que destruyó lo construido al sur de la cabecera de la iglesia, la escalera, el cuarto real y la sacristía. A este incendio se hace referencia en dos crónicas de testigos presenciales. El primero fue un miembro menor de la casa que, en un mal latín, describe los hechos quedando la breve crónica dentro de uno de los legajos<sup>20</sup> del archivo del monasterio, traspasado al Archivo Histórico Nacional tras la desamortización:

«Sobre el fuego y quema de San Juan de los Reyes el año de dios de 1553 bajo la potestad Pedro de Bobadilla, que hacía de guardián en aquella casa de San Juan de Reyes, en cuya casa se incendia el hospicio que era casa de la Reina, en vísperas de marzo; Pero dentro del año de

19 Marías, 1986: 88 y sig.

20 AHN. Clero L. 15923.



Francesco Gonzaga / *De origine seraphicae religionis Franciscanae...* (Roma, 1587). Real Biblioteca de Palacio, Madrid, Patrimonio Nacional, MD/A/58.

su oficio, por su laboriosidad y diligencia (a Dios guarde), se erigió [sic] en mejor posición, y edificó otras muchas cosas en la casa por autoridad del cabildo general de Salamanca encomendada a él».

El segundo testigo fue el *frate* italiano Francesco Gonzaga que, esta vez en perfecto latín, narra cómo se emprendió la reconstrucción y cómo esta estaba terminada en el tiempo de la publicación de su obra *De origine seraphicae religionis Franciscanae eiusque progressibus* de 1587<sup>21</sup>:

«Tiene cuatro hermosos recintos, hechos de finísimo mármol, y adornados con muy bellas imágenes: al otro descansa sobre él cierta casa de la reina de la casa, pequeña pero ingeniosamente trabajada. Habiéndose esta quemado por cierta desgracia en el año de la encarnación de Nuestro Señor de 1553, el senado más influyente de Toledo; más religiosos y también los canónigos ilustres del cerro, dentro de un brevísimo espacio de tiempo, y mucho más elegante; más espectacular fue la reconstrucción».

### Incendio de 1808

Las mismas instalaciones que se incendiaron en 1553 (la escalera, el cuarto real y la sacristía) sufrieron nuevamente un incendio en 1808 durante la ocupación del monasterio por las tropas francesas.

La restauración de las dependencias la narra el padre Guardias, quien se encarga de las primeras obras en el año 1814, consistentes en «reedificar la escalera que arranca de la sacristía antigua y sube hasta las celdas rehabilitadas». De la sacristía se dice que «se ha podido inventariar todas las alhajas y por suerte se encuentran entre las mismas las de la Inmaculada y custodia grande de tres cuerpos. Con número suficiente de vasos sagrados del altar»<sup>22</sup>

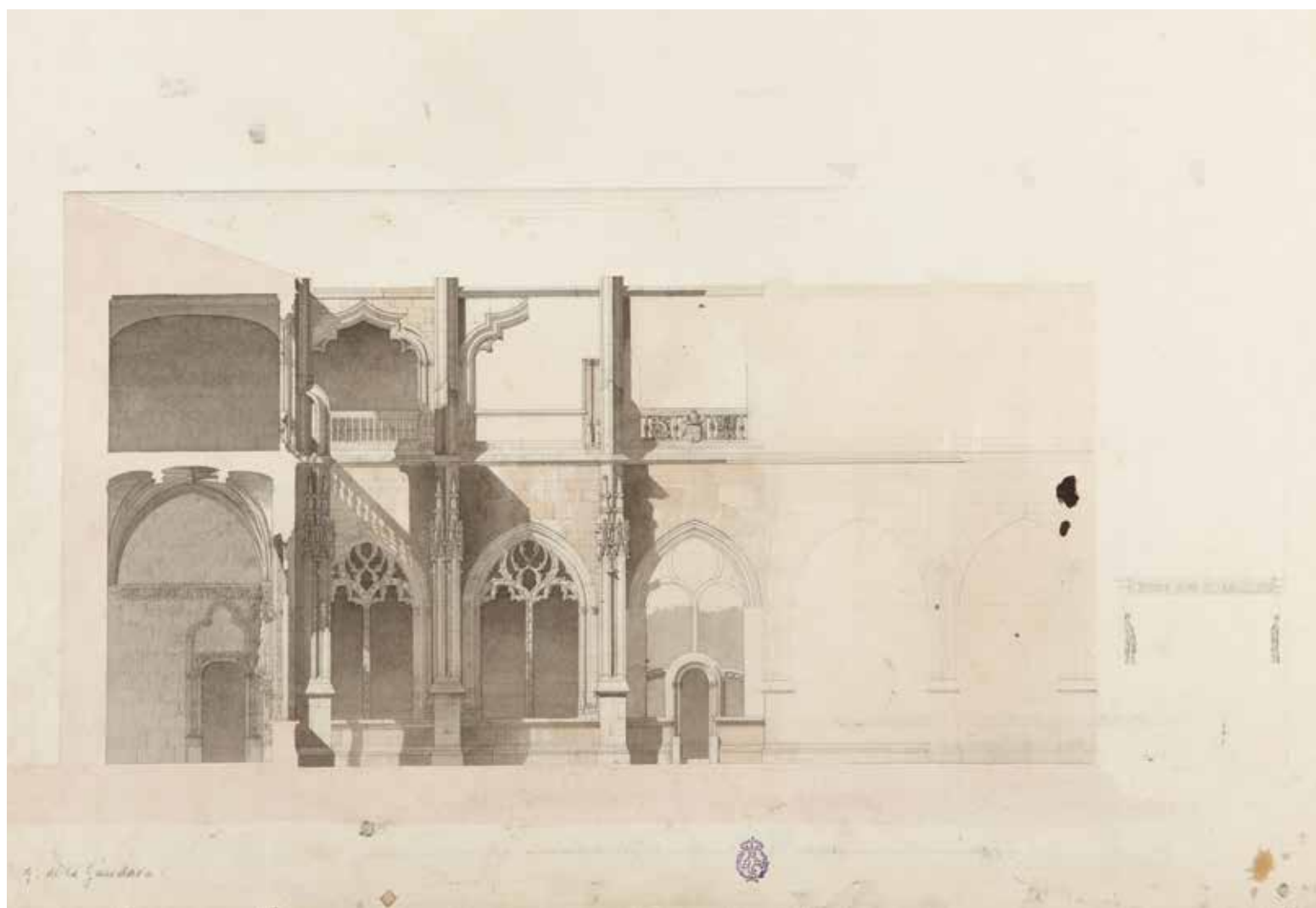
De estos textos se desprende que es la panda norte del claustro la que se prestó a la restauración: la escalera de acceso a lo que antes fueron las dependencias de palacio y en ese momento eran celdas, y la antigua sacristía que se utilizó como refectorio y sacristía en dos momentos diferentes. Esta fue la única panda del claustro que se encontraba en condiciones de volver a techar y, una vez reconstruida la cubierta, volver a coger aguas.

### El Museo Provincial

Desde 1846 la sacristía, junto con otras partes del convento, tuvo la función de acoger el Museo Provincial de Toledo, donde se expusieron colecciones de objetos artísticos, especialmente cuadros que habían decorado las antiguas capillas de los templos de la ciudad que sufrieron los estragos de la desamortización de Mendizábal, reunidos previamente en el antiguo convento de

21 Real Biblioteca MD A 58E y 59E.

22 Abad Pérez, 1969.



San Pedro. Figuraban cuadros de artistas como Luis Tristán, José de Ribera, Pedro de Orrente, Alonso del Arco, Juan de Sevilla, José Antolínez, Vicente Carducho o Juan Ribalta, entre otros. Incluso una fotografía antigua de Casiano Alguacil muestra la famosa *Vista y plano de Toledo* del Greco<sup>23</sup> en la pared donde se ubica la Asunción. Esculturas, paneles de cerámica, brocales de pozo, mobiliario, fragmentos de relieve, custodias y en definitiva cualquier reliquia que pudiera tener cierta consideración formaban parte de este museo que englobaba también otras partes del edificio conventual.

De la zona monástica original, casi totalmente desaparecida, se conserva el gran Calvario en piedra de la portada conventual, obra de Juan Guas aunque siguiendo los esquemas tradicionales toledanos, consistente en una cruz muy adornada sin crucificado coronada por el tema del

Jerónimo de la Gándara y de la Gándara, *Sección del claustro del monasterio de San Juan de los Reyes (Toledo)*, ca. 1859. Cortesía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

23 Caballero Klink y Gómez García, 2017: 953.



La sacristía como Museo Provincial a finales del siglo XIX. Fotografía de Alexander Lamont Henderson, Colección de F.C. Guilmant. Blog «Toledo Olvidado».

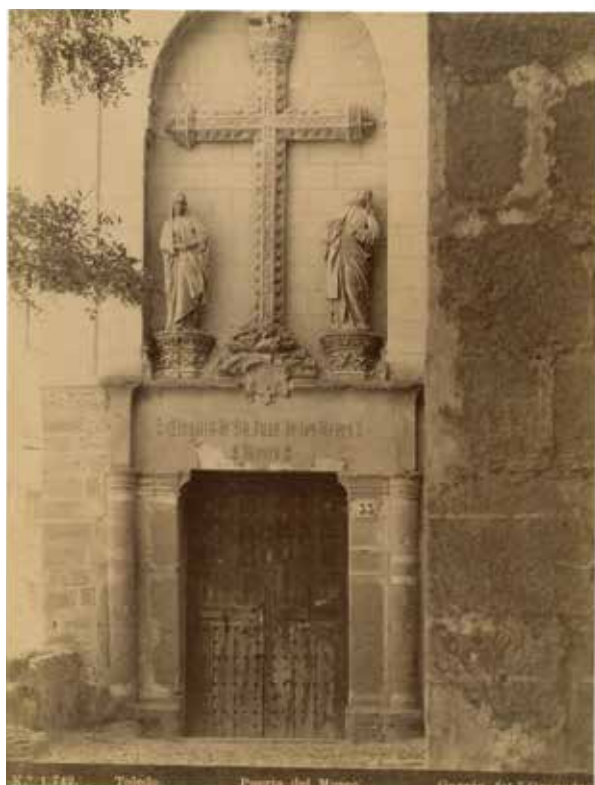


pelicano alimentando a sus polluelos con su propia sangre, alusivo a la eucaristía, y flanqueada por las imágenes dolientes de la Virgen y san Juan Evangelista.

Las principales noticias de este lugar las proporciona Sixto Ramón Parro en 1858, quien informó que «el Museo Provincial de escultura y pintura se halla establecido por ahora en los claustros alto y bajo, sacristía antigua, escalera y salón principal de San Juan de los Reyes»<sup>24</sup>. Poco después, el mismo Bécquer reflexionó sobre la situación del museo: «La comisión de monumentos artísticos, con el celo que la distingue, ha dispuesto la creación de un museo provincial en el resto del edificio y ya que por falta de recursos no ha levantado el ala destruida, ha puesto al abrigo de la intemperie y las aguas pluviales sus preciosos restos»<sup>25</sup>. El escritor sevillano alu-

24 Parro, 1858: 203.

25 Bécquer, 1857: 13.



día a la mutilación causada por las tropas napoleónicas en 1808, tras servir de cuartel y dejarlo incendiado a su retirada. El claustro real trazado por Juan Guas había quedado parcialmente en pie; sin embargo, el segundo claustro, el de Covarrubias, se había perdido totalmente. La gran capilla sufrió daños, pero se logró recuperar el culto. Tras un fallido intento de los franciscanos por rehacer su casa en 1827, la vida monacal llegó a su fin con la exclaustración desamortizadora de 1836. Además, en el herido claustro entraban a vivir personas sin recursos que fue preciso desalojar cuando se planteó instalar el Museo Provincial<sup>26</sup>.

Puerta del Pelicano en su ubicación original. Puerta del Museo Provincial. Archivo Municipal de Toledo, Colección de Luis Alba, ALBA-PA20015.

Claustro en la etapa del Museo Provincial. Archivo Municipal de Toledo, Colección de Luis Alba, ALBA-PA30030.

### **Intervenciones contemporáneas de restauración y rehabilitación**

La primera intervención de esta naturaleza digna de señalar fue la de Arturo Mélida, cuyo proyecto de restauración del monasterio fue presentado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el año 1883. El arquitecto planteó las obras en tres fases, quedando la intervención en la zona de la sacristía en la última de ellas. Sin embargo, Mélida no llegó a actuar en la sacristía al no ejecutarse esta fase final de la manera proyectada, aunque su propuesta estaba definida y consistía en eliminar el zaguán y dar un plano de fachada recto por el este, estudiar la restauración de las bóvedas y recuperar las ventanas hacia el claustro.

<sup>26</sup> Cerro Malagón, 2018.

En el año 1890, al intervenir el muro de la galería que daba a la antigua sacristía, Mérida descubrió que la faja con inscripción que la recorría (por su parte superior/inferior) tenía una evidente modificación para adaptarse a unos vanos tapiados convertidos en osarios. Acometió entonces su recuperación dejando las ventanas cerradas hacia el interior de la sacristía, por lo que en ese momento aún se respetaron sus pinturas murales. El muro en ese momento seguía siendo sostén de la galería de pinturas del Museo Provincial.

No hay constancia certera de qué arquitecto realizó los falsos arcos fajones de yeso que escondían una estructura de tornapuntas y cargaderos de madera que se aprecian en las imágenes históricas y que se apoyaron sobre las pinturas. De ellos en el año 1908 se dice: «no afectando estos movimientos a los nuevos contrafuertes ni tampoco a los arcos fajones que en época relativamente remota debieron ser desmontados y sustituidos por arcos de cerchados revestidos de yeso que ocultan fuertes vigas horizontales»<sup>27</sup>. No será hasta mediados de siglo pasado cuando el arquitecto Emilio Moya actúe en las bóvedas de la sacristía y retire este apuntalamiento.

Decoración mural completa antes de la apertura de las ventanas en los años 50. AGA sig (4) 111.000 «Proyecto de restauración de la iglesia de San Juan de los Reyes».

Arcos cerchados revestidos de yeso. García Vallejo, L. (1951): «Monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo», *Revista Reconstrucción* 107, p. 48. (Biblioteca UCLM-Campus de Toledo).

Las restauraciones se sucedieron en esa época. En 1941 se entregó de nuevo el edificio a la orden franciscana, quien solicita a la Dirección General de Bellas Artes su reconstrucción, la cual, al no contar con medios para ello, encarga la empresa a la Dirección General de Regiones Devastadas.

En 1953-1954 se recolocó la portada del Pelicano sobre el muro de fachada de la sacristía. Esta obra se llevó a cabo bajo la dirección del arquitecto Francisco Echenique, quien, además, sacó a la luz las pinturas murales para volverlas a tapar.

27 AGA Sig. 31 01815. Correspondencia del director del Museo y Biblioteca con el Ayuntamiento de Toledo y con la Subsecretaría de Cultura, años 1904-1908.







C. Leizor, según del autor.

Diseño de B. Schuler.

Por Leopoldo de

SAN JUAN DE LOS REYES.

Ala septentrional del Claustro.

1848

Andreas Pic de Leopol, *Claustro de San Juan de los Reyes*, 1848. Biblioteca Nacional de España.

Estado de conservación del muro norte en los años 50. AGA sig (4) 111.000 «Proyecto de restauración de la iglesia de San Juan de los Reyes».



## Lectura iconográfica de los paramentos de pintura mural

Aún a falta de casi la mitad de las pinturas resulta posible hacer una lectura de la decoración pictórica y un acercamiento al mensaje que el comitente y el artista quisieron transmitir con esta obra.

### Heráldica

- Armerías reales

En un conjunto concebido como capilla real, la heráldica de la casa reinante es un elemento básico en la exposición del discurso de este espacio simbólico-funcional, llegando a convertirse en el principal elemento decorativo a desarrollar.

En la antigua sacristía de San Juan de Los Reyes se conservan tres grandes escudos: el de Felipe II, acompañado por el de sus bisabuelos los Reyes Católicos y el de su padre Carlos V. El conjunto se completaría con otra pareja heráldica perdida que cubría el mural opuesto, que podrían ser los escudos de dos reinas: a la derecha del rey el de Isabel de Valois, su esposa en ese tiempo; y a continuación, frente al del emperador, el de su madre Isabel de Portugal.

El escudo que preside la sala es el de Felipe II. El primer emblema heráldico del príncipe Felipe fue escogido con sumo cuidado bajo la dirección directa de su progenitor, y fue lucido por primera vez en el año 1539. En 1556 cambiará las armas tomando las de su padre, modificándose





Franja decorativa de *putti* tenantes de escudos con las *arma Christi* franciscanas.

de nuevo en 1579-81 con la incorporación del escudo de Portugal sobre el cuartelado superior. El escudo conservado en la antigua sacristía no muestra aún esta última incorporación.

Esta heráldica sitúa estas pinturas en una franja temporal que va entre el día del incendio del monasterio, el 12 de abril de 1553, y el 4 de abril de 1578, día del deceso del rey de Portugal, Sebastián I, sin descendencia. Con este mismo criterio y enfatizando sobre el reinado filipino, se concreta más el segmento temporal, al introducir la fecha del 16 de enero de 1556, día de la cesión por parte de su padre, en su persona, de los reinos de España, Sicilia y las Indias. Por último, en esta aproximación temporal hay que tener en cuenta la fecha del 20 de marzo de 1566, día del fallecimiento de fray Pedro de Bobadilla, patrono de la obra quien, posiblemente, pudo verla terminada.

Las pinturas murales, por tanto, fueron realizadas en la franja central del siglo XVI, posiblemente entre 1556 y 1566-78.

- *Arma Christi*

Sobre el friso de inscripción que limita la faja baja arquitectónica figurativa, se sitúa una franja decorativa conformada por una serie de *putti* tenantes de escudos con alta simbología heráldica. Cada blasón es sustentando por dos niños y se unen por la línea que la recorre del bordón franciscano (cordón franciscano de tres nudos de los hermanos menores). Los escudos son de



Libro de horas de Carlos V, 1500.  
Biblioteca Nacional de España.

una silueta cercana a la de la emblemática alemana, con curvas y contracurvas, más decorativos que el sobrio escudo español tradicional. Presentan un fondo de oro sobre el que se dibujan los muebles heráldicos. Las figuras que aparecen en los blasones son los instrumentos de la pasión de Cristo. La representación de estos elementos se convirtió desde la Edad Media, y de una forma paralela a los trofeos de liza, en trofeos cristianos y, como tales, entran a representarse dentro de un lenguaje militar caballeresco, armas alegóricas del vencedor caballero cristiano.

Desde un tiempo tardomedieval y a lo largo de toda la Edad Moderna, las *arma Christi* mantendrán su carácter heráldico y escatológico como representación del triunfo sobre la muerte. Estos escudos fueron llamados *Santum Salvationes* o escudos de salvación.

El carácter heráldico de estos símbolos pasionales hará que sean estos escudos, a la forma de los que rodean los catafalcos reales (tal y como está concebido el presbiterio de San Juan de los Reyes), los que se coloquen en torno al cuerpo de Cristo en exposiciones del Santo Entierro. Así lo expresa fray Agustín Dávila y Padilla (O.P.) en el siglo XVI: «es muy justo que enterrando a Xto como hombre, haya ceremonias de rey reconociéndolo como verdadero Dios, Rey de Reyes y Señor de Señores. Como en exequias de los príncipes se suelen arrastrar estandartes y mostrar insignias de sus tropheos»<sup>28</sup>.

### La política real y sus implicaciones en el mensaje

La franja de inscripción bajo la procesión de monjes seráficos señala que estos son los llamados mártires ceutíes, grupo de monjes martirizados en Ceuta el 27 de octubre de 1227. Estos siete mártires fueron buscando el mismo camino al martirio en la Berbería que el de sus predecesores conocidos como los mártires de Marruecos.

Fueron beatificados en el año 1515 y canonizados en 1516, ambos hechos ratificados por el papa León X. En torno a su culto se organizará la iglesia de este territorio cristiano, lugar que fue tomado por Juan I y los infantes de Portugal Enríquez, Duarte y Fernando, en el año 1415, quedando bajo la corona lusa hasta 1581, cuando pasa a poder de Felipe II con la unión de los dos Estados bajo una corona. Tras la vuelta a la separación de los dos reinos, en el año 1640, Ceuta y otros enclaves magrebíes se mantendrán bajo la Casa de Austria hispana.

En la misma línea se encuentran los santos mayores de la orden, entre los que destaca la figura de Luis IX (hijo de Blanca de Castilla y primo de Fernando III), quien en dos ocasiones reunió un ejército en cruzada contra los musulmanes del sur del Mediterráneo, y quien murió en Túnez: la costa norteafricana aparece de nuevo en la pintura.

28 «Varia historia de la Nueva España y Florida, donde se tratan muchas cosas notables, ceremonias de Indias, y adoración de sus ídolos», Valladolid, Varesio, 1634. Texto del siglo XVI de Agustín Dávila y Padilla (1562-1604), publicado a posteriori.





Toma de Orán. Capilla mozárabe de la catedral de Toledo. Archivo de la Catedral Primada.

No se conoce la imaginería que cubría el muro este de la sacristía, pero no es baladí que, de todo el santoral franciscano, se traiga a las paredes toledanas a los mártires africanos. El peso del cristianismo en la costa sur del Mediterráneo era de especial importancia estratégica, militar y política.

Años antes, la catedral toledana había hecho un alarde similar en sus muros, aunque menos simbólico y más concreto, con la toma de Orán por el cardenal Cisneros representada en la capilla mozárabe. En su testamento<sup>29</sup>, la reina Isabel pidió a sus sucesores que tomaran una franja del norte de África con la idea de seguir con la conquista y proteger la península ibérica desde el otro lado del mar, y en ello se embarcó el cardenal Cisneros en el año 1509, con su capitán Pedro Navarro. Una política estratégica basada en la toma de plazas costeras como Bugía, Orán, Trípoli y otras, puertos que se perdieron en un proceso inverso entre los años de 1554 a 1556.

29 Medina del Campo, a 12 de octubre de 1504. Codicilo de 23 de noviembre del mismo año. Biblioteca Nacional de España. Signatura VITR/6/6.



Andrés Deleito, *Vanitas*, 1430.  
Cortesía del Museo de la Real  
Academia de Bellas Artes de San  
Fernando, Madrid.



Libro de horas de Carlos V, 1500.  
Biblioteca Nacional de España.

### La muerte en la segunda mitad del siglo XVI

En las pinturas murales de la sacristía de San Juan de los Reyes la muerte está presente en todos los paneles decorados conservados, ya que se trata de un monasterio pensado y creado como panteón real. La muerte se muestra como una victoria, la de Cristo por sus armerías, la de los predicadores por su martirio y, más allá del dogma de la no muerte de la Virgen, la gran pintura de la Asunción.

Frente al sentimiento de miedo ante la muerte y a un largo purgatorio, la preparación para el bien morir se convierte en todo un arte, como muestran los textos de las paredes de la sacristía. Para hacerlo adecuadamente, desde la Baja Edad Media aparecen manuales de preparación a la muerte, que tanto triunfarán en la Edad Moderna. Estos manuales del *Ars moriendi* quedarán en el Barroco enfatizados en el imaginario de las *vanitas*.

Las calaveras que acompañaban a san Francisco, por otro lado, son instrumentos de meditación, tal y como se anuncia en uno de los capítulos del arte del bien morir ampliado en los ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola.

Los monjes de la orden franciscana eran los más requeridos para acompañar al agonizante en su tránsito, ayudándolo y guiándolo, tanto en las necesidades religiosas de los últimos sacramentos como en las mundanas de los testamentos. Ellos allanan y aseguran el momento, sin sobresaltos, para un buen morir, acompañan para evitar el resquicio de entrada del diablo en forma de tentación por medio de la presencia del crucifijo y la oración continua con el moribundo.

Como muchos otros católicos, la reina Isabel fue enterrada con mortaja de hábito franciscano, manteniendo la tradición familiar de hacer reposar sus últimos restos<sup>30</sup> en suelo de órdenes custodias e intercesoras de almas (como hicieron Enrique III o Juana I y sus hermanas). La reina estuvo desde joven muy cerca de los monjes seráficos, quienes se posicionaron a su favor en las luchas por el reino de Castilla contra Juana la Beltraneja y posteriormente ocuparon puestos de peso político en su corte.

## Calvario

El gran panel mural de pinturas del muro norte muestra el monte Calvario con tres cruces escuadradas y vacías, la central con la cartela de INRI<sup>31</sup>. Las cruces se sitúan sobre una loma arbolada, con la silueta de una ciudad al fondo a la izquierda, Jerusalén. De la tierra salen osamentas humanas, varios individuos desmembrados en huesos dispersos y cráneos. Todo está envuelto por una luz tenebrosa, la hora nona que se oscureció con la muerte de Cristo, y no se ve en el cielo ningún astro.

No se trata de una escena de crucifixión evangelizadora, sino de un escenario naturalista simbólico. Para una escena de crucifixión canónica faltaría el sol y la luna en el cielo, y a los pies del mural aparecen una gran cantidad de huesos, superando los ortodoxos huesos de Adán.

El mural ilustra los textos bíblicos de la crucifixión según el evangelio de san Mateo 27:52, «se abrieron los sepulcros y muchos cuerpos de santos que estaban muertos resucitaron y, saliendo de los sepulcros», y el de san Lucas 19:17, «salió hacia el lugar llamado la calavera, en hebreo Gólgota, donde lo crucificaron».

En la historia del arte occidental, las escenas en las que aparece la representación de todo un esqueleto a los pies de la cruz de Cristo no son abundantes. El caso del gran mural de Toledo es aún más singular al mostrar los restos de varios individuos.

Se representa el monte Gólgota, en hebreo ‘calavera’, llamado tal y como figura en las escrituras<sup>32</sup>, como una evocación a su forma de cráneo descarnado, no por ser una zona cementerial. El Calvario enlaza con la anástasis de Cristo o *descensus ad inferos*, escenas de los tres días que



Albrecht Dürer, *Escudo de armas con calavera*, 1550. Biblioteca Nacional de España.

30 «e quiero e mando que mi cuerpo sea sepultado en el monasterio de Sant Francisco que es en la Alhambra de la Cibdad de Granada seyendo de religiosos o religiosas de la dicha orden, vestida en el hábito del bienaventurado pobre Iehsu Christo Sant Francisco» (Meseguer, 1959). En este monasterio fueron enterrados el rey y la reina hasta su traslado en 1521 a la Capilla Real de Granada. Bajo techo franciscano son sepultados también los restos de la madre de la reina y de su hermano Alfonso como anteriormente la petición no cumplida de su padre y abuelo.

31 *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*.

32 Mateo, 27:34; Marcos, 15:62; Lucas 23:33; Juan, 19:17.



Retablo de la Cruz desnuda.  
Catedral de Cuenca.

median entre su muerte y resurrección, tiempo que precisa de las narraciones de los evangelios apócrifos para ser recreado por los artistas plásticos de la Edad Media, el Renacimiento y posteriores.

Este momento de la Pasión, el de la muerte, con la oscuridad sobrevenida y la salida de los muertos de sus tumbas en la tierra, es la mostrada en las pinturas: osamentas surgiendo de la tierra, en una visión escatológica un tanto teatral, más propia del manierismo que del mundo clásico plenorenacentista.

El vano de la puerta está recorrido por un cordón franciscano, el mismo que recorre las armas y la fachada exterior de la sacristía. Este cordón es del que, según la tradición y cultura popular, tira san Francisco para que se agarren a él las almas, siendo así salvadas del purgatorio. Cabe significar que en San Juan de los Reyes existió una rica archicofradía del Cordón de San Francisco, con procesión por el claustro del convento.

### A modo de interpretación

A pesar del gran porcentaje de pintura perdida a lo largo del tiempo, el conjunto mural recuperado en esta intervención permite realizar un acercamiento a la lectura del programa decorativo, es decir, al mensaje que comitente y artistas buscaron con su composición.

Este lenguaje visual y textual se refiere a la muerte y a cómo esta, en el caso del buen cristiano, no es más que un tránsito a la verdadera vida. Para ello, se debe llegar preparado al *memento mori*, con una vida correcta en la que, para mantener la rectitud, hay que seguir los ejemplos de los buenos mártires y ayudarse en la oración de los grandes intercesores del juicio ante Cristo. Por esta razón se observa una superposición de registros con una lectura de los *exempla* de la vida y sacrificio de los hermanos de la orden, que muestran el camino para llevar un buen vivir y así llegar a alcanzar el buen morir, camino que debe llevar también el buen cristiano, que así se sabe vencedor de la muerte.

Se representa, en definitiva, un espacio de triunfo sobre la muerte, con una composición heráldica similar a la que debía montarse alrededor de los túmulos reales, en el centro de la iglesia contigua. La muerte es igual para todos, pero el sepelio de un monarca se convierte en un exaltamiento de la Corona, con un planteamiento de ceremonia que enlaza al difunto con su sucesor.



FRAC



ENNA

# 3

## Las pinturas de la sacristía del monasterio de San Juan de los Reyes

Luis Alberto Pérez Velarde

*El convento de San Juan de los Reyes, entre los muchos y notables edificios que son el orgullo de la ciudad imperial, no puede menos de ser considerado como uno de los más dignos de fijar la atención del pensador, del artista y del poeta<sup>1</sup>.*

Así de contundente se mostraba el escritor sevillano Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) tras contemplar uno de los templos más representativos del gótico toledano, el monasterio franciscano de San Juan de los Reyes.

Lorenzo Frías nos recuerda, denunciándolo, los devastadores incendios que sufrieron varios monumentos de Toledo a consecuencia de la invasión francesa que ocasionaron pérdidas irreparables para el patrimonio español<sup>2</sup>. La destrucción de San Juan de los Reyes se produjo el 9 de diciembre de 1808<sup>3</sup>, a la par que fueron considerables otros destrozos similares que ocurrieron en otros conventos de la ciudad como San Bartolomé de la Vega, la Merced Calzada o San Agustín.

La imagen de la ruina asociada a la melancolía se consideró un género afín al sentimiento romántico que empezaba a emerger en una Europa convulsa. La representación de restos de edificios arruinados fue común en la plástica española y pintores como Genaro Pérez Villaamil (1807-1854), máximo representante del paisajismo español, participaron de esta nueva propuesta pictórica. Suyo es *Interior de la iglesia de San Juan de los Reyes*, que representa la nave central del templo con ciertas dosis de fantasía típicas de las arquitecturas imaginarias inspiradas en el gótico isabelino que concibe adornadas de figurillas populares.

Otro ejemplo característico son las vistas que hizo del templo en ruinas el toledano Cecilio Pizarro (1818-1886), pintor, dibujante, aguafortista, litógrafo y restaurador que desarrolló su carrera entre Toledo y Madrid, donde se trasladaría en 1847. Previamente, pintó decoraciones

1 Bécquer, 1947: 11.

2 «los estragos en conventos, casas... serían largos de contar, y aunque los que entraron este día fueron los que destruyeron el convento de los Mínimos, ya los del día 13 de Diciembre habían hecho cuadra de la Iglesia: porque como estos causaron el incendio de San Juan de los Reyes, al instante se refugiaron en el de los Mínimos». Muñoz Herrera, 1993: 147.

3 Hay constancia también de que en 1553 se produjo un incendio aterrador que destruyó gran parte de su estructura.

Detalle de la escena de san Francisco, tras la restauración.





Joaquín Sorolla Bastida. *San Juan de los Reyes, Toledo*, 1912. Óleo sobre lienzo. Museo Sorolla, inv. 1000.

para teatro y cuadros de vista de monumentos de la ciudad de corte romántico, en la línea de Villaamil, con quien colaboró en la publicación *La España artística y monumental*. Uno de sus cuadros más interesantes es *Ruinas del claustro de San Juan de los Reyes en Toledo*, que demuestra el deplorable estado del edificio tras el expolio de los franceses y, sobre todo, por la desamortización de Mendizábal que se produjo a finales del primer tercio del siglo XIX en España, concretamente desde 1836. No sería la última vez que Pizarro representara este bello templo: en la acuarela *Recuerdos de Toledo, claustro de Toledo*<sup>4</sup>, el toledano nos acerca al sentimiento romántico que desprenden estos lugares, otrora llenos de la monumentalidad propia de un pasado glorioso.

Cuando el poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) emprendió el viaje a Toledo en el invierno de 1912 visitó San Juan de los Reyes, hecho al que se refiere en su correspondencia íntima: «Lleno de felicidad me metí por la calle de Santo Tomé, luego por la del Ángel, y por ella llegué a la iglesia de San Juan de los Reyes, de cuyos muros cuelgan, sobre las cornisas, las cadenas de los cautivos. Lo primero que procuré hacer era encontrarla»<sup>5</sup>.

4 1870, acuarela sobre papel, 370 × 500 mm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. D007470.

5 Carta que dirigió a María von Thurn und Taxis, con fecha de 2 de noviembre de 1912. Pau Pedrón, 1997: 31.

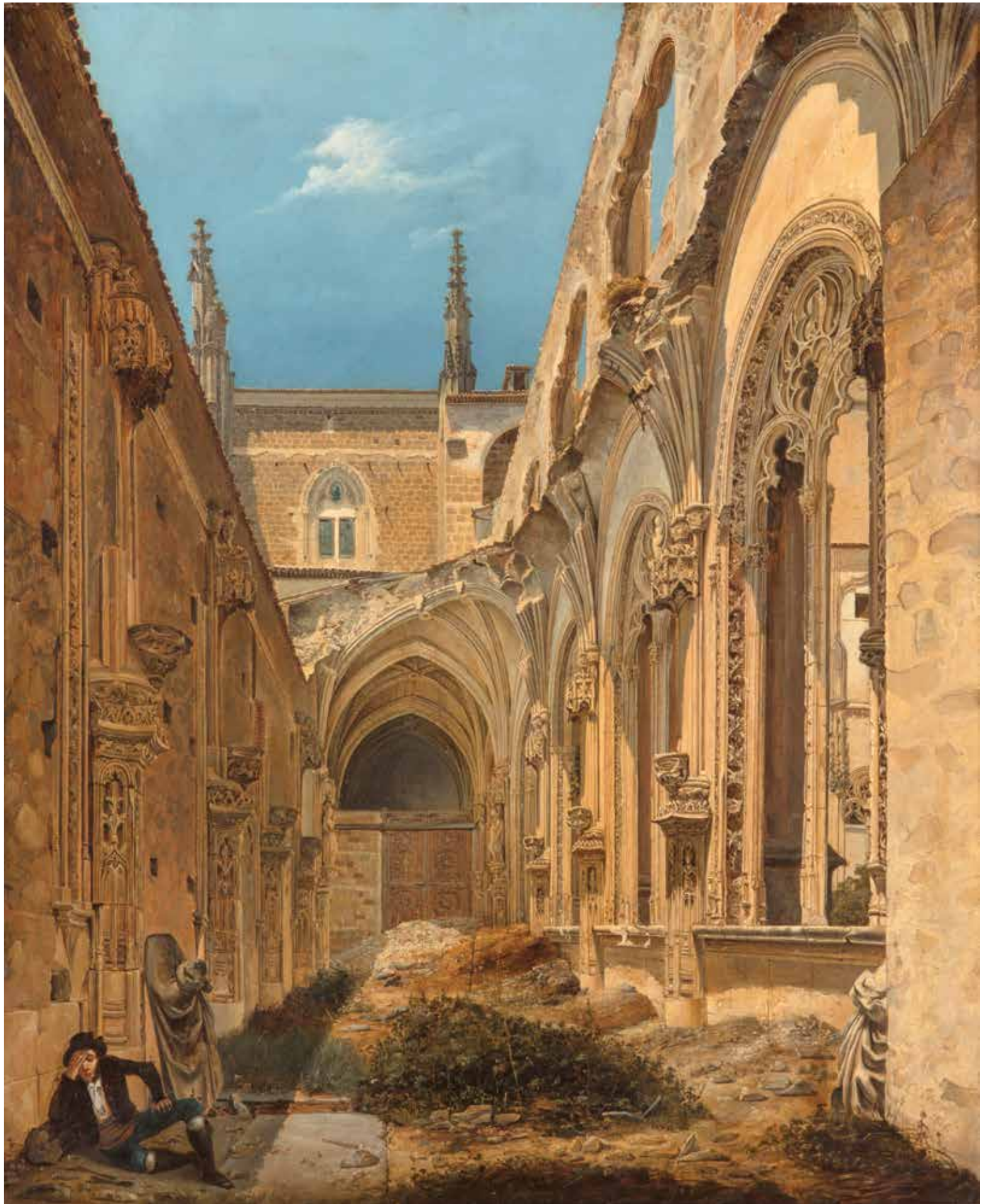


Genaro Pérez Villaamil. *Interior de la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo*, 1839. Óleo sobre lienzo. Colección Luis Trigo.

Así las cosas, las representaciones que se dedicaron a la imagen de San Juan de los Reyes en la centuria decimonónica se dedicaron a exaltar la libertad creativa, la fantasía y los sentimientos, en un escenario de decadencia y descuido.

Muy al contrario, el lenguaje pictórico renacentista era completamente diferente, y ya desde el siglo XVI se crearon unas pinturas murales en la sacristía que se centraron en la idea de la trascendencia de la vida, en el *novísimo* de la muerte, argumento común que, por aquel entonces, en pleno proceso del concilio ecuménico de Trento, fue integrado en el discurso escatológico de la Iglesia católica.





## El conjunto pictórico renacentista

Las pinturas recuperadas en el transcurso de este proyecto constituyen un testimonio valioso del pasado renacentista y, especialmente, de la función de las imágenes religiosas en un espacio privativo con un lenguaje destinado al ámbito funerario y artístico del momento.

A lo largo del siglo xv<sup>vi</sup>, Toledo fue uno de los centros más interesantes a nivel artístico de toda la Península; pero en su último tercio, con la salida de la corte que se asentaría en Madrid, perdió mucho de su peso e importancia. Entre los años que van de 1550 a 1600 se produjo una evolución en la pintura que transitó por las formas renacentistas de los continuadores de Juan de Borgoña hasta un nuevo estilo protagonizado por el manierismo y por las severas normas del arte escurialense<sup>6</sup>.

El principal frente de pinturas recuperado se halla en la faja media del muro oeste. Inspiradas en pasajes de la historia de la orden franciscana, a modo de procesión, se nos ofrece el ejemplo y el triunfo de un grupo de frailes menores mártires en tierras ceutíes, que se representan bajo solemnes arcadas de medio punto. Capitaneados por san Daniel<sup>7</sup>, los siete hermanos se dirigieron a la Ceuta entonces dominada por los almohades, donde fueron apresados por el hecho de predicar sin permiso de los gobernantes locales, y conminados a convertirse a la religión islámica. Ante la negativa de los franciscanos a esta conversión, fueron degollados el 10 de octubre de 1227. La actitud de estos nuevos mártires franciscanos, que no traicionaron el cristianismo, tuvo su recompensa el 22 de enero de 1516, cuando los siete hermanos fueron canonizados por el papa León X, quien fijó la fecha de su aniversario en el calendario litúrgico cada 13 de octubre.

Este hecho luctuoso ya se reflejaba en la *Historia de la ciudad de Ceuta: sus sucesos militares y políticos; memorias de sus santos y preladados, y elogios de sus capitanes generales*, que fue redactada en 1648: «San Daniel, i sus seis compañeros de la Religión Seráfica, Patronos de Ceuta, predicán en esta Ciudad el sagrado evangelio: son presos de los moros por esta causa»<sup>8</sup>.

Además, la misma doña Emilia Pardo Bazán investigó y refirió este cruento suceso en su libro *San Francisco de Asís, siglo XIII*, que abordó una piadosa biografía del santo y de sus primeros seguidores: «Llamábanse los misioneros de Ceuta, Ángel, Domilo, León, Nicolás, Samuel y Hugolino, e iban al mando de fray Daniel de Calabria. Cargados de cadenas en su prisión, dirigieron al párroco del barrio de Genoveses, en Ceuta, la epístola siguiente: “Bendito sea Dios, Padre de nuestro Señor Jesucristo, Padre de misericordia y Dios de todo consuelo que nos sostiene en las tribulaciones, y que preparó al patriarca Abraham la víctima para el sacrificio; a Abraham, que obtuvo la justificación y amistad de Dios, porque dejó su patria y vagó por el

Cecilio Pizarro. *Ruinas de San Juan de los Reyes de Toledo*, 1846. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Romanticismo, inv. CE1570.

6 Pérez Velarde, 2017: 73.

7 Mártir católico nacido en la provincia de Cosenza, en el antiguo reino de Sicilia, a fines del siglo xii.

8 Mascarenhas y Dornellas, 1918: 48





mundo henchido de confianza en los mandamientos del Señor. En consecuencia, el que fuere sabio, hágase insensato para saber más, pues la ciencia mundana, ante Dios es locura. Nos han dicho: id, y predicad el Evangelio a todas las criaturas, y enseñad que al siervo no toca ser mayor que su amo. Si os persiguieren, considerad que yo también fui perseguido. Y nosotros, siervos pequeñuelos é indignos, hemos dejado la patria, hemos venido a anunciar el Evangelio a las naciones infieles, somos para los unos aroma de vida, para los otros hedor de muerte. Hemos predicado aquí ante el Rey y ante su pueblo la fe de Jesucristo, y nos han cargado de cadenas. Pero, sin embargo, estamos sumamente consolados en nuestro Señor, y esperamos que reciba nuestra vida como holocausto agradable”. Al noticiarles la sentencia de decapitación, los seis frailes cayeron a los pies del ministro Daniel exclamando con lágrimas: “Gracias damos a Dios y a ti, padre, que nos has guiado á ganar la corona del martirio”. Daniel respondió: “Regocijémonos en el Señor, hoy es día de fiesta; los ángeles nos rodean, el cielo está abierto...”<sup>9</sup>.

La actitud ejemplar de los santos es el asunto principal de esta galería de figuras religiosas, concebidas con gran viveza y agilidad en la ejecución. Portan el grisáceo hábito franciscano de sayal (con diferentes gradaciones de color para revelar su pobreza), basto cordón a modo de cinturón y parcas sandalias. Los frailes de diferentes edades presentan actitudes diversas,

9 Pardo Bazán, 1885: 157.



tienen rostros afilados con barba corta y tonsura en la coronilla, elemento característico de la condición eclesiástica. Es común la expresión beatífica que irradian sus gestos faciales, el nimbo dorado que rodea sus cabezas como aura de santidad y los elementos como cruces, palmas de martirio o libros de oraciones que sujetan indistintamente con sus manos. Hay una plena identificación con la pasión de Cristo al figurar arriba algunos de los instrumentos que la caracterizaron como la flagelación en la columna, los clavos, la esponja, la escalera a la cruz, etc. El recuerdo de su martirio se simboliza en las heridas que presentan algunos en su cuello, de donde brota discretamente la sangre vertida por su misión religiosa. El conjunto de santos, con ese sustrato o modo nórdico en su representación, se sitúa bajo arcadas renacentistas con arco de medio punto que descansan sobre columnas adosadas con fuste de mármol, basa, plinto y capitel corintios. Los frailes reposan sobre un suelo ajedrezado de baldosas negras y blancas que contribuyen a dotar de profundidad a la composición, y a través de sus gestos y miradas serenas se integran armónicamente en el espacio. Los santos se colocan ante un fondo celestial, cuyo horizonte se sitúa a media altura, que coincide con la cintura de unas figuras representadas a tamaño natural. Al fondo, un pretil liso que recuerda a composiciones italianas, y detrás un cielo con tonos rosáceos y gama de azules propios de un amanecer o un atardecer.

Escena de la galería de santos mártires ceutíes desarrollada en el muro oeste.

Encima de la arcada de santos franciscanos, y en buenas condiciones de conservación, destaca el escudo de los Reyes Católicos con las divisas del yugo y las flechas, emblemas que aluden al nombre de los monarcas (Ysabel, Fernando) y al deseo de unidad. Las empresas del yugo (con el TANTO MONTA) y las flechas poblaron la decoración de edificios tanto en piedra tallada, en escudos, en paredes o techos pintados, en ropa bordada, en grabados, etc.<sup>10</sup> Se representan las armas plenas, cuarteladas, de Castilla y Aragón, con la granada en punta, cobijadas bajo el águila de san Juan y timbradas con una corona real. A continuación, en el mismo muro se advina la parte superior del escudo de Carlos V, con la corona imperial en forma de casco, con las armas de Castilla y León, Aragón y Sicilia, y restos del collar del toisón de oro.

A estos siete santos ceutíes les siguen otras arcadas, la siguiente con la única monja del conjunto, santa Clara, reconocida por el ostensorio y con una piel de tonos claros como corresponde a los modelos femeninos. Se encuentra muy deteriorada por la proximidad de uno de los vanos abiertos en esa panda. Fue la primera discípula que san Francisco tuvo en Asís<sup>11</sup>, así como fundadora de la segunda orden franciscana de las clarisas. En posición frontal, viste el hábito pardo con velo negro y levanta una custodia con la mano derecha que expone la hostia consagrada a la adoración de los fieles, a la vez que la acaricia con la izquierda. El origen de esta iconografía se sitúa en el hecho de que en 1241 los sarracenos (llegados de Nocera) quisieron saquear el convento que Clara regía, cuyos muros escalaron. La abadesa fue a su encuentro con

10 «Pocos reyes han hecho tanto uso de sus insignias representativas como los Reyes Católicos», López Poza, 2012: 7.

11 Ambos fundaron las monjas damianitas, franciscanas o clarisas.



Detalle de la representación de santa Clara.



Escudo de Felipe II en el muro sur.



Escudo de los Reyes Católicos en el muro oeste.



Escudo de Carlos V en el muro oeste.

el Santo Sacramento y consiguió ponerlos en fuga<sup>12</sup>. Precisamente, Martínez Caviro señaló que «testimonio de la devoción toledana a santa Clara son los corporales hilados por esta, según reza la tradición, y que el arzobispo don Juan de Aragón regaló a la catedral de Toledo»<sup>13</sup>.

El vano abierto, además, hizo desaparecer por completo a otros dos personajes, pero gracias a las inscripciones al pie se identifica a otro importante franciscano, san Buenaventura, biógrafo del santo de Asís<sup>14</sup>, y a san Luis, rey de Francia, primer monarca que fue enterrado con hábito francisco.

Sin lugar a duda, una de las figuras de mayor calidad es, precisamente, la última de la serie, la del mismo san Francisco de Asís (1182-1226), uno de los santos más representados y venerados a lo largo de la historia. Reflejo de ello son las abundantes representaciones pictóricas que nos han llegado de su figura desde el siglo XIII. En la Toledo del Renacimiento, la devoción por el *Poverello d'Assisi* estaba muy extendida gracias a la existencia de tres monasterios franciscanos y siete conventos de religiosas. Aquí se representa en un entorno luminoso como un humilde siervo de Dios que abre las palmas de la mano para enseñar las llagas de la crucifixión de Cristo, hecho que se considera como una completa identificación con la voluntad divina. Tiene el rostro cubierto por una barba corta, viste hábito gris de penitente y cordón atado a su cintura con los tres nudos que simbolizan la castidad, la pobreza y la obediencia. La aureola de rayos dorados que porta sobre su cabeza es diferente a las demás, muy significativa y de gran calidad. Sus inmensos ojos, de acusado realismo, se enmarcan en una barba afilada y se dirigen al serafín de alas y cuerpo en cruz, el ángel alado rojo que contempla directamente a Dios y canta a su gloria. Precisamente, este episodio de la leyenda del santo fue muy popular tanto en Italia

12 Réau, 1997: 310.

13 Martínez Caviro, 1990: 187.

14 Quizás por este motivo se encuentre al lado de san Francisco.





Representacion de san Francisco de Asís, tras la restauración.



como en los países del norte de Europa. Es de tal importancia el contacto con el espíritu celeste que a la orden franciscana se la conoce también como la orden seráfica. La aparición, que tuvo lugar en 1224, cerca del monte Alvernia, está narrada por su biógrafo Tomás de Celano: «Vio que encima de él había un hombre con seis alas, como un serafín, con los brazos extendidos y los pies juntos, fijado a una cruz. Dos de sus alas se elevaban por encima de la cabeza, otras dos se desplegaban para volar, las dos últimas le velaban todo el cuerpo»<sup>15</sup>. Además, Réau consideró que la iconografía de estigmatización sobre el monte Alvernia es una interpretación de la agonía de Cristo en el monte de los Olivos.

En la pintura toledana el santo Francisco aparece ligado a la certeza de la muerte, en conexión con el poderoso mensaje que se pretende transmitir en la sacristía de San Juan de los Reyes. Enmarcado en un azul crepuscular, el santo se representa como un personaje escuálido con barba descuidada y holgado hábito remendado que esconde la delgadez de su cuerpo. El rictus de su cara demacrada sugiere la extraviada expresión de un moribundo, y diversos atributos le hacen inconfundible como las llagas que le fueron impresas en el monte Alvernia cuando recibe los estigmas cristológicos en la visión sobrenatural que tuvo allí durante un retiro voluntario, concretamente el 14 de septiembre de 1224. Igualmente, los pies descalzos, casi hiperrealistas, reflejan su humilde condición, característica intrínseca de la orden que fundó.

La iconografía renacentista y barroca de san Francisco le relaciona con los óbitos y, de ahí, que proliferasen los encargos para la devoción privada de este tipo de temas ante la incesante demanda de la sociedad católica en general y la toledana en particular, temerosa de dejar este mundo y no contar con un poderoso abogado ante el Juicio Final. A san Francisco, como en la imagen que nos ocupa, se le representa experimentando un éxtasis cuando recibe los estigmas, preludio de su muerte y símbolo de la de Cristo<sup>16</sup>. Para Martínez Gil, «la recepción de los estigmas por el monje es una forma de compartir la Pasión»<sup>17</sup>. Demacrado y consumido, san Francisco, que había meditado ante la calavera, experimenta un éxtasis que le hace concebir su salvación eterna con infinita esperanza en la misericordia divina. En el convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo existió un retablo de *La estigmatización de san Francisco* pintado por Juan Correa de Vivar (c. 1510-1566), en el que destacaban «las figuras monumentales, situadas en primer plano, en las que, a la delicadeza de los rostros, todavía demasiado idealizados, se unen unas actitudes ciertamente teatralizadas»<sup>18</sup>.

La devoción al santo se centró, entre otras cuestiones, en la contemplación de su muerte y enterramiento, y sobre ello insistieron posteriormente los frailes de su orden. Estos eran llamados con mucha frecuencia a los entierros de personas seculares, y en el siglo XVI estaba ya muy en

15 Réau, 1997: 556.

16 «La recepción de los estigmas se convierte de este modo en un equivalente de la Pasión, de la muerte y de su éxtasis agónico» Martínez Gil, 1993: 278.

17 Martínez Gil, 2000: 282.

18 Fernández Vinuesa, 2010: 72.

boga ser amortajado con el hábito franciscano para proclamar humildad y gozar de las indulgencias concedidas a tal efecto. Los mismos reyes participaron de esta devoción desde muy pronto y en buena medida la impusieron a las capas sociales altas y medias. La estatua sepulcral de Sancho IV de Castilla (1284-1295) en el presbiterio de la catedral toledana viste un hábito de la orden y, al abrirse la tumba, se comprobó que un cordón de san Francisco rodeaba la cintura de sus restos mortales. Muy cerca de allí, en la capilla de Reyes Viejos (y después Nuevos), Enrique III (1390-1406) fue enterrado con este hábito según él mismo lo ordenó en su testamento<sup>19</sup>.

La representación de san Francisco, de carácter místico y sobrenatural, nos ofrece a través del rostro exacerbado una gran intensidad psicológica y emocional que se relaciona con el gusto por lo penitencial y por los estigmas que muestra el santo en sus manos y pies. La iconografía del santo fundador se completará con el cordón y sayal franciscano, de tonalidades ocres y pardas, contrastando con un fondo luminoso con rocallas en el terreno y profusa vegetación.

Andando el tiempo, el Greco fue el pintor que mejor lo representó en los obradores de pintura existentes en la Toledo de finales del siglo xvi de donde salieron lindísimas composiciones para las nuevas capillas que se estaban construyendo. En este sentido, es importante reseñar cómo la figura del santo de Asís dominó la infancia del Greco porque en Creta estaba profundamente arraigada su devoción: los campesinos ofrecían sus exvotos al santo para el restablecimiento de sus familiares, vestían con bayeta franciscana a sus hijos gravemente enfermos o rezaban en el convento de san Francisco en Candía, uno de los más importantes de la isla<sup>20</sup>. Aranda se refirió también al Greco como el mejor intérprete de san Francisco, «inmerso en toda esta línea escatológica: él era el santo de la penitencia, de la consciencia de la caducidad de la vida y de todo lo prosaico, del compartir los sufrimientos de Cristo, el amigo de la hermana muerte a quien pidió benevolencia»<sup>21</sup>.

La práctica de la pintura mural fue común en los conventos toledanos. Existe una galería de figuras religiosas en el coro de Santo Domingo el Real, presidido por la Virgen y el Niño en la que se representan diferentes santos con un ampuloso estilo renacentista. Asimismo, encontramos ejemplos de pintura mural en el coro del convento Santa Clara la Real: de época gótica se conserva en uno de los ángulos a *San Miguel pesando las almas de los fallecidos* con la representación de las infantas Inés e Isabel en la parte inferior, pero también otros temas como *Cristo resucitado*, *San Francisco*, *San Lorenzo* o *Santo Domingo*, entre otros.

Estas interesantes pinturas representan la uniformidad de la escuela toledana de mediados del siglo xvi y parecen haber sido ejecutadas por un continuador del estilo que implantó Juan de Borgoña, debido al temperamento equilibrado que muestran y la exquisita sensibilidad artís-

---

19 Martínez Gil, 2000: 280.

20 Vallentin, 1956: 12.

21 Aranda, 2018: 209.

tica con la que fueron concebidas, con un cromatismo vario y contrastado. El artífice que las ideó denota una formación pictórica ligada al mundo flamenco. Procuró una corrección de las formas que se aprecia en el gusto por la línea recta del dibujo de los santos protagonistas, con unos volúmenes firmes y monumentales.

La pintura toledana de este momento va a ser fundamentalmente religiosa, y se vio influida por las novedades que provenían de Flandes, como por ejemplo el realismo de los detalles o la representación física de los dolores. Pasada la primera mitad del siglo xvi, Juan de Borgoña y los pintores toledanos fueron incorporando poco a poco a su estilo hispanoflamenco motivos del renacimiento italiano<sup>22</sup>.

El excesivo trabajo que acopió Borgoña, dentro y fuera de Toledo, le impuso la necesidad de crear un gran taller. En él ocupa importante lugar la familia de los Comontes<sup>23</sup> junto a otro pintor, Pedro de Cisneros, quien a su vez mantenía gran amistad con Correa de Vivar, con el que alguna de las figuras guarda semejanzas estilísticas. Además, existe un interés muy elocuente por el escenario de carácter arquitectónico que nos recuerda al estilo italiano que irrumpió en Toledo gracias, en parte, a pintores como Gherardo Starnina, cuya presencia está documentada entre 1398 y 1401 entre Valencia y Toledo, donde realizó las pinturas de la capilla de San Blas en la catedral; o del mismo Borgoña, con las novedades que irradia del *quattrocento* la sala capitular de la catedral de Toledo<sup>24</sup>. De hecho, para ampliar el espacio de la capilla, el pintor finge arquitecturas abiertas que dotan de una correcta perspectiva de ligera profundidad a la galería de los santos franciscanos. La verticalidad, equilibrio y serenidad alejan de todo dramatismo a las pinturas.

Encima del friso y sobre las inscripciones, aparecen las parejas de angelotes que actúan como sustentantes de una serie de escudos dorados donde se representan las *arma Christi* que simbolizan el sufrimiento de Cristo al mismo tiempo que aluden a las armas con las que este logró vencer a la muerte y al demonio. Los *putti* tienen posturas forzadas, pero demuestran un movimiento equilibrado con su compañero. Se localizan bajo el escudo de los Reyes Católicos y sostienen, a modo de juego, el cordón franciscano que actúa como elemento unificador de la escena. Estas forzadas posturas recuerdan a los escorzados *ignudi* que realizó Miguel Ángel en la Capilla Sixtina entre 1508 y 1512. Las arquitecturas pintadas dotan de amplitud, profundidad y perspectiva al espacio representado. El pintor que las realizó conocía lo que se estaba haciendo en Italia en esos precisos momentos a través de grabados, como era la forma habitual de transmisión del conocimiento.

---

22 Mateo Gómez, 2010: 23.

23 El retablo de la iglesia procede del hospital de Santa Cruz y su autor fue el pintor toledano Francisco de Comontes (c. 1500-1565).

24 Conviene precisar que cuando Juan de Borgoña llega a Toledo, el pintor más importante que se encuentra trabajando en la ciudad es el palentino Pedro Berruguete (c. 1450-1504).



Sala Capitular de la catedral de Toledo, pintada por Juan de Borgoña. Archivo de la Catedral Primada.

La representación aislada de los instrumentos de la pasión, o de objetos relacionados con esta, fue precedida (y promovida) por la expansión del culto a las reliquias pasionales en época medieval —a raíz de la invención en el siglo *iv*, por parte de santa Helena (†329), de la Vera Cruz—, llegando a convertirse, a finales de la Edad Media, en herramientas de meditación, relativas a cada una de las estaciones de la pasión de Cristo (*Via Crucis*). El culto a las reliquias pasionales fue promovido tanto por san Bernardo de Claraval (†1153), por medio de sus meditaciones sobre la pasión, como por san Francisco de Asís (†1226), quien llegó a sufrir en su propia carne los estigmas<sup>25</sup>.

Durante los siglos *xiv* y *xv*, las *arma Christi* adoptaron un carácter tanto heráldico como escatológico. Se convirtieron entonces en emblemas de la victoria terrenal y espiritual de Cristo, recibiendo el nombre de *Scutum Salvationes*, es decir, «escudo de salvación»<sup>26</sup>. En el mural de

25 Entre los textos que más contribuyeron a la difusión de este tema devocional, destacan las *Meditationes vitae Christi*, así como la *Vita Jesu Christi* de Ludolfo de Sajonia (†1377).

26 Gómez-Chacón, 2017.





Detalle de una pareja de angelotes en el friso superior del muro oeste.

la sacristía han pervivido cinco escudos que de izquierda a derecha representan sobre fondo dorado las siguientes *arma Christi*: la lanza, la escalera, la cruz, la sábana, el junco con la esponja, los dados con los que se echaron a suertes los vestidos de Cristo, el martillo, la mano con cuerda, la mano que abofeteó a Cristo (*manus dans alapas*), la columna, las varas de la flagelación o la cuerda con la que Cristo fue atado a la columna. Existió algún escudo más con su correspondiente simbología, pero la desafortunada apertura de un vano ha impedido conocer el resto. El ritmo armónico y mesurado de los angelotes inspirados en grabados renacentistas italianos contrasta con la sobriedad de la arquitectura en la que se asientan. Sorprende cómo algunos de ellos lanzan sus piernas hacia el plano del espectador, en el afán del pintor de plasmar un mayor movimiento.

Rompiendo con este friso de franciscanos, se pasa en el extremo norte de este muro a un escenario arquitectónico más espectacular con dos pares de columnas de orden gigante que, elevadas sobre sendos podios, sostienen un friso con una sucesión de cartelas con inscripciones escatológicas. Sobre ellos un frontón cuadrangular alberga un tondo oval con figuración macabra. Es aquí donde aparece el nombre del que podría ser el promotor de la obra, «EP. BOVADILLA» (*Episcopus Bovadilla*).



Escena mariana enmarcada en un escenario arquitectónico clasicista.

Pudiera referirse a Francisco de Mendoza y Bovadilla, cardenal de ascendencia vasca que nació en Cuenca el 25 de septiembre de 1508 y murió en Arcos de la Llana (Burgos). Formado en las universidades de Alcalá y Salamanca, se alzó como una de las grandes figuras del humanismo en España. Se mantuvo siempre cercano a personajes históricos como Erasmo de Rotterdam, Luis Vives (quien le dedicó su *De ratione vivendi*) o Ignacio de Loyola, a quien conocía desde 1527 cuando el santo estuvo encarcelado en Salamanca. Su brillante carrera eclesiástica tuvo un origen basado en el apoyo de las redes clientelares tejidas en torno a su familia y que llegaban hasta la misma Corona. Fue impulsado a sus primeros cargos eclesiásticos de la mano de su tío Francisco de Bovadilla, obispo de Salamanca, y del cardenal Tavera, quien, siendo Bovadilla arcediano de Toledo, trasladaba al emperador su opinión sobre el conquisante del siguiente modo: «Don Francisco de Mendoza, arcediano de Toledo, es mancebo muy hábil; y si prosigue en el estudio y camino que agora lleva merecerá por su persona toda merced. Yo dije al marqués [de Cañete], su padre, la voluntad que vuestra Mercet tiene de hacelles favor y merced»<sup>27</sup>.

Así, fue sucesivamente elevado a los obispados de Coria y Burgos, y finalmente nombrado arzobispo de Valencia, cargo que no llegó a ocupar. Su cercanía a la corte le sirvió para ser propuesto por el mismo Carlos V para el cardenalato, que obtuvo de la mano del papa mediceo Clemente VII. Asimismo, prestó servicio a la Corona en Flandes e Italia, donde fue nombrado, ya en 1555, gobernador de Siena, y se mostró siempre muy cercano al entorno de Felipe II, bendiciendo incluso sus nupcias con Isabel de Francia<sup>28</sup>. A pesar de no ser precisamente un ejemplo de obispo residente, se implicó en la reforma de sus diócesis inspirado en los decretos tridentinos. Fomentó la cultura y la austeridad del clero en el programa que remitió al concilio de Toledo de 1565-1566, así como la preparación del sínodo de Burgos (edicto de 26-IV-1565), actividades que revelan un espíritu dinámico y realista, entusiasmado con los ideales contrarreformistas. Además, destaca su relación con Alejo de Venegas, maestro de gramática de la Real Universidad de Toledo, y su presencia en el juramento del príncipe de Asturias don Carlos en 1560<sup>29</sup>.

Bajo la cartela de Bobadilla se intuye la representación de la Asunción de la Virgen, la elevación al cielo de María en cuerpo y alma<sup>30</sup>. El artista lo ejecutó con unos colores refinados, que en las túnicas son ácidos, con una gama de naranjas o violáceos que ya anuncian el manierismo. Las formas de las figuras recuerdan ese estilo riguroso de pintura, con reminiscencias italianas, que se introdujo por la escuela de pintores que trabajó en el monasterio de El Escorial. En la parte superior existió un rompimiento luminoso, en el que se sitúa la corona de ángeles que hacen coro a la Virgen y que, además, la acompañan en su elevación al cielo, por el solo poder del

27 Beltrán Heredia, 1971: 567.

28 Ruiz Crespo, 1854: 8.

29 Agradezco esta información a Alejandro Sáez Olivares, profesor y doctor en Historia del Arte por la Universidad Rey Juan Carlos.

30 Por voluntad divina, María fue preservada de la corrupción de la muerte, por lo que subió íntegra al cielo, siendo la primera bienaventurada.





Detalle de la escena de la Asunción.

Altísimo. La riqueza del color que se distingue en las túnicas de los apóstoles o en el manto de la Virgen contribuye a enfatizar la variedad de expresiones de los tipos humanos. Se adivinan elementos religiosos que sostienen los apóstoles como palmas o libros. La figura arrodillada con pies descalzos se puede identificar con san Pedro, que viste con túnica azul y manto ocre. La monumentalidad de las figuras y el tratamiento elegante del tema se complementan con las carnaciones de las pieles que son fabulosas; y el virtuosismo del pintor se refleja en la representación de las manos con detalles sorprendentes como los pulgares cruzados.

El artífice que realizó la Asunción conocía la pintura italiana relacionada con las composiciones rafaelescas que desembocaron en el manierismo. La parte inferior, recuerda a las mismas actitudes y disposición de los apóstoles reunidos alrededor de la tumba florecida que aparecen en la *Coronación de la Virgen* (la llamada *Madonna de Monteluce*) de Giulio Romano y *Giovanni Francesco Penni*, terminada en 1525<sup>31</sup>. Las posturas de las figuras son similares en ambas composiciones, como la del apóstol que sostiene el libro en la parte derecha o san Pedro a los pies del sepulcro. No obstante, Isabel Mateo advierte que Correa incorporó mayor virtuosis-

31 1505-1525, óleo sobre tabla, 354 × 232 cm, Roma, Musei Vaticani, inv. 40359.

mo a su producción al incorporar a su obra formas renacentistas del círculo de Rafael<sup>32</sup>. Esta reflexión no hace más que confirmar que la pintura toledana renacentista seguía las modas del gusto artístico imperante procedente del país transalpino.

Después de la muerte de la Virgen, los apóstoles depositaron su cuerpo en un sepulcro y permanecieron junto a él tres días para guardarlo. Las representaciones más comunes muestran a los apóstoles rodeando un sepulcro vacío, pero repleto de lirios, azucenas o rosas, atributos de María, y a esta impulsada a los cielos por un torbellino de ángeles y nubes, a menudo en actitud oratoria. A pesar de los abundantes testimonios de la tradición y el arte, la Asunción de María a los cielos no fue declarada dogma sino hasta mediados del siglo xx por el papa Pío XII, aunque la fiesta quedó ya fijada para el 15 de agosto en el siglo vi. Es una de las advocaciones y fiestas más arraigadas del ámbito hispánico. No es para menos, porque la Asunción de María tiene una enorme relación con la Ascensión de Jesucristo.

Este tema devocional e iconográfico tuvo repercusión en la pintura toledana desde principios del siglo xvi: de Borgoña se conserva una *Asunción de la Virgen* que pintó hacia 1509-1511 en el muro norte de la sala capitular de la catedral y que sufrió un enorme deterioro<sup>33</sup>; Correa de Vivar representó *El tránsito de la Virgen*<sup>34</sup> para un pequeño altar plateresco de la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito de Toledo. Rodeada de los apóstoles, María se encuentra próxima a expirar en el lecho. San Pedro, como presbítero, le entrega una vela encendida, mientras san Juan, que porta la palma, y otro apóstol leen las sagradas escrituras junto a ella. Tras el ventanal abierto, se aprecia la escena de la Virgen que asciende a los cielos. Además, en el claustro de la Mona del convento de las Comendadoras de Santiago de Toledo se localiza un interesante tríptico de la Asunción. Ejecutado a mediados del siglo xvi, en unas fechas cercanas a las de las pinturas de la sacristía, las influencias de la pintura flamenca se dejan sentir en la composición.

Por otro lado, uno de los principales cuadros del Greco es *La Asunción de la Virgen*<sup>35</sup>, que se hallaba en la parte inferior de la calle central del retablo del convento de Santo Domingo el Antiguo y aludía a la afirmación de la pureza de María y la creencia en su intervención como mediadora<sup>36</sup>.

En relación con este asunto hay que mencionar también al toledano Antón Pizarro, quien pintó el gran lienzo del retablo mayor del monasterio de San Bernardo de Monte Sión de Toledo que representa el tema de la *Asunción de la Virgen*, un cuadro que no desentona con la atmósfera beatífica del lugar. La subida de María al cielo ayudada por los ángeles permite a Pizarro combi-

32 Mateo Gómez, 1983: 11.

33 «Los repintes de la parte superior han modificado, cuando menos, el estilo de su creador», Blanco Mozo, 2020: 83.

34 1546-1550, óleo sobre tabla, 254 × 147 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000671.

35 1577-1579, óleo sobre lienzo, 403,2 × 211,8 cm, Chicago, The Art Institute, inv. 1906.99.

36 «En el mayor la Trinidad aludía en el ático a la aceptación por Dios Padre del sacrificio de su Hijo», Álvarez Lopera, 1993: 92.





Tríptico de la Asunción en el claustro de la Mona del convento de las Comendadoras de Santiago de Toledo.



nar una escena de gloria con el despliegue de gestos y emociones de los apóstoles que contemplan atónitos el sepulcro vacío, representado por la presencia de la escalera monumental que invade el espacio central y permite la introducción de diferentes planos<sup>37</sup>.

A este dogma mariano habría que añadir otro que contó y cuenta con gran entusiasmo hispánico, el de la inmaculada concepción de María. De igual manera, Martínez Caviro se refirió a Isabel la Católica como gran defensora de las tesis inmaculistas. Esta realidad se plasmó en dos hechos: «la decidida ayuda brindada a la portuguesa, afincada en Castilla, Beatriz de Silva en relación con el proyecto de fundar una nueva Orden, cuya expresa finalidad era honrar a María en su concepción inmaculada, hecho absolutamente novedoso en la época, y a la que cedió primeramente la zona de los palacios de Galiana, ocupados hasta entonces por las Comendadoras de Santiago, y luego el convento franciscano de san Francisco, y el apoyo a los observantes, con la creación del monasterio de San Juan de los Reyes, foco esencial del inmaculismo toledano durante siglos»<sup>38</sup>.

Encima de la Asunción, y sobre el trampantojo de las columnas pareadas que, en cierta manera, recuerdan a las realizadas por Baldassare Peruzzi en la Villa Farnesina (Roma) iniciada en 1509, se encuentran inscripciones relacionadas con el ámbito funerario que reflejan el triunfo sobre la muerte: «¿Dónde está, oh muerte, tu aguijón? ¿Dónde, oh sepulcro, tu victoria?»<sup>39</sup>, que escribe el apóstol Pablo a los corintios. Precisamente, el tema de la muerte como gran igualadora se sigue tratando tanto en la cartela existente encima de la Asunción como en las calaveras que se superponen encima recordándonos la iconografía del *memento mori*<sup>40</sup> que evoca la fugacidad de la vida. La composición destaca por su sobriedad y por su mensaje directo de la muerte con un tremendo impacto visual. Parece que estas soluciones de espacio están basadas en la literatura de los tratados italianos de arquitectura.

San Francisco fue particularmente devoto de la fiesta de la Asunción y se preparaba para ella con un ayuno especial de cuarenta días<sup>41</sup>. De hecho, cuando recibió los estigmas y el ángel serafín le dio el don de las cinco llagas de Cristo, se encontraba realizando este ayuno en el monte Alvernia. Además, puede que se deba a él el que los hermanos de la penitencia (los terciarios) estuvieran dispensados de la abstinencia este día, como ocurría en las fiestas más grandes, si coincidía con alguno de los días que según la regla fueran de abstinencia. Y es que en esta fiesta debía prevalecer la alegría por el honor concedido a María<sup>42</sup>.

---

37 «En el ático del retablo, aparece el Padre Eterno junto a su Hijo y el Espíritu Santo en forma de paloma con fuerte presencia de nubes y ángeles», Pérez Velarde, 2020: 181.

38 Martínez Caviro, 2002: 41-43.

39 Corintios 1, 15, 55, p. 1.066. Revisión de 1960.

40 «Recuerda que morirás». Una frase latina que avisa sobre la mortalidad del ser humano.

41 Agradezco esta información a Luis Montero Manglano, historiador del arte y escritor.

42 Esser, 1980.



Inscripciones en la parte superior del retablo fingido.

Justo en el muro de enfrente, el muro este, tendría que haber una escena religiosa similar con las mismas dimensiones, puesto que se han conservado restos de elementos circulares arquitectónicos embutidos con pórvido, la piedra de la autoridad de los emperadores romanos. Podríamos imaginar aquí una Resurrección o una Ascensión de Cristo en diálogo con la Asunción de la Virgen. Desgraciadamente, este muro es el que mayores pérdidas ha registrado, en este caso no solo por las distintas circunstancias vividas en el espacio con un origen antrópico, sino también por alteraciones provocadas por su situación bajo el nivel de la calle, etc.

El muro sur conserva también restos de pinturas en lo que podría interpretarse como una continuación de la galería de mártires y santos franciscanos, por los restos arquitectónicos pintados que han quedado. Con todo, dicho testero aparece muy alterado por la apertura de otras dos ventanas similares, una pequeña puerta y el empotramiento de la escalera que da entrada por el nivel superior de la sala en la que se reutilizó y cambió de orientación la portada del Pelicano. De esta pared parece que original solo queda un óculo central sobre el que se ha trazado el tercer gran escudo heráldico de la sala, en este caso unas armas reales, las de Felipe II, pues vuelve a utilizar, como en el caso de las de los Reyes Católicos, una corona real; los cuarteles son los de los Austrias, así como más claramente la Insigne Orden del Toisón de Oro, que aparecen completos. Es revelador el detalle de que no aparezcan todavía las armas de Portugal, corona adquirida en 1580, por lo que podemos situar esta fecha como *ante quem* de la elaboración de las pinturas murales, tal y como se comentó (*post quem*, el ascenso al trono del Rey Prudente, 1556)<sup>43</sup>.

## El conjunto pictórico barroco

*En la cruz está la vida y el consuelo,  
y ella sola es el camino para el cielo*  
Teresa de Jesús (1515-1582)

En el muro testero norte, unas pinturas barrocas encierran la representación del monte Calvario con tres cruces vacías, las que tuvieron su protagonismo durante el culmen de la pasión en el mediodía del Viernes Santo. La central, la que albergó a Jesús, contiene la consabida cartela INRI (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*); las de los lados se asocian a las de los dos malhechores que compartieron la ejecución del Calvario junto a Cristo. Las cruces se sitúan en un paisaje en el que se distingue, a la izquierda, una silueta de ciudad que evoca a Jerusalén, más unas mon-

43 Agradezco esta información a Francisco José Aranda Pérez, catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Castilla-La Mancha.





Escena del Calvario en la parte superior del muro norte.

Escultura del yacente.

tañas que sobresalen con una gama de azul que se diferencia de los tonos del cielo, vegetación a través del color verde del terreno natural o árboles con diferente ramaje y tupidos de hojas. En la parte inferior de las cruces aparecen restos de osamenta humana y calaveras que se esparcen por el suelo pedregoso. Esta representación tan macabra, además de recordar el destino de la humanidad, evoca el pasaje del Evangelio de Mateo (27:51-52): «y la tierra tembló, y las rocas se partieron; y se abrieron los sepulcros».

Sobre la puerta que se abre en este muro se colocó la escultura de un cadáver yacente, la cabeza ligeramente elevada apoyada sobre el codo derecho, todo en el interior de una hornacina muy ajustada, cuyo fondo está decorado con una cartela pictórica en la que se expone una cita relativa a esta *vanitas*. Desconocemos en qué momento de la historia del edificio se colocó esta imagen en este preciso emplazamiento, si bien parece bastante posterior<sup>44</sup>. La inscripción, que reza «EXPECTO DONEC VENIAT INMUTATIO MEA», se relaciona con el capítulo en que Job discurre sobre la brevedad de la vida en el Antiguo Testamento (14:14): «Si el hombre muriere, ¿volverá a vivir? Todos los días de mi edad esperaré, hasta que venga mi liberación». A este aspecto se refiere Miguel Mañara en *Discurso de la verdad*: «Breves son los días del hombre, dice el santo Job, pasan como flores, y sus años son semejantes a los rocíos de los Prados»<sup>45</sup>.



Detalle del cordón franciscano recuperado en la embocadura de la puerta.

La escultura humana realizada en el siglo XVIII como un cuerpo en descomposición simboliza una visión de la muerte marcada por el miedo, el sentido de lo inevitable y la conciencia de la miseria humana. Esta idea de aleccionar a quien la contemple se aprecia también en el artífice hispanoflamenco Gil de Ronza (h. 1480-1534) con su despiadada obra *La muerte*<sup>46</sup>, ejecutada dos siglos antes. El tiempo avanza, pero el estupor del mensaje efectista seguía siendo el mismo.

El cordón franciscano rodea la puerta de acceso. A los lados, encontramos restos de pintura en el lugar donde hasta hace no mucho se oficiaban misas. En la parte de la derecha, destaca nuevamente una cruz vacía en el momento del eclipse que se produjo en la crucifixión, según narran los evangelistas, con la luna y el sol que, junto a la ciudad de Jerusalén, se convierten en protagonistas de la composición. Este tipo de hornacinas pintadas con fondos pictóricos fueron comunes en la decoración de los conventos toledanos con ejemplos de esculturas de crucificados que se colocaban ante un paisaje pintado. De hecho, en Santo Domingo el Antiguo se conserva la capilla de los Gómara con el Cristo gótico llamado de la Victoria y el fondo que representa la *Entrada de Jesús en Jerusalén*, adscrita al círculo de Correa de Vivar<sup>47</sup>; o en la hornacina del antecoro del convento de San Clemente destaca un crucifijo gótico que tiene como fondo una Jerusalén de arquitecturas barrocas<sup>48</sup>.

44 En las imágenes del fondo Luis Alba del antiguo Museo Provincial de Toledo, hoy en el Archivo Municipal de Toledo, se identifica la figura del yacente. Agradezco la información a Mariano García Ruipérez.

45 Mañara, 1778: 2.

46 c. 1522, madera, 169 × 62 cm, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, inv. CE00057.

47 Martínez Caviró, 1990: 50.

48 Martínez Caviró, 1990: 74.



Las fotos del Museo Provincial recogen una gran pileta alargada, posiblemente cerámica, con la representación mariana rodeada de rayos. Sus anclajes en el muro se descubren durante esta intervención, aunque es posible que sustituyera a una representación en pintura mural previa. En el caso de que fuera así, es de suponer que sería similar a la *Virgen con el Niño* de Correa de Vivar del convento de Jerónimas de San Pablo de Toledo, dentro de una mandorla dorada y sobre ellos dos angelillos con una corona sobre la cabeza de la Virgen<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Mateo Gómez, 1983: 102.



Museo Provincial en la antigua sacristía. Archivo Municipal de Toledo, Colección Luis Alba, ALBA-VEPA-403\_R.

Hornacina con eclipse representado.



## Consideraciones estilísticas

Las pinturas de esta sacristía, a través de un elocuente programa iconográfico y con un marcado sentido procesional, advierten a quien quiera interpretarlo que el buen cristiano vence a la muerte por la intercesión de los santos mártires, la Asunción de la Virgen —asunto predilecto de los pintores de Italia—, san Francisco o, finalmente, por medio de la memoria de la cruz en la que Jesucristo, el hijo de Dios, culminó el sacrificio que le valió la salvación del hombre.

Un problema de difícil solución es la identificación de los diferentes artífices que realizaron las pinturas murales renacentistas, las más significativas del conjunto decorativo. Estas representaciones, no obstante, siguen la tradición decorativa que, con reminiscencias italianas, impulsó Juan de Borgoña en la sala capitular de la catedral. Por el vigor del estilo, la pasmosa variedad de las más diversas actitudes o el reflejo de las influencias tanto flamencas como italianas, se podría relacionar con una plástica que no dista del estilo de los seguidores de Correa de Vivar, pintor destacado de la Toledo de mediados del siglo XVI, que supo infundir a los conventos de una nueva piedad y una devoción íntima gracias a sus más destacadas producciones religiosas: los retablos.

La contemplación de este nuevo espacio despertará las inquietudes de los viajeros contemporáneos y provocará una nueva hipótesis de investigación abierta para una mayor comprensión de la historia del arte del Renacimiento español.





SSIMUM, EVANGELI



# 4

## Descripción material de los elementos pictóricos

Teresa Valle Fernández, Pedro Pablo Pérez García, M<sup>a</sup> Antonia  
García Rodríguez

Tras el descubrimiento en 2017 de parte de la decoración mural conservada en la antigua sacristía del monasterio, y antes de proceder a la redacción del proyecto de conservación y restauración de estas pinturas murales, se realizaron estudios científicos que perseguían los siguientes objetivos: a) caracterizar los materiales constitutivos; b) determinar la técnica de la ejecución original; c) distinguir los repintes de los estratos de la pintura original; y d) diagnosticar su degradación y definir los procesos de alteración que hubiera podido sufrir la obra a lo largo del tiempo, todo ello con el fin de asesorar y establecer los tratamientos específicos para su restauración. Para ello, se realizaron estudios físicos *in situ* con diferentes tipos de iluminación (luz visible frontal y rasante, radiación UV) y se emplearon diferentes metodologías analíticas que requerían la toma de micromuestras para su análisis físico-químico en los laboratorios científicos.

### Procedimientos y técnica de ejecución de las pinturas murales y la escultura<sup>1</sup>

Independientemente de la datación de los distintos momentos decorativos, el estrato superficial de color fue aplicado con la técnica pictórica del óleo sobre una preparación mural de guarnecidos de yeso, tendidos en varias capas sobre elementos de cantería o latericio según la orientación, recibidos con mortero de cal y repellados discontinuos.

La secuencia constructiva de este espacio y el procedimiento de ejecución pictórica observado en el programa decorativo principal son propios de la escuela pictórica mural coetánea a la configuración de la sacristía, de tradición goticista y netamente hispana, muy diferente del repertorio mural medieval italiano ejecutado al fresco sobre morteros de cal.

Desde el punto de vista procedimental, se han superado aquellos ensayos murales que, desde la Tardoantigüedad, fueron derivando en la aplicación de estratos pictóricos aglutinados con

Representación de san Dónulo y san Samuel en la galería de mártires ceutíes del muro oeste.

1 GIL CHAO, E. (2022): *Memoria final de intervención: conservación y restauración de las pinturas murales de la antigua sacristía del monasterio de San Juan de los Reyes*. Archivo IPCE. Signatura BM 759\_1. Apartados: Descripción técnica y material de las pinturas murales, Descripción de la obra y Anexo: ESTUDIOS CIENTÍFICOS.





Escalera diseñada por Diego de Covarrubias que comunica la antigua sacristía con la panda oriental del claustro y el acceso a la iglesia.

adhesivos orgánicos sobre bases ejecutadas al fresco, o directamente en seco sobre enlucidos ya *stancos*<sup>2</sup>, con los consiguientes problemas de estabilidad y conservación en el tiempo.

En las zonas geográficas del centro y oriente peninsular, donde abunda el mineral de aljez, el yeso se empleaba para bastardear los morteros de cal y para elaborar los estucos figurativos en relieve, cornisas y molduras, además de ser el conglomerante principal de los morteros en época altomedieval y andalusí. En la mitad meridional se pueden encontrar en un mismo paramento zócalos de lacerías al fresco y remates con labores de yesería en el intradós de los arcos y las decoraciones bajo cornisa.

La incorporación del óleo como aglutinante de la pintura sobre tabla y posteriormente sobre lienzo se traslada a la tradición mural hispana, compatibilizando esta técnica pictórica con la herencia de las decoraciones realizadas sobre pasta de yeso en revestimientos lisos y el tallado de yeserías.

En el *Toletum* renacentista del cambio de centuria el referente a imitar no será la italianizante capilla de San Blas del siglo xv, liderada por Gerardo Starnina, sino la magnífica obra mural al óleo sobre guarnecido de yeso de Juan de Borgoña que decora la sala capitular de la catedral primada<sup>3</sup>.

Se debe hacer hincapié, por tanto, en diferenciar la tradición estilística y los modelos iconográficos de los procedimientos de ejecución que tienen una raigambre autóctona y se van fusionando con las aportaciones materiales y técnicas de otras escuelas centroeuropeas.

En el conjunto pictórico mural de la antigua sacristía, los datos obtenidos a partir de la observación *in situ* por parte del equipo técnico de restauración se interpretaron de forma conjunta con los análisis físico-químicos y petrográficos, realizados para definir la arqueometría de los elementos constitutivos, la tecnología del procedimiento de elaboración y la puesta en obra de cada uno de los estratos inseparables del edificio.

## Soporte arquitectónico

La obra original del edificio es toda de cantería, como era costumbre en edificios de elevado rango, con sillería diferenciada según los niveles de elevación, las fases constructivas y la funcionalidad de los elementos arquitectónicos. La fábrica de sillares conforma la cimentación, gran parte de los paramentos verticales, los contrafuertes, las bóvedas con sus nervaduras, plementerías, arquivoltas y las embocaduras de los vanos. Constituidos mayoritariamente por

2 Término italiano que se refiere al momento en que se ha carbonatado y secado la superficie del mortero de cal y arena, y por tanto no favorece la carbonatación de los pigmentos de una buena técnica al *buon fresco*.

3 Blanco Mozo, 2020: 21-101.

rocas carbonáticas de color blanco (dolomía del Regachuelo<sup>4</sup> procedente del Cerro de la Rosa, próximo a Toledo) y graníticas de tipo porfídico, el aparejo se va modificando según la evolución constructiva del monumento y modificaciones localizadas como la mampostería encintada con doble hilada de ladrillo en el muro norte, o el tapiado con ladrillo macizo colocado a panderete en el muro que sustenta la escalera renacentista.

Al retirar los morteros y blanqueados posteriores, las zonas con pérdidas de estratos originales permitieron observar la tipología de la fábrica subyacente y otros materiales constructivos. Así, aparecieron parcheados puntuales de ladrillo, mampostería o madera insertos entre la cantería original, que funcionan, bien como elementos divisorios sustentantes de la contigua escalera de Covarrubias o del rebaje barroco de la bóveda, bien como intervenciones reparadoras.

A nivel de zócalo se observa una cimentación de hileras de sillares de diferentes tamaños, colocados a soga de forma ordenada y regular, seguidos de un aparejo de sillarejo y mampuesto de piedra granítica en el resto de los paramentos verticales. En la zona inferior de la crujía septentrional del muro oeste, se aprecia un cambio de fábrica hacia la mitad del muro, donde la mampostería pétreo desordenada es recibida con mortero de cal con color ligeramente anaranjado y arena de granulometría gruesa.

## Soprote pictórico

Se puede diferenciar una clara estratigrafía del soporte hasta llegar a la superficie pictórica:

- Repellado

Actúa como primera capa de regularización de las paredes de sillarejo. Esta argamasa constituye un revestimiento discontinuo superficial en las zonas altas de los paños, que ha podido constatarse en los muros oeste y norte que conservan mayor superficie de estructuras murarias originales y también de pintura mural.

Aplicado de forma tosca, con espesores variables entre 3-4 cm (salvo cuando cubre oquedades propias de la fábrica), su acabado irregular oculta considerablemente los bordes salientes de la piedra sin llegar a cubrirla por completo.

Los análisis realizados en el laboratorio del IPCE sobre una muestra tomada del muro oeste lo han descrito como un mortero muy poroso de yeso mezclado con tierras, que incluye granos heterométricos de árido correspondientes a yeso, cuarzo, fragmentos carbonatados y otros arcillosos. A nivel macroscópico, se han descrito como una capa de color pardo amarillento, en algunas zonas con tonalidad anaranjada derivada de su contenido en arcillas.



Estratos del soporte pictórico en el muro norte.

<sup>4</sup> En la superficie de esta dolomía compacta y fácil de labrar se observan las estrías que deja la gradina, herramienta dentada empleada para su labra, y las marcas de cantero en las molduras de los arcos.



En el resto de los muros este estrato está constituido por un mortero basto de yeso gris.

- Revestimientos del soporte pictórico

El **enfoscado** es una capa intermedia de mortero de color blanco ligeramente cálido, de textura granulada y espesor variable entre 0,3-1,5 cm. Está compuesto principalmente por yeso como aglomerante, unido a carbonato cálcico, cuarzo y silicatos en baja proporción (inclusiones arcillosas). Presenta árido heterogéneo formado por fragmentos heterométricos carbonatados y de yeso (mayor máximo de 1 mm, y predominante de 0,2-0,3 mm). Tiene una consistencia más compacta que la capa anterior, se identifica un 5% de aditivos de tipo vegetal en su composición y presenta menor densidad de árido (1:120).

Los análisis realizados<sup>5</sup> en una muestra del muro norte señalaron la presencia de carbonato cálcico, lo que llevó a pensar que se trataba de un conglomerante mixto, aunque observando las características organolépticas se trataría de las cargas añadidas a la masa de mortero.

El **enlucido** es la fina capa de mortero de color blanco intenso en contacto directo con la capa pictórica, compuesta por yeso y aluminosilicatos en baja proporción. Los informes de laboratorio indicaron que presentaba una coloración amarillenta en superficie a nivel microscópico respondiendo a la aplicación de una capa independiente, interpretada inicialmente como una posible imprimación filmógena de naturaleza orgánica, aplicada como tratamiento previo antes de extender la pintura. Por otro lado, no estaba clara su entidad como capa ni se justificaba la presencia de esta tonalidad por la transferencia del aglutinante pictórico al impregnar los morteros de enlucido durante la aplicación de la pintura oleosa.

La textura de acabado del estrato de preparación determina en gran medida las características de la superficie pictórica y, en este caso, presentaba una terminación irregular con alternancia de zonas lisas y rugosas. Se observaban las líneas incisas dejadas por la herramienta de albañilería durante el tendido y estirado de las masas, así como la extensión con brocha de un fino enyesado superficial. Se trataba de marcas ligeramente curvas con disposición eminentemente vertical, que indicaban una aplicación de la pasta en sentido ascendente, y el posterior nivelado o aplomado de los tendidos aún frescos para conseguir una base relativamente plana sobre la que poder pintar.

### **Estrato pictórico**

El paso previo a la aplicación del color es el **dibujo preparatorio**, necesario para trasladar el planteamiento teórico con el diseño inicial sobre el soporte mural y sistematizar el trabajo. Se

---

5 El equipo de restauración ha contado con la colaboración de especialistas en análisis químico y geológico de obras de arte: laboratorio químico ARTE LAB S. L., laboratorio petrográfico GEOARTEC TECHNICAL SOLUTIONS S. L. y la Sección de Análisis de Materiales del Área de Investigación del IPCE.

identificaron distintas variantes que responden al traslado de la composición sobre la superficie del paramento, al boceto y encaje de la figuración, lo que contribuye a definir el proceso tecnológico y creativo de la obra.

En las arquitecturas fingidas y los pavimentos de la galería de santos, se presuponía un trabajo preliminar de distribución del espacio para la consecución de la perspectiva, la tridimensionalidad o la sensación de profundidad en el trampantojo arquitectónico de los espacios abiertos a paisajes y horizontes.

Se identificaron los siguientes sistemas de dibujo preparatorio:

- Dibujo inciso lineal: líneas realizadas con punzón, ejecutadas con ayuda de regla, marcadas en el enlucido con una profundidad inferior a 1 mm. Se emplearon para encajar formas geométricas en los fingidos arquitectónicos, definiendo pilastras, cornisamentos y los frisos superiores.

- Dibujo inciso curvo: realizado con ayuda del compás referido a un centro perforado, empleado para las circunferencias que dibujan los óculos que coronan las arquitecturas, sus arcos, molduras y frontones curvos.

- Dibujo con grafito: visible en aquellas zonas donde la pintura ha perdido densidad y queda a la vista la impronta de los trazos de abocetado. Se relaciona con elementos constitutivos de líneas sutiles y volúmenes orgánicos.

- Trazos de carbón vegetal: constatable en algunas muestras, parece estar relacionado con las gruesas delineaciones observadas sobre la superficie del enfoscado para delimitar amplias zonas del espacio y los elementos principales de la composición.

- Dibujo a pincel: algunos trazos a modo de posible grisalla localizados en representaciones que conllevan un estudio más complejo de la luz y los volúmenes arquitectónicos, y realizados con una mezcla pictórica de apariencia magra. En los bordes de numerosas figuras se repasó con pincel muy fino el encaje previo para proceder a aplicar la masa de color.

La **capa pictórica**, independientemente de su temática y datación, fue realizada mediante la técnica del óleo, generando una superficie lisa en función de los motivos representados, empleando pigmentos de fina molienda, combinados con empastes puntuales en zonas de máxima luz, o que requieren de una mayor definición de texturas en ropajes, elementos de los personajes, marmorizados o formas vegetales.

- Recursos técnicos

Se aprecia un predominio mayoritario del color sobre el dibujo, y un tratamiento diferenciado entre las representaciones de la zona superior, con gruesos delineados y colores vivos y planos



Detalle de la técnica de dorado mediante aplicación de lámina de oro.

que definen fondos y elementos bidimensionales, frente a otros trazos finos de pincel para el sutil modelado de las siluetas y detalles de las figuras humanas, o para los paisajes de la zona intermedia.

En este espacio, el estudio de la luz, las transiciones de color y el modelado tridimensional se ejecutaron recurriendo a pinceladas lineales superpuestas o mediante la incorporación de veladuras.

El artista manifiesta un claro gusto por la captación de detalles, ejecutados con fina pincelada en los rasgos faciales individualizados y en los gestos de emoción contenida que humanizan a los personajes. Se observan magníficos delineados de cabellos, barba y pestañas, líneas de expresión o de sangre de las heridas de los mártires, así como en la textura de la indumentaria, cuya materialidad resulta sorprendente en la figura de san Francisco.

La técnica de aplicación de oro se diferencia entre extensiones de lámina metálica recortada aplicada al mordiente en los fondos de blasones, y el delicado dorado con oro en polvo aplicado a coquilla mediante pincel.

## Escultura

Sendos estudios realizados durante la intervención sobre dos muestras del **conjunto escultórico** del testero norte han permitido constatar que la figura del esqueleto fue realizada modelando morteros de yeso basto, revestida originalmente con estratos de yeso fino y la aplicación de una policromía plana al óleo.

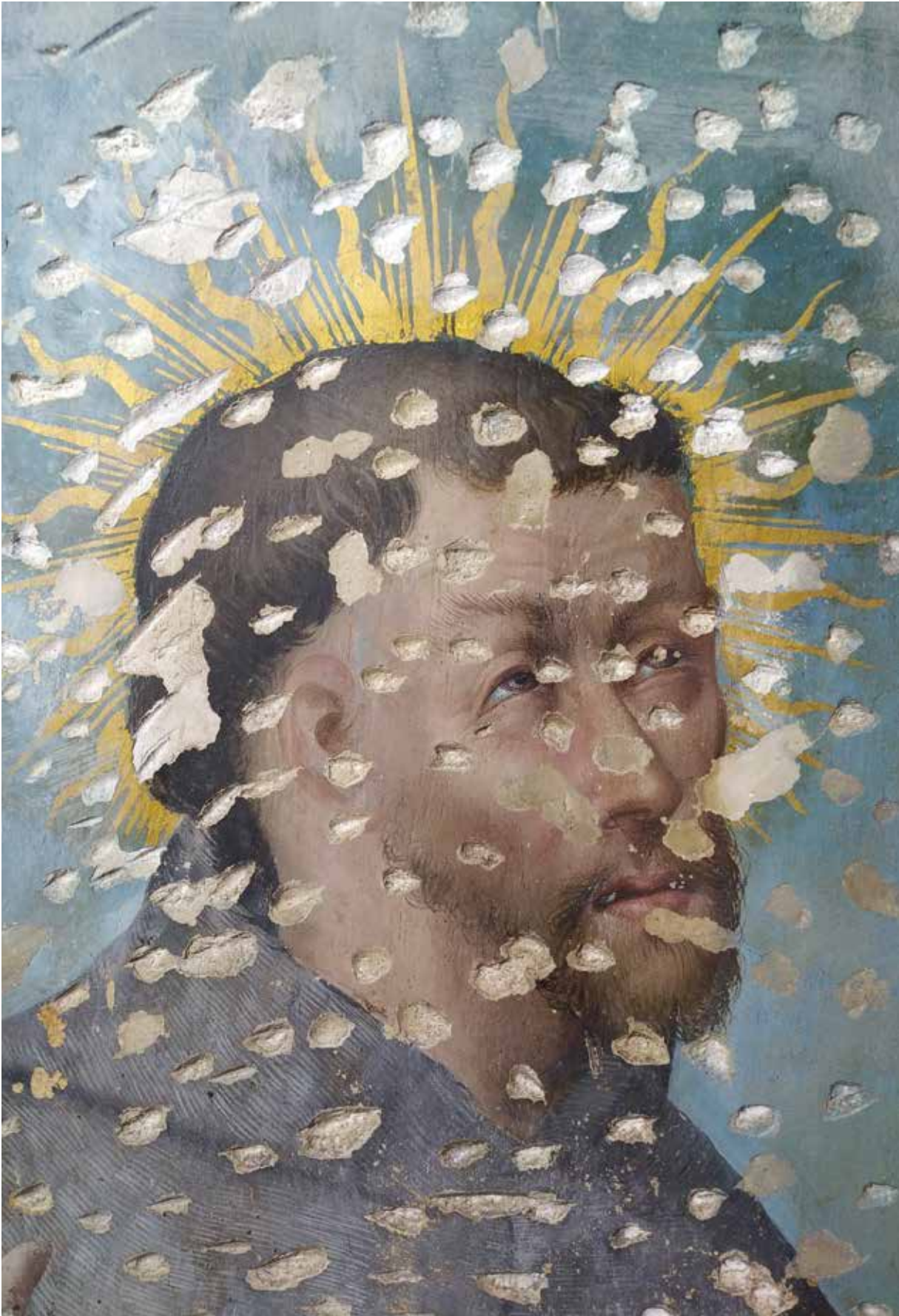
Como curiosidad cabe destacar el aprovechamiento de parte de un cráneo real, la calota y la mandíbula inferior, para el modelado de la cabeza.

## Caracterización de los materiales constitutivos

El estudio en el laboratorio<sup>6</sup> de estas pinturas murales se ha realizado utilizando muestras extraídas en los muros norte, sur y oeste. Para la caracterización de los estratos pictóricos, morteros de preparación y productos de deterioro, se tomaron muestras en los bordes de las lagunas del abundante picado de agarre existente, intentando obtener la secuencia completa de capas superficiales de pintura y enlucido. Además, se realizó el estudio del mortero de reposición y del repellado terroso.

<sup>6</sup> En este capítulo se hace referencia a los análisis realizados en el IPCE: PÉREZ, P. P., GARCÍA, M. A., ALBAR, A. e IMAZ, C. (2022): *Estudio de los materiales presentes en las pinturas murales de la antigua sacristía del monasterio de San Juan de los Reyes, Toledo*. Núm. Registro IPCE: 31810.





Detalles del rostro de san Francisco con el pincelado del cabello y el modelado de los rasgos faciales. El nimbo está ejecutado con aplicaciones de oro a pincel.

## Metodología

El estudio de los bienes culturales realizado mediante técnicas de análisis físico-químicos sigue una secuencia que parte de métodos morfológicos (técnicas microscópicas) y finaliza con métodos analíticos instrumentales más sensibles y de mayor especificidad<sup>7</sup>.

En el caso de las pinturas murales de San Juan de los Reyes, en primer lugar, se realizó un examen general de la muestra (color, textura, aspecto y diferentes capas que la componen) con ayuda del microscopio estereoscópico, y se seleccionaron fragmentos representativos para su posterior estudio estratigráfico, espectroscópico y cromatográfico. Además, se realizaron microfotografías de las muestras con una cámara digital acoplada al microscopio.

Para realizar el estudio morfológico, las micromuestras se incluyeron en una resina incolora y transparente que, a continuación, se cortó y se lijó hasta obtener una sección transversal bien definida. Las secciones estratigráficas transversales pulimentadas de las muestras se observaron con un microscopio óptico Olympus BX51, provisto de luz reflejada y polarizada e iluminación UV.

La identificación de los componentes inorgánicos se hizo mediante la técnica de microscopía electrónica de barrido de las preparaciones estratigráficas (microanálisis por dispersión de energías de rayos X, SEM-EDX), o depositando las muestras en un *stub*<sup>8</sup> de microscopía y sin necesidad de aplicar sombreado de material conductor sobre las piezas. El análisis por dispersión de energías de rayos X se realizó en un equipo Bruker - Quantax X Flash, acoplado a un microscopio electrónico de barrido Hitachi S - 3400N. Se utilizaron imágenes de contraste composicional obtenidas a partir de la señal de electrones retrodispersados (imágenes BSE), en las que el brillo y contraste obtenidos guardaban relación con el peso atómico de los elementos que componían la muestra, siendo un método muy eficaz para evidenciar la presencia de capas de distinta composición.

La identificación de las fases cristalinas presentes en las muestras se realizó mediante Difracción de Rayos X (DRX) sobre polvo desorientado. El equipo empleado fue un difractómetro SIEMENS D 5000, que cuenta con un programa de identificación automática de fases que emplea una base de datos de compuestos JPDS-PDF2 con 137.000 patrones de fases cristalinas de referencia.

La determinación genérica, la identificación de los materiales orgánicos y determinados compuestos inorgánicos, se efectuó con un espectrómetro de infrarrojos mediante transformada de Fourier (FTIR) Bruker-Tensor 27, utilizando un dispositivo de ATR de cristal de diamante

---

7 Gómez y San Andrés, 2010: 94-111

8 Portamuestras tipo *stub* (tachuela).

acoplado a la bancada del espectrómetro. Para efectuar este análisis no fue necesaria la preparación previa de la muestra, sino que se realizó por contacto directo del cristal con la muestra.

La determinación de los aglutinantes, recubrimientos y adhesivos se realizó por cromatografía de gases — espectrometría de masas, utilizando un equipo GC-MS QP5050A Shimadzu. Para ello, se contó con microfragmentos separados de capas pictóricas, adhesivos, recubrimientos o extractos de disolventes orgánicos de hisopos manchados que, una vez tratados, fueron analizados por este sistema. En el caso de materiales de naturaleza grasa, la muestra se extrajo con metanol y posteriormente se le hizo reaccionar con un reactivo metilante para la obtención de los ésteres metílicos volátiles de los ácidos grasos característicos de los aglutinantes. En el caso de materiales proteicos, el tratamiento se centró en la hidrólisis ácida, desecación y derivación (sililación). La hidrólisis clorhídrica se realizó en un horno de microondas modelo START D, Milestone. Posteriormente el residuo seco se derivó con MTBSTFA<sup>9</sup> para la obtención de los compuestos sililderivados. En ambos análisis se utilizó un equipo QP5050A SHIMADZU, modelo GC-17A, provisto de un inyector automático (AOC-20i), una columna HT-5 y un detector espectrómetro de masas, modelo QP5050A.

La identificación de los materiales orgánicos poliméricos se efectuó por pirólisis — cromatografía de gases — espectrometría de masas (Py-GC-MS), utilizando en este caso un pirolizador modelo AS-5250-0 Pyrolysis Autosampler acoplado a un cromatógrafo de gases 7890A y un detector selectivo de masas 5975C Inert MSD.

## Resultados

- Caracterización del mortero del soporte<sup>10</sup>

El estudio del soporte de la pintura mural ha permitido establecer la secuencia estratigráfica en la que se identifican tres capas bien diferenciadas:

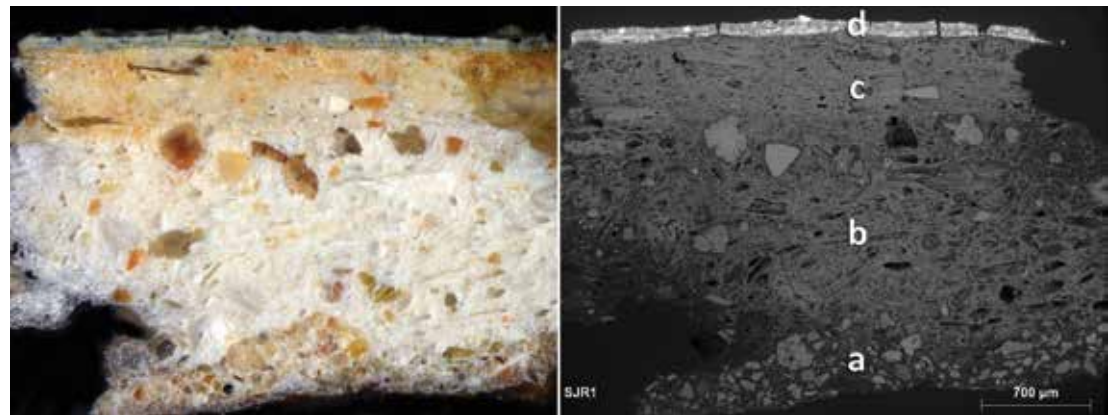
- a) Capa pardo-amarillenta con un espesor mínimo de 500  $\mu\text{m}$ , de yeso con pequeños porcentajes de arcillas y abundante carga de granos con tamaños entre 30 y 125  $\mu\text{m}$  de calcita, cuarzo y distintos silicatos.
- b) Capa intermedia de color blanca y espesor en torno a 1-1,5 mm caracterizada por un ligante de yeso con carga de granos angulosos de yeso y, en menor proporción, cuarzo y calcita.
- c) Capa de enlucido de color pardo-amarillenta a blanco-amarillenta y espesor en torno a 500  $\mu\text{m}$ , caracterizada por una masa aglomerante de yeso que traba una carga escasa y heterogé-

<sup>9</sup> N-terc-butildimetilsilil-N-metiltrifluoroacetamida.

<sup>10</sup> NAVARRO GASCÓN, J. V. (2018): *Informe técnico de dos muestras de mortero del soporte del paramento oeste de la Sacristía de San Juan de los Reyes*. Núm. Registro IPCE: 31810.



Microfotografías obtenidas mediante microscopía óptica y electrónica (imagen BSE) de la sección estratigráfica de la muestra de mortero donde se han señalado las tres capas descritas en el texto (a, b, c) y una capa de pintura azul (d).



neamente distribuida de granos de yeso, cuarzo y carbonato cálcico con tamaño comprendido entre 62 y 125  $\mu\text{m}$ . Sobre esta capa se sitúa la capa pictórica.

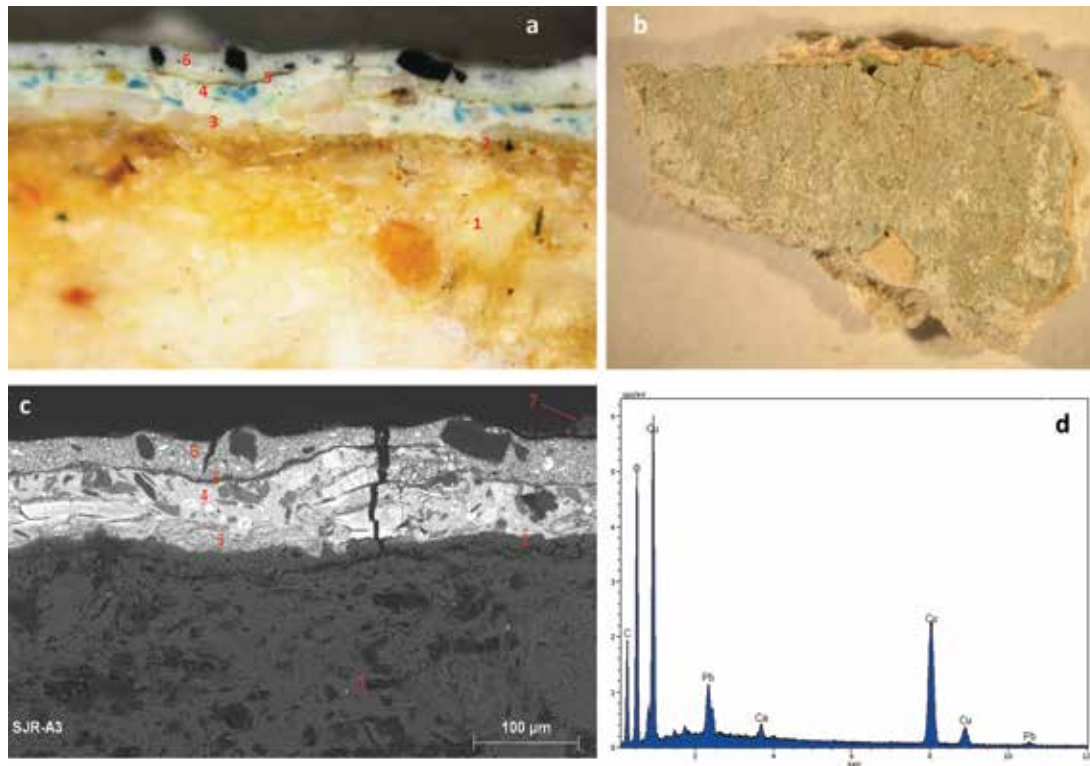
- Caracterización de los materiales pictóricos

Con la extracción de muestras con capas pictóricas azules y verdes de los muros norte, sur y oeste se han podido caracterizar los materiales pictóricos.

En el caso de las muestras procedentes de los muros sur y oeste, el enlucido está compuesto por yeso y silicatos en baja proporción y presenta un estrato superior ligeramente amarillento. La capa pictórica azul original contiene azurita y albayalde, y está aplicada sobre una imprimación blanquecina ligeramente grisácea compuesta por albayalde básicamente. En el caso de la muestra procedente del muro oeste, este estrato pictórico azul está cubierto por una capa de repinte azul grisácea compuesta por albayalde, negro de carbón vegetal y no se descarta la existencia de un pigmento azul orgánico o un colorante azul (indigotina) no identificado. Esta capa de repinte está aplicada sobre una capa parda orgánica de recubrimiento.

En la superficie de las muestras se analizaron restos de un estrato blanco de yeso. Asimismo, el análisis GC/MS de las capas superiores indicaba la existencia de un aceite secante (aceite de lino) empleado como aglutinante.

La muestra con capa pictórica verde fue extraída del muro norte y correspondía a la línea de contorno del suelo en el límite con el cielo. En este caso, el estudio estratigráfico de la muestra indicó un enlucido compuesto por yeso y aluminosilicatos en baja proporción. Sobre el mismo se observó un estrato de muy poco espesor y de tono amarillento de naturaleza orgánica sobre el que se aplicó la capa pictórica azul compuesta por azurita y albayalde. Por encima de esta capa se analizó la capa pictórica verde que contenía un pigmento verde de sulfato de cobre que podría estar relacionado con la brocantita, aunque la morfología de los granos observados no indicó este compuesto. Este hecho podría sugerir la formación de un sulfato de cobre



como producto de degradación de la malaquita o del cardenillo. Asimismo, la estratigrafía de la muestra no apuntaba a que la capa pictórica verde fuera un repinte. Analizado el aceite de lino utilizado como aglutinante de las capas pictóricas, no se descartó la contribución de aceite secante o de otro material graso o lipófilo a nivel de trazas aplicado en superficie.

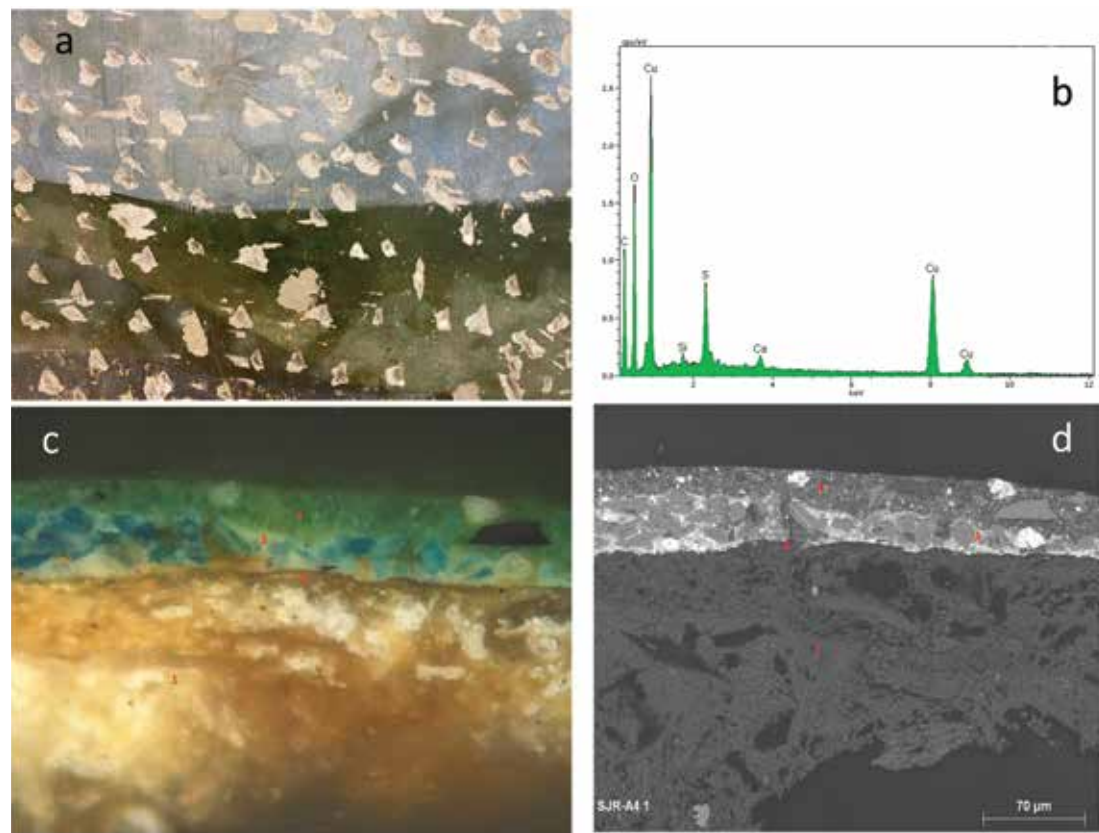
- Caracterización del subproducto de alteración

Durante la intervención, al aplicar humectación previa de agua y etanol para consolidar mediante inyección de mortero hidráulico, aparecía una sustancia amarilla indefinida. Las muestras para su identificación fueron tomadas en los muros oeste y norte, y se partió de una muestra de papel japonés muy fino teñido de color amarillento.

Para la caracterización del posible subproducto de alteración se aplicó la siguiente metodología: un fragmento de papel teñido de amarillo se extrajo con agua mili-Q durante 24 h. El extracto acuoso se llevó a sequedad obteniéndose un residuo amarillo, el cual fue analizado por las siguientes técnicas: SEM-EDX, FTIR, GC-MS y Py-GC-MS.

El estudio de espectrometría de infrarrojos del residuo amarillo indicó la existencia de carboxilatos (bandas de absorción a 1590  $\text{cm}^{-1}$ , 1356  $\text{cm}^{-1}$ ). Igualmente, el cromatograma de gases reveló la identificación de los ácidos pimélico, subérico y azelaico en alta proporción y pequeñas cantidades de los ácidos palmítico y esteárico. Este resultado podría estar relacionado con

Microfotografía de la muestra verde procedente del muro norte.  
 (a) Fotografía de la zona donde se ha tomado la muestra. (b) Espectro EDX de sulfato de cobre de un grano verde de la capa pictórica verde. (c) Imagen obtenida mediante MO. (d) Imagen de SEM de electrones retrodispersados:  
 4. Capa pictórica verde  
 3. Capa pictórica azul de azurita  
 2 y 1. Enlucido de yeso.



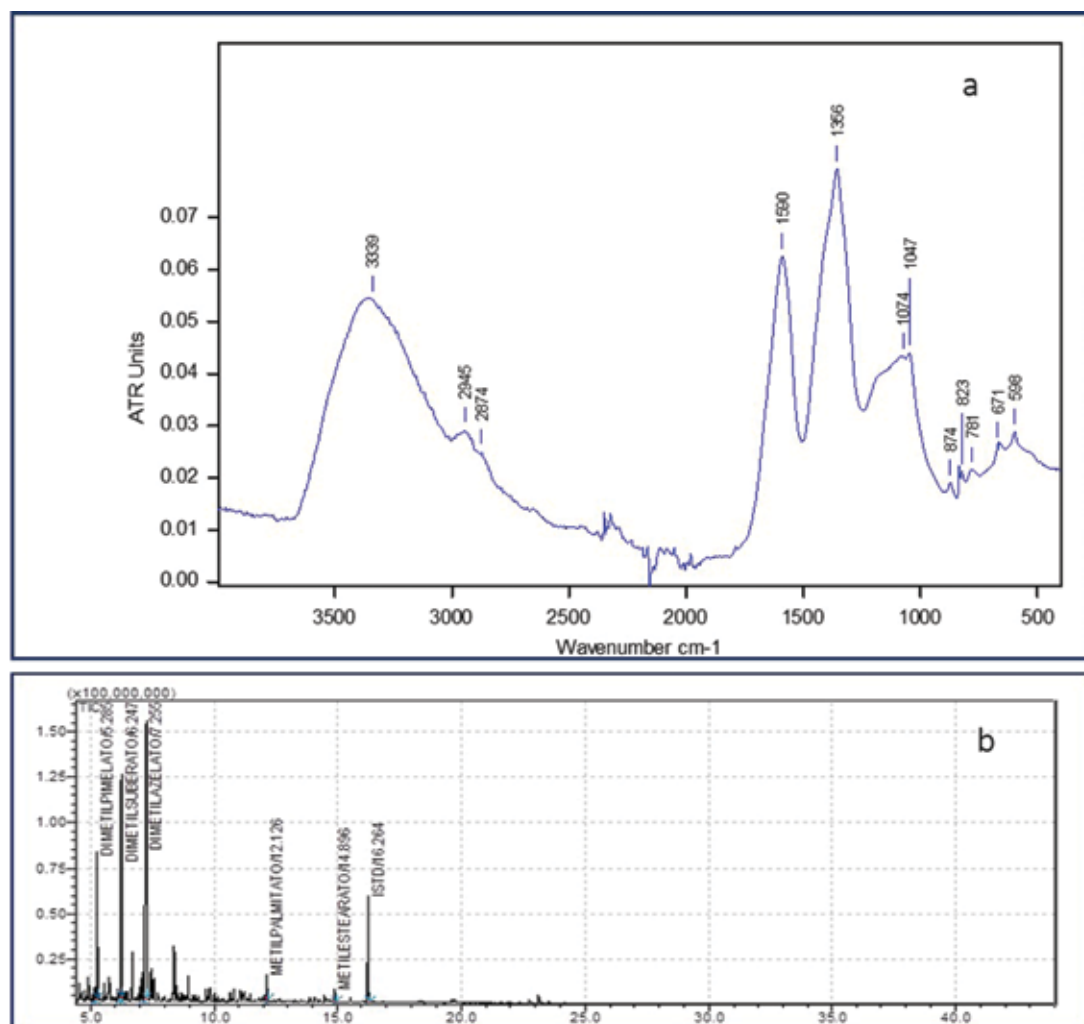
la formación de carboxilatos como productos de alteración de un material graso o lipófilo, un posible aceite secante.

El análisis por Py-GC-MS del residuo no indicaba la presencia de un polímero de naturaleza sintética y no se detectaban compuestos relacionados con la cola animal. Además, en el estudio de SEM-EDX de los fragmentos de residuo amarillo se comprobó un alto contenido de carbono, cloro, sodio, magnesio, azufre y calcio, que podía indicar principalmente un material orgánico, sulfato de calcio (yeso) y sales solubles en agua. El hecho de analizar un material orgánico en una fracción de muestra soluble en agua podía estar relacionado con la formación de carboxilatos y jabones metálicos como productos de alteración de un posible aceite que se habría aplicado al enlucido.

- Caracterización del enlucido en la zona de alteración

La mancha irregular de color amarillento que aparecía tras aplicar la humectación hidroalcohólica previa al tratamiento consolidante teñía ampliamente la masa del mortero con la sustancia de migración relacionada con el papel japonés descrito anteriormente.





Análisis del residuo amarillo:  
 (a) Espectro de infrarrojos por transformada de Fourier.  
 (b) Cromatograma de gases.

El estudio realizado de un fragmento indicó la presencia de yeso como mineral principal, acompañado de menores porcentajes de calcita, anhidrita y minerales arcillosos. En cuanto a la caracterización de la película amarillenta superior superpuesta al enlucido, los análisis indicaron la existencia de un delgado recubrimiento de naturaleza orgánica, con espesor medio de 5-7  $\mu\text{m}$ , que no ocluía por completo la porosidad superficial y que se adaptaba a la morfología de la muestra. La penetración de ese tratamiento era muy escasa, localizándose restos del mismo hasta una profundidad máxima de 30  $\mu\text{m}$ . Asimismo, en la superficie existía un mayor contenido de calcio y debajo compuestos de naturaleza silicatada. El hecho que en DRX se identificara oxalato cálcico dihidratado (wedellita) podría estar relacionado con la degradación del producto aplicado en un tratamiento orgánico.

Además, el análisis cromatográfico de un fragmento de enlucido teñido con dicha película amarillenta detectó un compuesto graso o lipófilo que podría estar aplicado al enlucido.

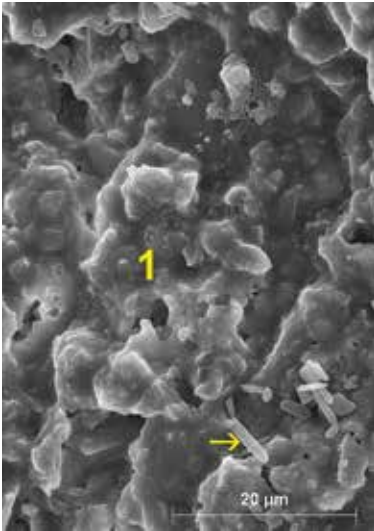


Imagen de microscopía electrónica correspondiente al tratamiento superficial (1) que se adapta a la morfología del sustrato. Obsérvese la presencia de cristales aislados de yeso (flechas) en superficie.

- Caracterización del mortero de reintegración

La inspección en muestra de mano correspondía a un mortero de color beis claro, muy ligero, de grano fino, notable porosidad y naturaleza yesífera. El estudio microscópico de este mortero indicó que el material intersticial correspondía a yeso microcristalino con tamaños inferiores a 10  $\mu\text{m}$  y elevada porosidad intercrystalina, mezclado con menores porcentajes de tierras añadidas para pigmentar el mortero. Este ligante representaba en torno al 60% del mortero. En cuanto al árido, su tamaño mayoritario estaba comprendido entre 250 y 500  $\mu\text{m}$  y correspondía a granos con morfología angulosa de cuarzo, calcita y, en menor proporción, fragmentos de roca arcillosa.

- Caracterización del repellado superpuesto a la fábrica

El estudio macroscópico indicó que correspondía a un estrato de yeso muy ligero y poroso, con abundantes vacuolas circulares de tamaño submilimétrico y presencia de escasos granos de mayor granulometría. El análisis mediante microscopía electrónica de barrido confirmó que se trataba de un mortero constituido por pequeños cristales prismáticos de yeso (en torno a 10  $\mu\text{m}$ ) y escasas partículas arcillosas que englobaba granos de árido muy heterométricos (5 - 50  $\mu\text{m}$ ) de yeso, calcita, micas y fragmentos arcillosos.

## Conclusiones

El estudio científico realizado en las muestras procedentes de distintas zonas del conjunto pictórico mural ha permitido ampliar el conocimiento tecnológico y material de este bien cultural. En este sentido, las distintas técnicas aplicadas con metodología científica han sido una herramienta útil y fundamental para caracterizar los materiales que lo componen y determinar las alteraciones presentes en el conjunto, así como para evaluar los posibles efectos derivados de la aplicación de determinados productos en los procesos de restauración y conservación.

Es importante señalar las limitaciones que a veces presenta el estudio de los materiales orgánicos. En ocasiones, el espesor de la capa donde se localizan los materiales objeto de estudio es tan reducido que dificulta su separación respecto al resto de estratos, por lo que su caracterización no es de un estrato concreto sino del conjunto de la muestra. Así mismo, los materiales orgánicos naturales frecuentemente aparecen como productos de degradación, por lo que es complicado establecer con exactitud su composición, llegando solo a la determinación del tipo de material. Por otro lado, identificar los materiales presentes en el caso de grandes extensiones murales supone un reto complejo dado que las superficies están muy expuestas y el estado de conservación varía según la ubicación y la influencia microclimática del contexto arquitectónico.







# 5 | Estado de conservación

Esther Gil Chao

Antes del inicio de la intervención que protagoniza esta publicación, la sacristía mostraba una imagen general en la que no era posible vislumbrar la magnitud de los programas pictóricos subyacentes hoy recuperados.

Durante la ya comentada actuación promovida por el IPCE en 2017<sup>1</sup> se sanearon, entre otros, los paramentos interiores de este espacio mediante un drenaje perimetral exterior y la retirada parcial de los materiales inadecuados en las zonas más afectadas de su interior. En ese momento se desveló la existencia de un programa pictórico mural entonces inédito que, sin embargo, quedó todavía parcialmente a la vista, tal y como se ha comprobado tras la intervención integral de conservación-restauración realizada sobre los paramentos de la sacristía.

Una gran superficie de las pinturas murales permanecía oculta bajo diferentes estratos de mortero y capas de blanqueado superficial, aplicadas en diferentes actuaciones a lo largo del tiempo. Estos paramentos, además, presentaban densas capas de suciedad junto a deformaciones, grietas y pérdidas de pintura y mortero, contribuyendo a ofrecer un aspecto inadecuado de la estancia.

El hecho de que gran parte de la superficie pictórica conservada se encontrara oculta dificultaba la evaluación inicial del estado de conservación. A pesar de ello, los fragmentos visibles evidenciaban importantes y múltiples lesiones mecánicas junto a pérdidas de diferente entidad que afectaban tanto a los estratos de preparación como a la capa pictórica.

## Principales factores de degradación y alteraciones observadas

Las actuaciones arquitectónicas llevadas a cabo en los s. XIX y XX contribuyeron de manera decisiva a configurar el aspecto actual de la sacristía y tuvieron graves repercusiones sobre el

Paramento izquierdo del muro oeste durante el proceso de intervención.

1 BERRIOCHOA HAUSMAN, V. y GIL CRESPO, D. (2017): *Memoria final de obra. Restauración de diversas zonas (escalera, sacristía, iglesia y claustro). Monasterio de San Juan de los Reyes. Toledo*. Archivo IPCE. Signatura PI 1609 / 2 PI 1610 / 1. <http://catalogos.mecd.es/opac/>



devenir de su programa decorativo mural. A medida que se iban descubriendo las superficies pictóricas durante la intervención, se hacían evidentes las transformaciones y los múltiples daños que habían sufrido las pinturas a consecuencia de dichas modificaciones, especialmente en los casos en los que se habían abierto nuevos vanos o creado nuevos accesos, como sucedía en los muros este y oeste.

Junto a las grandes mutilaciones y las lagunas de mediana y pequeña entidad, el daño más evidente era la presencia de marcas de triscado diseminadas por la casi totalidad de las superficies decorativas. Se trata de muescas de diversa profundidad y tamaño, que, en la mayoría de los casos, conllevaban pérdida de capa pictórica y enlucido, y en otros, incluso de enfoscado.

El triscado se realiza golpeando las superficies con una herramienta punzante o con un martillo para mejorar el agarre de las cubriciones; lamentablemente, es habitual encontrar este tipo de lesiones en decoraciones murales antiguas que han sido cubiertas con posterioridad.

Detalles del muro oeste tras la actuación de 2017 y con anterioridad al proyecto de conservación-restauración integral de las pinturas murales.

La presencia de estas muescas constituía una importante distorsión estética, pero el daño era aún mayor a nivel mecánico. En las zonas donde las muescas presentaban mayor profundidad y concentración, los morteros se mostraban fragmentados y con problemas de adherencia tanto entre sí como con respecto al soporte, poniendo en riesgo la conservación de las pinturas en las zonas afectadas.

Los morteros aplicados en superficie eran en su mayoría de yeso, cubiertos a su vez por capas de pintura industrial de poca transpirabilidad. Ambas cubriciones favorecían la retención de humedad sobre las superficies decorativas subyacentes, lo que había generado problemas puntuales tanto de pulverulencia en las capas pictóricas como de disgregación en los morteros de preparación.

Debido al estrecho contacto entre cubriciones y capa pictórica, las superficies de pintura descubiertas mostraban, además, un velo blanquecino derivado de la transferencia de sulfatos que empañaba totalmente la lectura cromática de las pinturas una vez descubiertas.

En algunas zonas, bajo los estratos de mortero de cubrición, se identificó una capa de pintura plástica blanca aplicada con brocha directamente sobre las superficies pictóricas murales. Su presencia condicionaba la transpirabilidad de los materiales originales, comprometía la conservación de las pinturas y sus morteros, y ocultaba detalles compositivos de distinta entidad.

De forma puntual, se localizaron restos de tratamientos consolidantes sobre la pintura, así como estratos de barnizados envejecidos que mostraban una coloración acaramelada que velaba los tonos originales de las composiciones afectadas.

Se encontraron también gruesos enfoscados de cemento en las zonas de arranque de los muros, que se habían aplicado con la intención de contener la humedad por capilaridad procedente del nivel freático que, en mayor o menor medida, afectaba a la totalidad de los paramentos. En estas zonas se habían perdido por completo los revestimientos decorativos ya que, lejos de paliar el problema de humedad, los morteros cementicios habían contribuido de forma contundente a la degradación de las fábricas subyacentes y al deterioro de los morteros colindantes.

Del mismo modo, con el objetivo de contener las humedades y reparar los daños, los muros de fachada habían sido sucesivamente intervenidos. En la década de 1980 estos muros exteriores se habían enfoscado con gruesos morteros de cemento Portland de gran dureza y poca transpirabilidad, agravando de forma significativa el deterioro. Al mismo tiempo, estos morteros constituían un foco latente de sustancias salinas cuya cristalización deteriora el soporte constructivo y disgrega los materiales pictóricos. Así mismo, su presencia contribuyó de forma decisiva al desarrollo puntual de colonias fúngicas y a la aparición de eflorescencias salinas en las zonas más afectadas por el ascenso de humedad freática y con menor capacidad de transpiración, como la esquina suroeste y la norte de la sala, significativamente afectadas por estos procesos.



Tanto el deficiente estado de conservación que presentaban los fragmentos visibles de pintura como la falta de reconocimiento de su potencial valor histórico, artístico y documental motivó probablemente en el pasado su cubrición con los morteros mencionados, para proceder después al blanqueado general de la estancia mediante pinturas industriales.

Las alteraciones detectadas sobre las pinturas de la antigua sacristía derivaban principalmente de la acción de agentes exógenos sobre los morteros de yeso utilizados en los estratos de preparación.

Los morteros de yeso, altamente higroscópicos e hidrosolubles, son especialmente vulnerables a las variaciones de humedad y a la acción fisicoquímica del agua. Son frágiles frente a los impactos mecánicos, y su superficie se daña con facilidad.

En relación con la técnica pictórica, las decoraciones presentaban, puntualmente, zonas con determinados signos de degradación derivados de los procesos creativos. Se observaron de manera muy localizada superficies con problemas de microcraquelado, que puede responder a un secado rápido superficial en el momento de la aplicación de la pintura.

Por el contrario, en otras zonas, como la hornacina pictórica del paramento noroeste decorada con tonos gris azulado, la pintura presentaba una apariencia más magra que el resto y se habían usado pigmentos azules diferentes a los empleados en otras partes del conjunto<sup>2</sup>. La aplicación de capas de pintura más transparente hizo que fuera más vulnerable frente a los agentes de degradación y mostrara problemas de pulverulencia.

Los dorados también mostraban diferentes comportamientos según la técnica empleada para su ejecución. Los realizados a coquilla, presentes en los rayos de los nimbos o las letras, acusaban pérdidas materiales en forma de barridos superficiales y pequeñas discontinuidades puntuales, a diferencia de los realizados con pan de oro, que mostraban lesiones mecánicas superficiales en forma de arañazos y pérdidas que dejaban a la vista la capa de minio subyacente.

Presentaban, al igual que las pinturas, afecciones derivadas del picado de agarre del mortero y las cubriciones. De forma generalizada, mostraban un velo blanquecino residual, abrasiones y barridos superficiales, junto a pérdidas de lámina metálica y desgastes de la capa pictórica en los detalles aplicados sobre los dorados, así como pérdidas de distinta entidad.

<sup>2</sup> GIL CHAO, E. (2022): *Memoria final de intervención: conservación y restauración de las pinturas murales de la antigua sacristía del monasterio de San Juan de los Reyes*. Archivo IPCE. Signatura BM 759\_1. Anexo: ESTUDIOS PRELIMINARES

Estado de conservación del muro sur:

- A. Soporte y morteros de preparación
- B. Capa pictórica y recubrimientos

Cartografías adaptadas sobre la base de las recogidas en la memoria final del proyecto de intervención: Anexo 2 - DOCUMENTACIÓN PLANIMÉTRICA.



## Estado de conservación de las pinturas murales del muro sur

El muro sur mostraba una imagen definida por la restauración llevada a cabo en 2017, en la que se descubrió el óculo central y se retiraron las cubriciones que ocultaban los restos pictóricos conservados.

Habían quedado visibles los fragmentos existentes del escudo de Felipe II en la parte alta y central del paramento, que se prolongaba sobre la parte superior de la embocadura del óculo central. Junto al óculo, se mostraban las arquitecturas fingidas, con restos conservados bajo la ventana derecha y otros encontrados en el ángulo oeste, que conectaban con la galería de santos representada en el muro oeste.

En la actuación de 2017, se llevó a cabo un tratamiento de restauración<sup>3</sup> en el que se reconstruyeron las partes básicas de los elementos compositivos del escudo, pero quedaron a la vista las lagunas pictóricas y las pérdidas sobre los fragmentos originales. Además, se aplicó sobre toda la superficie una protección de resina sintética. Estas soluciones distaban del criterio general de actuación planteado en el proyecto recogido en esta publicación y constituían una importante distorsión en la lectura unitaria del conjunto.

3 CYRESPA, S.L. (2017): *Informe final: Restauración pinturas murales de la sacristía del Monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo*. Sin Núm. Registro IPCE.



■ Morteros de reposición (2017)  
■ Enfoscado de cemento  
■ Manchas de humedad

■ Velos blanquecinos y barnices envejecidos  
■ Repintes  
■ Morteros de reposición (2017)

Tras esta actuación, por otro lado, aún persistían restos de repintes oleosos oscurecidos y restos de suciedad que generaban discontinuidades significativas en la lectura de los motivos representados. Los tonos rojos presentaban problemas de pulverulencia, y además se apreciaba la presencia del velo blanquecino derivado de la presencia de sulfatos.

Durante esta intervención de 2017 también se localizaron enfoscados de cemento ocultos bajo morteros de yeso y capas de pintura blanca. Estos se extendían desde la jamba izquierda de la puerta interior hasta una altura aproximada de unos 3 m hacia el cuerpo bajo de la escalera, ascendiendo hasta la línea de la ventana izquierda.

Al retirar todos los revestimientos en esta parte, se descubrió la existencia de una puerta histórica que coincidía en tamaño y posición centrada con la existente en el muro opuesto de la sala.

## Estado de conservación de las pinturas murales del muro oeste

El muro oeste es el que ha conservado mayor porcentaje de pintura mural, tal y como se intuía ya tras la intervención de 2017.

Al inicio del proyecto, junto a los fragmentos de pintura mural visibles, se exhibían cuadros y láminas colgados directamente sobre las superficies murarias, independientemente de que estas tuvieran o no restos decorativos. Además, los cuadros y láminas compartían espacio con tótems informativos sobre el acceso de visitantes a la iglesia y el claustro de San Juan de los Reyes. En el ángulo noroeste de la sala se encontraba el puesto de control de acceso y venta de entradas para la visita: una garita de madera que ocultaba restos pictóricos muy reveladores para poder interpretar iconográficamente la escena recuperada en esta parte de la sacristía, *La Asunción de la Virgen*.

Debido a la presencia de esos elementos, se localizaron diversos tipos de orificios y sistemas de colgado, más modernos en las zonas inferiores y más antiguos en las zonas altas, que correspondían con el uso de la sacristía como Museo Provincial. Así mismo, durante los trabajos de destape, se localizaron piezas de madera incrustadas en las fábricas y fragmentos de pintura original como parte del relleno en el interior de huecos ocultos.

En cuanto a los revestimientos que ocultaban las pinturas, se identificaron diferentes estratos de cubrición superpuestos, extendidos en varias aplicaciones de forma heterogénea. Eran morteros de yeso con y sin árido, de espesores variables con capas intermedias de encalado en algunas zonas y pintura plástica aplicada directamente sobre la capa pictórica en otras.



Detalle de uno de los angelotes del muro oeste.



También se localizaron restos de enfoscado de cemento en menor extensión porque habían sido retirados durante la actuación de 2017 como medida para favorecer la traspiración de los paramentos en contacto con las humedades provenientes del claustro bajo.

### **Paramento suroeste – muro oeste**

Las pinturas en esta parte se mostraban también parcialmente descubiertas, principalmente en la zona alta en torno al escudo de los Reyes Católicos. Al retirar todos los recubrimientos recientes, en la mitad inferior, se revelaron restos que formaban parte de la galería de santos ceutíes, ocultos en parte por una capa de pintura plástica blanca aplicada directamente.

La mancha blanca tenía forma arbitraria y había sido extendida de forma circular según indicaban las huellas de tendido visibles, ocupando unos 2,5 m<sup>2</sup> aproximadamente. Ocultaba parte importante de las figuras de san Nicolás, san Leo, san Dónulo y la cabeza del monje recuperada en el extremo sur, junto con las arquitecturas y paisajes de estas escenas.

En estas zonas, sobre los morteros de preparación, se documentaron restos de manifestaciones pictóricas anteriores de trazo grueso, cuyo origen y finalidad se desconocen. Además de las afecciones de morteros y capa pictórica reseñadas de forma general, se localizaron elementos de anclaje ajenos, orificios de colgaduras en desuso y antiguas estructuras metálicas incrustadas en el muro.

Se identificaron igualmente restos de antiguos tratamientos de consolidación, así como la presencia significativa de capas de barnices muy envejecidos, que generaban manchas densas de color amarillo intenso, especialmente visibles sobre las carnaciones de las figuras de monjes y angelotes, generando importantes distorsiones cromáticas sobre las superficies afectadas.

### **Paramento central – muro oeste**

La decoración descubierta en este paño mostraba un grado mayor de pérdida y deterioro, debido a las múltiples transformaciones realizadas en las fábricas subyacentes. Bajo la ménsula de descarga de ambas crujías se encontró una gran laguna vertical, que dejaba a la vista las estructuras murarias por la pérdida de morteros originales.










Se identificaron reconstrucciones arbitrarias de fábricas realizadas con aparejos diversos y parchados con argamasas de yeso sobre las pérdidas de mortero original. Bajo la ventana, se encontraron enfoscados con morteros de relleno de color pardo anaranjado en la zona cercana al suelo que, por su composición a base de cal hidráulica y arena, parecían responder a una actuación reparadora encaminada a paliar los aportes de humedad por capilaridad.



Detalle de la presencia de pintura plástica sobre la decoración.








A

- |                                                                                                                               |                                                                                                                           |                                                                                                                        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  Morteros de relleno (cal y arena)          |  Tubería metálica encastrada en el muro |  Clavo metálico                    |
|  Morteros de cemento                       |  Pérdida/modificación de soporte mural |  Taco de madera                   |
|  Arenización y desprendimiento de morteros |  Taco de plástico                      |  Orificios de antiguas colgaduras |



C

- |                                                                                                                              |                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  Velo blanquecino de sulfatos             |  Grandes lagunas pictóricas |
|  Barnices envejecidos                     |  Letra incisa               |
|  Revestimiento de pintura plástica blanca |                                                                                                                  |





■ Pérdida de morteros de preparación, principales lagunas de enfoscado

Estado de conservación del muro oeste:

- A. Soporte y morteros de preparación
- B. Pérdidas de mortero
- C. Capa pictórica y recubrimientos

Cartografías adaptadas sobre la base de las recogidas en la memoria final del proyecto de intervención: Anexo 2 - DOCUMENTACIÓN PLANIMÉTRICA.

La apertura de la ventana izquierda hacia la panda este del claustro produjo graves pérdidas de pintura sobre esta parte del muro y las superficies colindantes se vieron muy afectadas. Esta acción provocó la desaparición de parte importante de la representación de santa Clara y de la figura de un mártir ceutí de la orden franciscana antes de llegar a la escena de san Francisco. También resultó afectada por esta actuación la mitad inferior del escudo central de Carlos I, hoy desaparecida.

En la franja inferior se encontraron restos de grañas realizadas con grafito sobre los enlucidos descubiertos. Se desconoce el origen y significado de los dibujos, pero se reconocen diseños de posibles estructuras, anotaciones con letras y números, y formas geométricas.

Sobre las pinturas descubiertas en la franja central, que se integraban dentro de la galería de santos ceutíes y las arquitecturas fingidas, se identificaron restos puntuales de barnices envejecidos similares a los identificados en el paramento anterior. De forma general, los restos pictóricos y sus morteros de preparación acusaban los mismos daños generales, mostrando un grado de incidencia muy profundo que comprometía gravemente su conservación material y la lectura coherente de las composiciones. Los dorados mostraban también alteraciones similares a las descritas en el paramento sur.



## Paramento noroeste – muro oeste

La superficie decorativa de este espacio presentaba las mismas afecciones descritas en los paramentos anteriores. Además, había sufrido importantes mutilaciones a consecuencia de la apertura de una segunda ventana hacia el claustro que provocó la pérdida de un alto porcentaje de pintura en la escena de la Asunción, en la que ha desaparecido la figura de la Virgen, imagen principal de la composición.

Por otro lado, aquí se descubrieron elementos compositivos importantes, conservados en las zonas inferiores, ocultos hasta el momento por capas de cubrición de pintura plástica y por la taquilla. En el ángulo inferior izquierdo de la escena se destaparon restos de personajes arrodillados que, por las graves pérdidas, no han podido identificarse con exactitud. Por su actitud e indumentaria, se presupone que son representaciones de los apóstoles. Su presencia, no obstante, apoya la interpretación iconográfica de la escena, contribuyendo a la comprensión temática del programa decorativo de la sala.

En estas figuras se localizaron microcraquelados puntuales de película pictórica que no se documentaron sobre otras zonas. Este hecho llevó a conjeturar con la posibilidad de que pudiera tratarse de una fase decorativa diferente, realizada con otra metodología artística y diferente paleta cromática, o incluso que fuera obra de otro pintor.

En este paño se conserva, entre las arquitecturas grisáceas, una arquitectura fingida que no concuerda a nivel temático, técnico o estilístico con el resto; su estado de conservación, incluso, denota una evolución diferente a la del resto de las pinturas. El retablo pictórico presentaba un aspecto cromático muy desvaído y está realizado, aparentemente<sup>4</sup>, con una pintura más magra que las existentes en el resto de las superficies, lo que se interpretó como un tratamiento de repolicromado que reproduce elementos arquitectónicos azulados y ocres.

## Estado de conservación de las pinturas murales del muro norte

Al inicio de la intervención, podía observarse en este paramento la escena del Calvario casi íntegra, que presentaba *a priori* afecciones muy similares a las del resto de los muros.

Durante el desarrollo de los trabajos, se descubrió mayor superficie pictórica oculta a ambos lados de la puerta.

---

4 Este dato se basa en las características organolépticas observadas, ya que los resultados de los análisis estratigráficos y de caracterización no dieron resultados concluyentes.

## **Calvario**

La capa pictórica estaba fuertemente alterada, sin apenas definición, debido al intenso triscado. También presentaba el velo blanquecino general, suciedad superficial sobre las irregularidades y morteros añadidos, así como grietas y pérdidas evidentes de los estratos preparatorios.

En la parte inferior de esta escena, sobre la puerta, se apreciaba una discontinuidad central en forma de amplio arco, cuyo agrietamiento y lagunas cubiertas por morteros modernos permitieron el acceso visual a una amplia cavidad relacionada con la construcción de la escalera anexa de Covarrubias. Desde el punto de vista arquitectónico se documentaron las estructuras de apoyo de la escala renacentista, y cómo se cierra el hueco hacia la sala tabicando con amplio ladrillo a panderete, que constituirá el soporte mural inferior de los morteros y la decoración mural.

Al igual que en el muro oeste, en los enfoscados aparecieron inscripciones y grafías, y en el lado derecho era visible una pequeña zona en la que la capa de pintura plástica había sido aplicada directamente sobre la superficie pictórica.

## **Gloria de ángeles**

Este conjunto se encontraba bastante dañado bajo distintas capas de cubrición. En la zona central se había cerrado una gran oquedad practicada en la pared que presentaba dos baldas de madera como apoyo de algún elemento, y rellenado el espacio central con morteros de yeso. Debido a esa acción, se ha perdido información principal para poder conocer cuál era la función de este elemento. Estos elementos están relacionados con la gran pieza cerámica que representa la Virgen rodeada de rayos que se observa en las fotos del Museo Provincial.

Las decoraciones mostraban las mismas marcas de triscado y afecciones generales. Los morteros de preparación mural presentaban signos puntuales de desprendimiento, pérdidas materiales, daños mecánicos superficiales y orificios correspondientes a antiguos anclajes. Por su parte, la capa pictórica acusaba múltiples pérdidas de diferente índole. También problemas de pulverulencia que habían provocado el barrido superficial de parte de las decoraciones conservadas, perdiéndose detalles compositivos e intensidad cromática.

## **Crucifixión del fondo de la hornacina**

La hornacina estaba cerrada con tabique de ladrillo hueco doble, recibido y revestido con morteros armados con malla sintética de nailon. Sobre este cerramiento, se habían aplicado las capas de cubrición superficial descritas en el resto del paramento a base de morteros de yeso y blanqueado final con pintura plástica.



Al retirar parte del cerramiento, se constató que el fondo estaba policromado y que la escena representada mantenía gran parte de su entidad compositiva aunque, al mismo tiempo, mostraba importantes alteraciones debidas principalmente a los altos niveles de humedad freática soportada por el muro en esta zona.

El tabicado, que pudo realizarse para ocultar las pinturas en mal estado, potenciaba tanto la retención de humedad que la zona inferior se mostraba húmeda al tacto. Existían problemas de disgregación del mortero y pulverulencia de la capa pictórica, además de una gran laguna y desgastes superficiales, fisuras localizadas y problemas de adhesión de los morteros de preparación en algunos puntos del perímetro, principalmente en la parte superior.

Los altos niveles de humedad en esta zona provocaron, de hecho, la proliferación de hongos durante los trabajos de reintegración de los morteros de soporte, visibles en forma de manchas circulares de color grisáceo, sobre los que hubo que actuar de forma específica.

### **Cordón franciscano de decoración de la puerta**






Debajo de la escultura yacente, se descubrieron los restos de un cordón franciscano y un case-tón superior que decoraba el perímetro de la puerta.

Los morteros mostraban aquí fisuras y problemas de desprendimiento localizados. La capa pictórica, por último, mostraba múltiples lagunas (de pequeña y mediana entidad) y desgastes



Estado de conservación del muro norte:

- A. Soporte y morteros de preparación
- B. Capa pictórica y recubrimientos

-  Velos blanquecinos
-  Barnices envejecidos
-  Revestimiento de pintura blanca sobre capa pictórica
-  Pulverulencia capa pictórica
-  Lagunas pictóricas

Cartografías adaptadas sobre la base de las recogidas en la memoria final del proyecto de intervención: Anexo 2 - DOCUMENTACIÓN PLANIMÉTRICA.

superficiales importantes, y se habían perdido las partes inferiores de la composición junto a tramos enteros del cordón en la jamba derecha y la esquina superior izquierda.

### Conjunto escultórico de esqueleto yacente





El conjunto escultórico sobre la puerta del testero norte presentaba un estado de conservación general bueno. Se mostraba estable a nivel material, con pérdidas puntuales de soporte y signos de intervenciones restauradoras anteriores.

Curiosamente, el hueso de la mandíbula se conservaba separado del cráneo bajo el brazo derecho del esqueleto, sujeto a la base de la hornacina con una pella de mortero aplicada en basto y sin rematar.

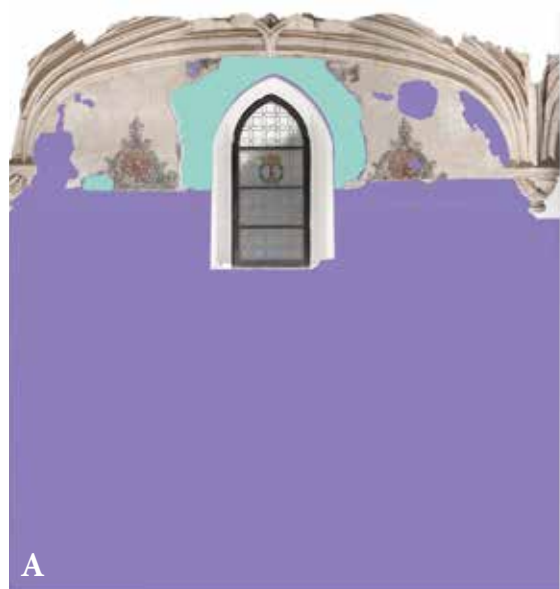
Los tratamientos de limpieza evidenciaron la presencia de reintegraciones matéricas realizadas con morteros de yeso sobre antiguas pérdidas en puntos localizados del cuerpo. Estas intervenciones permanecían estables mecánicamente e integradas a nivel volumétrico, pero el color blanco derivado de su composición hacía que supusieran una importante discontinuidad cromática del conjunto.

Gracias a los estudios estratigráficos de los restos de policromía, se encontraron evidencias de intervenciones de retoque pictórico sobre el manto de pureza del esqueleto, posteriores a los trabajos originales de policromado del conjunto. En la muestra tomada del perizoma se localizó litopón en la capa superficial, un pigmento blanco industrial, mezcla de sulfuro de zinc y sulfato de bario, que comenzó a usarse a partir de finales del siglo XIX. Por el contrario, en los estratos pictóricos subyacentes se identificó el pigmento blanco de plomo o albayalde, compuesto por carbonato básico de plomo, usado tradicionalmente en la pintura desde la Antigüedad hasta su prohibición a principios del siglo XX.

Estado de conservación del conjunto escultórico.

-  Pérdidas de policromía
-  Antigua reintegración matérica
-  Fragmentos óseos humanos
-  Manchas yeso, salpicaduras





- Pérdida/modificación de fábricas
- Pérdidas de mortero

Estado de conservación del muro este:

- A. Pérdidas de mortero
- B. Capa pictórica y recubrimientos

Cartografías adaptadas sobre la base de las recogidas en la memoria final del proyecto de intervención: Anexo 2 - DOCUMENTACIÓN PLANIMÉTRICA.

Anclados en la base y el fondo de la hornacina, se encontraron restos de antiguas instalaciones eléctricas y fragmentos de escombros de distinta naturaleza. Tanto la escultura como su nicho arquitectónico se encontraban cubiertos por densas capas de suciedad superficial y restos de ligeras cubriciones envejecidas. Presentaban también, al igual que el resto de las superficies, un velo blanquecino generalizado por la presencia de sulfatos y múltiples salpicaduras de morteros de cubrición y pinturas de blanqueado.

## Estado de conservación de las pinturas murales del muro este

Esta parte de la sacristía había perdido casi en su totalidad los revestimientos pictóricos y tan solo quedaban restos significativos en la parte alta del paramento noreste, que son los que pueden observarse actualmente.

Las sucesivas elevaciones del nivel del suelo de la calle dentro de distintas transformaciones urbanísticas de la zona habían hecho que la sacristía quedara parcialmente soterrada en el muro de fachada, por lo que recibe el agua del nivel freático desde la parte más alta de la ciudad.

Esta circunstancia afectó gravemente a su conservación y, por ende, a la de sus revestimientos decorativos.

- Velos blanquecinos
- Lagunas pictóricas



Por otro lado, en las zonas altas se abrieron las ventanas ojivales que contemplamos hoy, contribuyendo de forma decisiva a la pérdida definitiva de partes importantes de decoraciones murales.

En 2017 se habían realizado trabajos de saneado del muro y retirado parte de los morteros de cemento presentes en el arranque del paramento hasta una altura de 3,88-4 m. A partir de esa cota, el paramento conserva una franja horizontal de cemento Portland de 1,5 m de altura que se extiende en horizontal por el paramento.

En la misma actuación, y con el fin de minimizar el aporte de humedad de origen freático que se venía acusando históricamente en el muro de fachada, se construyó una cámara bufa como continuación de la existente en la cabecera de la iglesia.

Los fragmentos conservados de pintura en el paramento más septentrional del muro este presentaban una importante debilidad mecánica, multitud de muescas y grandes lagunas. Solo se retiraron los revestimientos recientes de este paño y al hacerlo, quedaron a la vista multitud de parcheados realizados sobre las fábricas, un hueco de mechinal y las soluciones con rasillón cerámico adoptadas en las embocaduras de las nuevas ventanas.

En este muro este es donde durante el siglo xx se había reubicado la portada del Pelicano en la situación actual y se había construido la escalera que comunica este acceso-con el exterior en la esquina sur. Asimismo, se había instalado un ascensor para el acceso de personas con movilidad reducida y un montaje contemporáneo de vitrales iluminados de grandes dimensiones. Todo ello lo convierte en el muro más marcadamente mutilado, incluso más que el muro oeste a pesar de la apertura de los grandes vanos al patio.







# 6

## Criterios y metodología de la intervención

Teresa Valle Fernández

La metodología técnica de intervención aplicada durante la restauración de la antigua sacristía se diseñó en base al conocimiento previo de la obra y a su estado inicial de conservación. El proyecto de intervención, punto de partida de los trabajos, estableció unas directrices básicas fundamentadas en las recomendaciones de los organismos nacionales e internacionales que velan por la buena práctica en las actuaciones de conservación y restauración de bienes culturales.

El espíritu de estos principios está recogido en la legislación vigente en materia de patrimonio cultural, siendo aplicables en este caso la normativa estatal, Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español y Real Decreto de desarrollo 111/1986, particularmente en lo dispuesto en los artículos 14.1, 39.2 y 39.3, y para este monumento en su homónima norma autonómica, la Ley 4/2013 de 16 de mayo, de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha.

Las recomendaciones mencionadas se van actualizando en documentos consensuados que gozan de amplia implantación y reconocimiento nacional e internacional, como son las cartas redactadas en el marco de encuentros internacionales de profesionales de la conservación, y las directrices específicas por especialidades de intervención o tipos de bienes patrimoniales.

Con carácter general, las premisas fundamentales que guiaron la actuación fueron:

- **Mantenimiento del carácter interdisciplinar** que basa la toma de decisiones en datos objetivos aportados por los estudios preliminares realizados con metodología científica. El seguimiento arqueológico y el vaciado documental de la información histórica se interpreta de forma conjunta al análisis de las superficies pictóricas y de sus morteros, y al estudio físico-químico desde el laboratorio. Esto permite identificar la técnica de ejecución, los materiales originales y los recubrimientos y alteraciones, así como datar y contextualizar los programas decorativos.
- **Documentación exhaustiva** de toda la intervención mediante un seguimiento gráfico y fotográfico de los procesos, la elaboración de registros continuos, el seguimiento de protocolos y la redacción de una completa memoria final que incluye los resultados de los estudios y las colaboraciones técnicas.

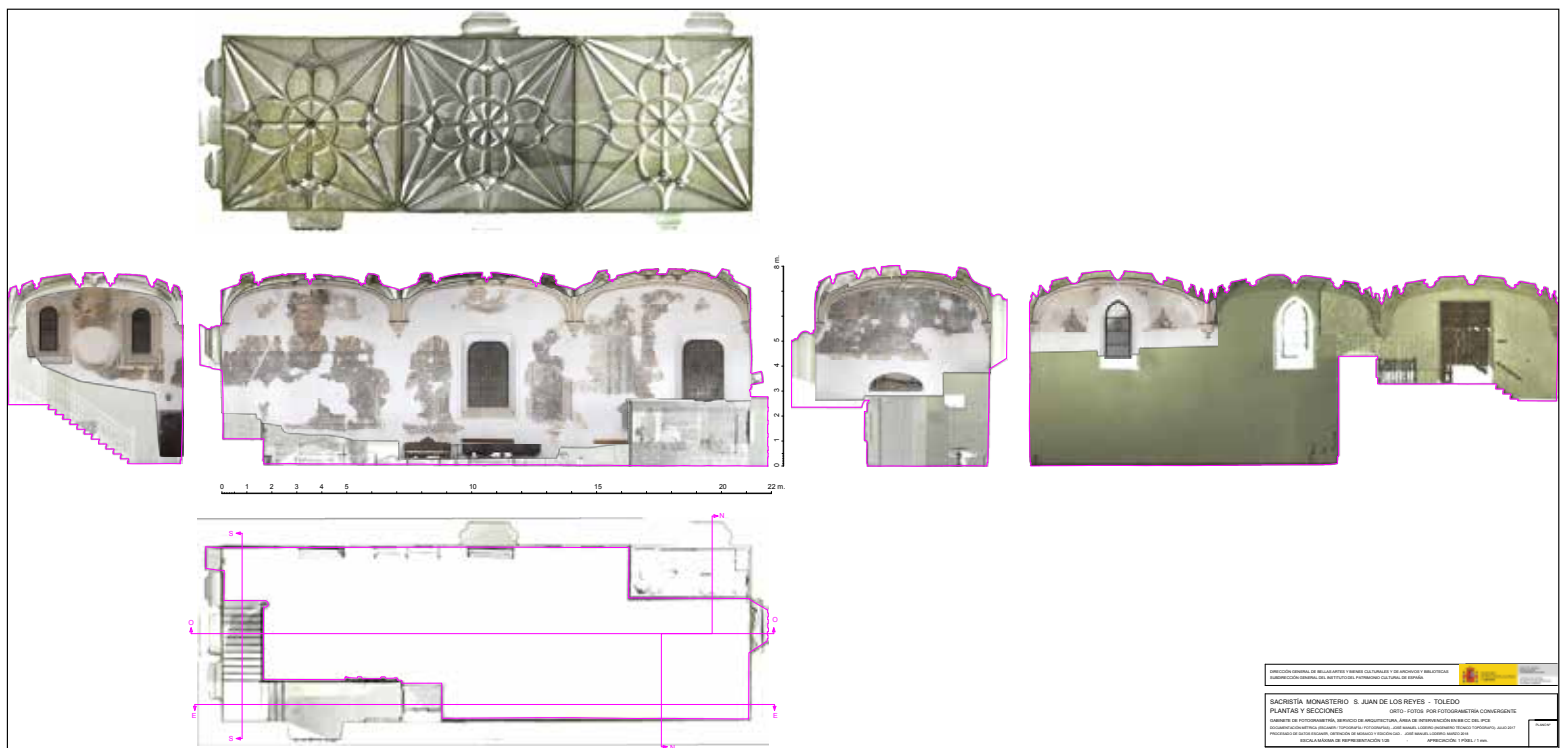
Panda este del claustro.

- **Preservación de los valores materiales e inmateriales**, referido a los elementos documentales e históricos del conjunto pictórico y su continente arquitectónico, reinterpreta y conservando la autenticidad de elementos y acabados existentes, así como las huellas del proceso histórico.
- **Solución de los problemas en origen**, garantizando en la medida de lo posible la estabilidad y la estanqueidad, así como la adopción de medidas encaminadas a frenar o prevenir el deterioro futuro.
- **Principio de mínima intervención**. Se aplica priorizando la conservación preventiva y curativa frente a la restauradora, anteponiendo los tratamientos de consolidación que garantizan la estabilidad de los materiales originales a la repriminación.
- **Principio de compatibilidad con los materiales y las técnicas originales**, que implica la elección de tratamientos de máxima afinidad físico-química, previo ensayo de su idoneidad, para garantizar la durabilidad de productos y materiales, su futura retratabilidad y la reversibilidad de estructuras y añadidos.
- **Empleo de productos de calidad**, químicamente puros, estables, de baja toxicidad, actualizados y testados para los tratamientos específicos de conservación de pintura mural.
- **Principio de discernibilidad**, aplicado a los tratamientos de reintegración de morteros y de capa pictórica. Esto supone adaptar el proceso a la morfología y entidad de las pérdidas para recuperar la unidad estética y la lectura del conjunto, conservando las huellas del paso del tiempo y las modificaciones como un documento material con valor histórico o artístico.
- **Impulso a las pautas sostenibles de conservación**. Para ello, tras la conclusión de los tratamientos se han redactado unos protocolos de mantenimiento del conjunto restaurado y del entorno próximo dentro del edificio, con medidas que puedan garantizar la sostenibilidad a largo plazo implicando a los actuales custodios y usuarios del monumento.

## Metodología de intervención

La prioridad inicial fue identificar los materiales y las técnicas de ejecución empleadas en el conjunto pictórico de los siglos XVI y XVII. Una vez determinada la estratigrafía de morteros de yeso como revestimientos sobre la estructura de fábrica, la ornamentación ejecutada con pintura al óleo, dorados con lámina metálica y pincelados de oro en polvo para detalles como las auras de los santos o detalles de los textos, se diagnosticó el estado de conservación general inicial de la sala y se definió el desarrollo de la actuación.

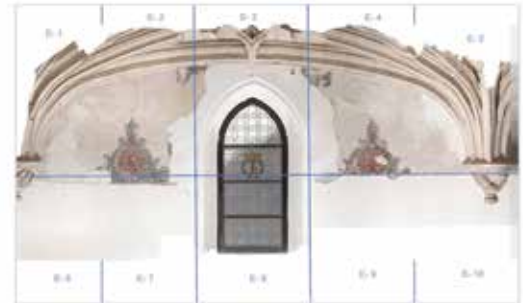
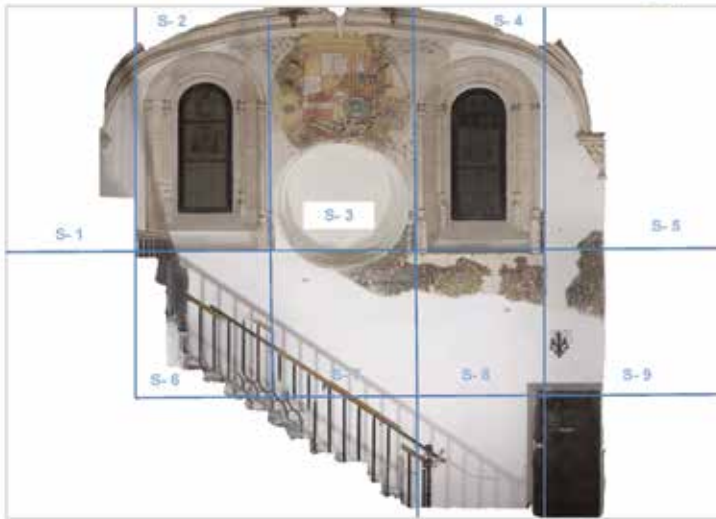
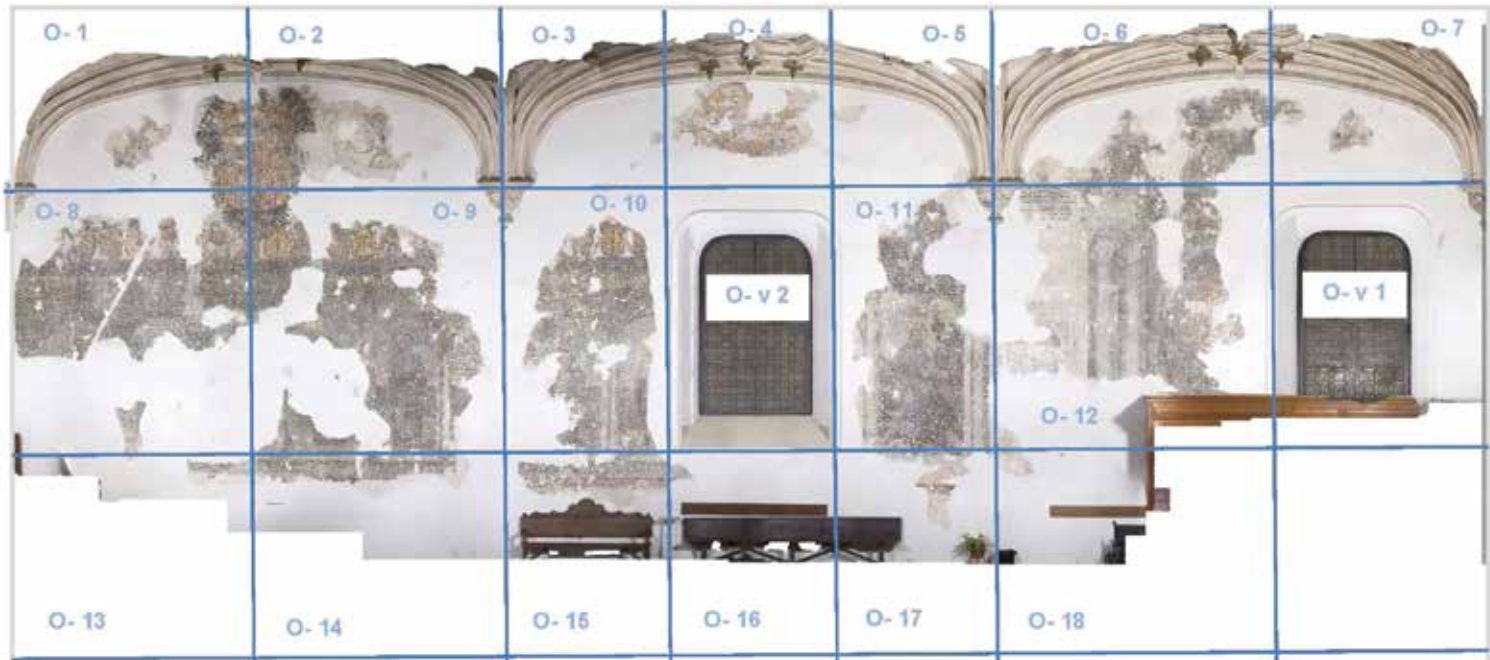




Orto-foto por fotogrametría convergente, realizada por el Gabinete de Fotogrametría del IPCE.

La secuencia de los tratamientos propuestos trató de plantear solo aquellos realmente necesarios para la conservación, seleccionar los materiales y productos compatibles con la técnica de ejecución y adaptar posteriormente la metodología de aplicación a las características que cada zona iba presentando.

Dado el carácter inédito de las superficies pictóricas y elementos murales recuperados, ya incluso desde la intervención de 2017, la investigación preliminar y el estudio integral del conjunto en su contexto constituían una labor imprescindible para realizar un buen diagnóstico y determinar la estrategia específica de conservación y restauración. El conocimiento adquirido, junto con el análisis de cada uno de los elementos nuevos que iban apareciendo, ha requerido la configuración de una metodología flexible ante la diversa situación que presentaba cada paramento en cada muro, por lo que resultaba determinante prolongar los ensayos a lo largo de toda la intervención.



Esquema de sectorización de cada uno de los paramentos intervenidos en base a las ortofotos realizadas por el IPCE.



## Secuencia de intervención

Dadas las características espaciales de la antigua sacristía y la constatación de que una extensión importante de la superficie aún conservaba revestimientos históricos y pinturas murales, el ámbito se mantuvo cerrado al público durante toda la actuación para facilitar así los movimientos y el trabajo conjunto de equipos y técnicos. Los cuatro muros de la sala se intervinieron de forma diacrónica y alterna según requería el desplazamiento de los medios auxiliares y el establecimiento de la altura a intervenir en cada paramento.

El primer paso fue el desmontaje de la amplia caseta de madera para el control de visitantes y la retirada de los elementos decorativos móviles que podían ser reubicados; a continuación, se colocaron las protecciones de la solería y sobre los elementos fijos remanentes en las paredes para poder instalar los andamios. Estas estructuras auxiliares ocupaban la totalidad de la antigua sacristía, por lo que se adecuó un área de trabajo creando una ancha plataforma corrida en un nivel intermedio. Quedaron definidos en total dos espacios para el desarrollo del trabajo: uno central para el acopio de materiales y equipos de uso continuo, con una zona para elaborar los preparados, validar los ensayos y realizar el seguimiento de la documentación, y otro espacio perimetral para el tratamiento directo sobre los muros.

En la fase inicial se procedió a realizar un examen organoléptico de las superficies y a documentar su estado de conservación, identificando los elementos ya explicados en capítulos anteriores. El exhaustivo registro fotográfico se complementó con la elaboración de cartografías sobre la base fotogramétrica aportada por el IPCE para este proyecto<sup>1</sup>.

Al estar la decoración original parcialmente oculta se estableció una sectorización teórica de los paramentos para facilitar el registro de los datos obtenidos durante la fase inicial, así como la localización de los detalles constructivos, las alteraciones y los tratamientos aplicados durante el posterior desarrollo del trabajo.

La documentación fotográfica general se completó con tomas realizadas con iluminación rasante para registrar la topografía de la superficie, las texturas, las incisiones y el gesto y direccionalidad de las pinceladas, así como con la inspección de determinadas zonas con lámparas de luz UV para detectar repolicromados históricos, barnizados, repintes y recubrimientos de intervenciones previas.

De forma complementaria se realizaron fotografías en detalle y macrografías de las improntas de la técnica de ejecución pictórica y de los elementos de deterioro, y durante los ensayos de idoneidad de tratamientos se tomaron microfotografías para documentar la respuesta de los materiales a los tratamientos ensayados.

---

1 LODEIRO, J. M. y LAGUNA, J. (2017): *Plantas y Secciones. Ortofotos por fotogrametría convergente*. Gabinete de Fotogrametría. Sección de Arquitectura. Área de Intervención en Bienes Inmuebles del IPCE.



La caracterización de materiales constitutivos se realizó interpretando de forma conjunta la aproximación organoléptica sobre el andamio, con los resultados procedentes de los análisis físico-químicos de las micromuestras extraídas realizados en el laboratorio.

Durante la actuación, los datos registrados por los sensores digitales de humedad relativa y temperatura ubicados en puntos seleccionados proporcionaron una estimación de las fluctuaciones medioambientales del contexto físico que alberga el conjunto pictórico. Estos datos se interpretaron de forma conjunta a la observación del funcionamiento cotidiano del uso de la sala, lo que ha permitido elaborar una estrategia para la conservación preventiva de este ámbito arquitectónico.

## **Tratamiento de las superficies murales históricas**

Para poder recuperar cada pequeña parte de la superficie de material original tan mutilado, se requirió una primera fase de descubrimiento y preconsolidación de todas las zonas inestables. Aunque de forma genérica se puede distinguir entre las actuaciones relacionadas con los estratos de revestimiento del soporte y las vinculadas con la pintura mural y los elementos superficiales, el orden de intervención para abordar las necesidades de conservación singulares que presenta cada paramento no puede ser lineal. En consecuencia, los principales tratamientos de restauración, la metodología y los materiales se establecieron después de realizar determinados ensayos de idoneidad<sup>2</sup>. Estas pruebas de efectividad y evaluación del riesgo de productos y procesos de aplicación son fundamentales para concretar la metodología específica de trabajo. Los test se realizaron a pie de obra según unos protocolos definidos y se documentaron cumplimentando fichas tipo que permitían seguir la trazabilidad y la argumentación sobre las distintas opciones.

### **Recuperación de las superficies ocultas**

Para el descubrimiento de la totalidad de la superficie pintada y de los morteros históricos se procedió a la retirada paulatina de todos los estratos superpuestos de recubrimientos y capas de blanqueados. Esta remoción de morteros de cubrición resultó ser la fase más compleja y extensa de la intervención.

Los trabajos comenzaron en la parte alta del muro occidental examinando los bordes de las zonas visibles de pintura. Se planificó, además, un estudio estratigráfico que permitió obtener una aproximación a la extensión de pintura original conservada y la distribución de morteros

---

2 GIL CHAO, E. (2022): *Memoria final de intervención: conservación y restauración de las pinturas murales de la antigua sacristía del monasterio de San Juan de los Reyes*. Archivo IPCE. Signatura BM 759\_1. Anexo: ESTUDIOS PRELIMINARES y Anexo: ESTUDIOS

Recuperación de las superficies ocultas bajo morteros de cubrición.



ajenos. Los sondeos realizados mediante la apertura de pequeñas catas confirmaron que estos estratos se habían aplicado de forma heterogénea y arbitraria, constituidos tanto por morteros de yeso y enfoscados de cemento Portland como por capas de encalados y blanqueados realizados con pintura plástica moderna.

Las grandes extensiones de cemento localizadas en los muros sur y oeste fueron retiradas por el equipo de albañilería bajo la supervisión del equipo de restauración, empleando medios mecánicos como pistoletas eléctricas y herramientas manuales como cinceles, cortafríos, macetas y piquetas. Bajo estos estratos se habían perdido por completo las capas pictóricas originales.

Se localizaron modificaciones como el cerramiento histórico del vano central original del muro sur, oculto por el grueso cemento que revestía la actual escalera de acceso, y parcheados recientes en la fábrica como el tabique del muro norte, ejecutado en los años cincuenta del pasado siglo, para tapar la hornacina que debió constituir el fondo pictórico de la escultura de un crucificado.

En el resto de la superficie la remoción de estratos de cubrición se realizó de forma controlada por el equipo, comprobando los requerimientos de consolidación de la pintura y el soporte que iban apareciendo. En este caso se procedió al picado manual cuidadoso con herramien-



Tratamientos de consolidación mediante inyección de puntos adhesivos de resina acrílica y microlechadas hidráulicas.

ta pequeña como escoplos finos de punta de widia (0,5 y 1 cm), con la que se adelgazaban progresivamente los estratos de revestimientos con el fin de no debilitar la superficie original subyacente.

Finalmente, las capas finas y residuos de material adherido directamente sobre las superficies originales se retiraron de forma precisa con ayuda de instrumental quirúrgico como bisturí o escalpelo, hasta la completa eliminación del material, en muchos casos fuertemente adherido a la concavidad de los picados existentes.

### **Consolidación estructural**

Al eliminar los morteros de cubrición, se evidenciaron graves problemas de estabilidad de los enfoscados y enlucidos, con zonas vulnerables y frágiles en las que fue necesario abordar una consolidación en profundidad. Se verificaron múltiples fragmentos en peligro de desprendimiento, lesiones (fisuras y grietas), deformaciones, abolsados y separaciones.

Esta importante fase de readhesión de las separaciones entre los estratos originales de mortero se abordó mediante el relleno de oquedades respecto a la fábrica, o el cerramiento y sellado de grietas del soporte mural.

Se procedió a la sujeción de fragmentos desprendidos protegiendo las superficies mediante la adhesión de empapelados temporales con papel japonés. Para asegurar los bordes perimetrales



de las principales lagunas de enlucido y los bordes de fisuras, se emplearon morteros compatibles diferenciados: de cal y arena para los estratos profundos de repellados, y de yeso fino para los enfoscados y enlucidos.

A continuación, se consolidaron zonas que podían verse afectadas por las vibraciones durante el picado de los recubrimientos, y se abordó la readhesión de enlucidos mediante inyección de microlechadas de mortero de cal hidráulica, limitando el exceso de humectación previa.

### **Retirada de elementos espurios y desmontaje de antiguas estructuras**

Durante todo el proceso fueron apareciendo elementos ajenos a las pinturas murales y a sus fábricas, relacionados con momentos constructivos posteriores y con los diversos usos que ha tenido la sala.

Se decidió eliminar todos aquellos añadidos que interferían en la conservación de los materiales pictóricos originales, los morteros históricos y sus fábricas, siempre que esta retirada no comprometiera la integridad de las pinturas existentes, ya que constituían en sí mismos agresiones que ocultaban valiosa información sobre la historia fáctica y el programa decorativo renacentista.

Durante la intervención se eliminaron igualmente los recubrimientos modernos aditivados de polímeros sintéticos que fueron aplicados en los muros sur y este durante la actuación realizada en 2017, así como las reconstrucciones pictóricas de amplias pérdidas o las protecciones superficiales de resina acrílica.

De forma manual, por último, se retiraron múltiples piezas de sistemas de colgado del periodo en que el espacio acogió el Museo Provincial decimonónico (clavos de forja y escarpías), otros clavos industriales, tacos y alcayatas, así como antiguas instalaciones de iluminación y rellenos constructivos cerámicos o lígneos encastrados en los muros.

### **Consolidación**

La intensa disgregación de los estratos inferiores de enlucido requirió un tratamiento progresivo mediante aplicaciones sucesivas de agua de cal filtrada. Este deterioro era especialmente grave en la mitad inferior del óculo central del muro sur, potenciado por la capilaridad procedente del enfoscado de cemento Portland del lateral de la escalera, así como en la hornacina descubierta en el muro norte, muy afectada por una humedad capilar ascendente a través del pavimento, procedente del exterior.

## Reposición de morteros

En las grandes lagunas de enlucido se recuperó la continuidad de los revestimientos históricos mediante nuevos tendidos igualados al nivel de los originales, empleando para ello yeso fino ligeramente teñido en masa con pigmentos minerales.

Una vez eliminado el cemento Portland del muro sur, cargado de la humedad procedente de la escalera, se recubrió la fábrica con un mortero de cal hidráulica y arena para limitar el nivel de la capilaridad y permitir la evaporación.

En la parte inferior del largo muro oeste, sin embargo, se optó por dejar la fábrica vista, para favorecer la disminución de la humedad precedente del claustro y proteger así la zona con mayor superficie de pintura conservada.

## Reintegración matérica

Aunque se respetó el picado previo generalizado que se llevó a cabo durante el siglo XIX para asegurar el agarre de los recubrimientos (triscado), solo se rellenaron a nivel aquellas lagunas de mayor entidad, las pérdidas menores que presentaban los bordes más expuestos y las que constituían pérdidas profundas que afectaban a todos los estratos. De esta forma se garantiza una mayor estabilidad del soporte y disminuye la discontinuidad de la superficie potenciada por alguna iluminación rasante, lo que contribuye a mejorar la lectura del conjunto. En estas pequeñas lagunas se empleó un mortero de yeso fino teñido ligeramente en masa con pigmentos minerales, al que se añadió un mínimo porcentaje de carga fluorescente para permitir su futura identificación mediante inspección bajo luz ultravioleta.

## Tratamiento de la superficie pictórica

Una vez estabilizado y consolidado el soporte fue posible afrontar la siguiente secuencia general.

- Limpieza superficial

Eliminación de depósitos de suciedad y material incoherente sobre las zonas con pintura estable empleando pequeñas brochas y pinceles.

- Preconsolidación

La recuperación de capas de pintura y estratos de dorado fuertemente mutilados requería una fase de preconsolidación de cada pequeña parte de material decorado en riesgo de desprendimiento. La fijación de acabados pictóricos que presentaban pulverulencia y problemas de descohesión se realizó empleando mínimas concentraciones de caseinato amónico aplicadas con



Detalle de angelote después de la limpieza.

Proceso de remoción de pintura plástica blanca mediante tratamientos de limpieza físico-química.



jeringa de 1 ml o pincel fino; la adhesión de escamas de película pictórica se hizo con microemulsión acrílica en las zonas que requerían una mayor fuerza adhesiva. En ambos casos, durante la aplicación se empleó papel japonés de mínimo gramaje como membrana de seguridad.

- Limpieza técnica

La superficie pictórica recuperada presentaba un remanente del blanqueado de los recubrimientos retirados en forma de velos blanquecinos y sulfatación superficial. Para su remoción se combinó la acción mecánica de esponjas blandas de látex vulcanizado con sistemas acuosos mediante soportes gelificados e hisopos.

La eliminación de la pintura plástica se realizó empleando geles de disolventes específicos para el producto sintético (sistema de geles disolventes de R. Wolbers) y aplicaciones localizadas mediante hisopos.

Para la remoción de estratos discontinuos de barniz alterado, salpicaduras, excrementos de insectos y manchas superficiales se emplearon disolventes de baja toxicidad (sistema P. Cremonesi) suspendidos en gelificados a un pH controlado, aplicados a través de papel japonés, dejando actuar durante tiempos de contacto reducidos y aclarando posteriormente con los disolventes neutros de menor acción para cada tipo de mezcla.





Reintegración cromática combinando el entonado sobre abrasiones del original con rayado vertical de lagunas reintegradas con mortero.

Proceso de reintegración cromática mediante entonado.



Proceso de reintegración cromática del escudo de los Reyes Católicos.



Parte inferior de la escena de la Asunción después de la reintegración.

- Reintegración cromática

En la integración pictórica de las lagunas de capas de pintura se distinguieron dos técnicas diferenciadas según la cota de superficie. Sobre el fondo blanco de los picados, abrasiones y pequeñas pérdidas de enlucido que dificultaban la lectura del tejido pictórico original, se aplicaron aguadas de color preparadas en dos tonos de variante cromática, uno cálido y otro frío, según el registro predominante del original; en aquellas lagunas de soporte donde se había repuesto con yeso la materia perdida del enlucido, se efectuó un rayado vertical que restituía la laguna en el entorno cromático adyacente.

Las reintegraciones se realizaron con sistema acuoso empleando una selección reducida de pigmentos minerales aglutinados con una baja proporción de caseinato de amonio.







Muro oeste, antes y después de la restauración.







Muro sur, antes y después de la restauración.



Muro norte, antes y después de la restauración.





- Acabado superficial

Se decidió no aplicar ninguna capa de protección final, ya que habría generado un estrato impermeable que impide la porosidad, teniendo en cuenta la presencia constante de humedad de capilaridad ascendente desde el pavimento en la pared que linda con la panda este del claustro, y de forma extrema en el muro oriental de fachada. Por otro lado, la disrupción e irregularidad de toda la superficie debida al intenso picado del enlucido no favorecía la aplicación de ningún estrato que pudiera acumularse de forma irregular en las perforaciones.

Con este criterio, además, se mantuvieron las características y la percepción del acabado original de la pintura mural realizada con óleo sin barnizado final en los siglos XVI y XVII. Esta decisión supone la preservación de una mayor permeabilidad de estos estratos originales en caso de futuros episodios de intensa capilaridad y garantiza la completa y sencilla reversibilidad de las zonas reintegradas.

Durante el desarrollo de la intervención las decisiones se fueron tomando en todo momento en coordinación con un equipo pluridisciplinar, y los trabajos se han documentado en una exhaustiva memoria final que además contiene los anexos con registros gráficos, estudios complementarios y la referencia a todos los colaboradores que han participado en la conservación y restauración del conjunto pictórico inédito de esta antigua sacristía.



Muro este, antes y después de la restauración.







Beatriz Vicente Val

## Crterios generales

La recuperación de las pinturas murales de la antigua sacristía del monasterio de San Juan de Los Reyes de Toledo ha permitido conocer su significancia y magnitud. Este hecho constituye en sí mismo el punto de partida indispensable para su conservación. La posibilidad de que la sociedad conozca su existencia es imprescindible para su correcta valoración y, por consiguiente, es un principio fundamental para la preservación de este importante conjunto pictórico mural.

El estudio integral de las pinturas realizado durante la restauración permitió obtener un amplio conocimiento del conjunto a nivel material y técnico, y un acercamiento a su identidad histórico-artística. También aportó una primera aproximación a la casuística de conservación actual dentro del contexto arquitectónico, medioambiental y de uso que lo rodea.

Estos datos fueron el punto de partida para la redacción de un documento de recomendaciones de conservación preventiva de las pinturas, siguiendo las directrices establecidas dentro del Plan Nacional de Conservación Preventiva promovido y coordinado desde el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).

Este documento plantea un programa abierto, que parte del estado de conservación de las pinturas restauradas y que se ha de completar y actualizar con los datos obtenidos en futuras revisiones periódicas. En ellas se recogerán las incidencias detectadas y, a partir del estudio comparativo realizado durante los controles, se sacarán las conclusiones oportunas. De esta forma se ajustará la estrategia de control a las necesidades específicas de la obra en cada momento estudiado y minimizará el número y envergadura de las intervenciones futuras, disminuyendo los riesgos que estas conllevan y su coste.

En este proceso se debe contar con el control directo e inmediato de los custodios y usuarios del monumento, actualmente la comunidad franciscana, así como del personal de mantenimiento, además del personal que participa del uso turístico o cultural del monumento. Todos ellos tienen acceso diario y frecuente a las estancias, por lo que pueden observar las superficies y el entorno de los bienes, detectar inmediatamente cualquier incidencia, avisar con prontitud para remediarla y evitar mayores daños.

A continuación, se describen cuáles han sido los principales agentes de deterioro estudiados, así como las medidas adoptadas y las recomendaciones a futuro para su conservación y mantenimiento.

## Condiciones de orientación, medioambientales y aportes de humedad

La antigua sacristía se encuentra bajo el nivel de la calle, por ello, las ventanas que dan al exterior se localizan en la zona superior de la sala. Esta cuenta, además, con dos ventanales que dan al claustro, los cuales son impracticables. La sala tiene tres accesos, que son los únicos vanos que permiten la entrada de aire cuando se encuentran abiertos. En la sacristía no existe sistema de climatización.

La actuación ha permitido detectar la problemática que supone el alto nivel de humedad freática que afecta a la antigua sacristía, especialmente en el muro sur y en la zona inferior del muro lateral oeste en contacto con la panda este del claustro bajo.

También se observa este problema de forma muy significativa en el ángulo inferior noreste de la sala. La cámara bufa de ventilación realizada en 2017 ha reducido el aporte freático, pero se ha constatado que no ha conseguido paliar el problema de forma definitiva. Por consiguiente, resulta fundamental hacer un seguimiento de este punto dentro del programa de control y mantenimiento, ya que, de persistir, puede llegar a afectar a la estabilidad de la decoración pictórica en la hornacina recuperada en este testero norte.



Ubicación de los termohigrómetros digitales (*data logger*) en el interior de la sacristía, indicados sobre la base de ortografía del IPCE.

Para conocer las condiciones medioambientales de la antigua sacristía, se realizó su monitorización mediante el registro sistemático de datos correspondientes a los ciclos de temperatura y humedad relativa del aire.

Se utilizaron para ello cuatro termohigrómetros digitales (*data logger*): tres colocados en el interior de la sacristía y uno en el exterior. Se eligieron espacios representativos y próximos a las zonas de mayor incidencia medioambiental. La toma de datos se llevó a cabo con una frecuencia de quince minutos durante siete meses y medio.

Los registros recogidos se obtuvieron en unas circunstancias que no son las habituales, puesto que estaban condicionados por factores variables ocasionados por los trabajos de restauración: la sala permanecía cerrada al público, existía iluminación de obra constante durante el desempeño de dichos trabajos y tenía lugar una compartimentación del espacio por los andamios, entre otros factores.

Al observar los gráficos obtenidos, se comprobó que en el interior de la sacristía en ningún momento se producía condensación. Sin embargo, en momentos en los que se mantenían cerradas las tres puertas de la sacristía, se registraba una mayor concentración de humedad. En el exterior, entre los meses de diciembre a marzo, sí se llegó a alcanzar el punto de rocío sobre las superficies.

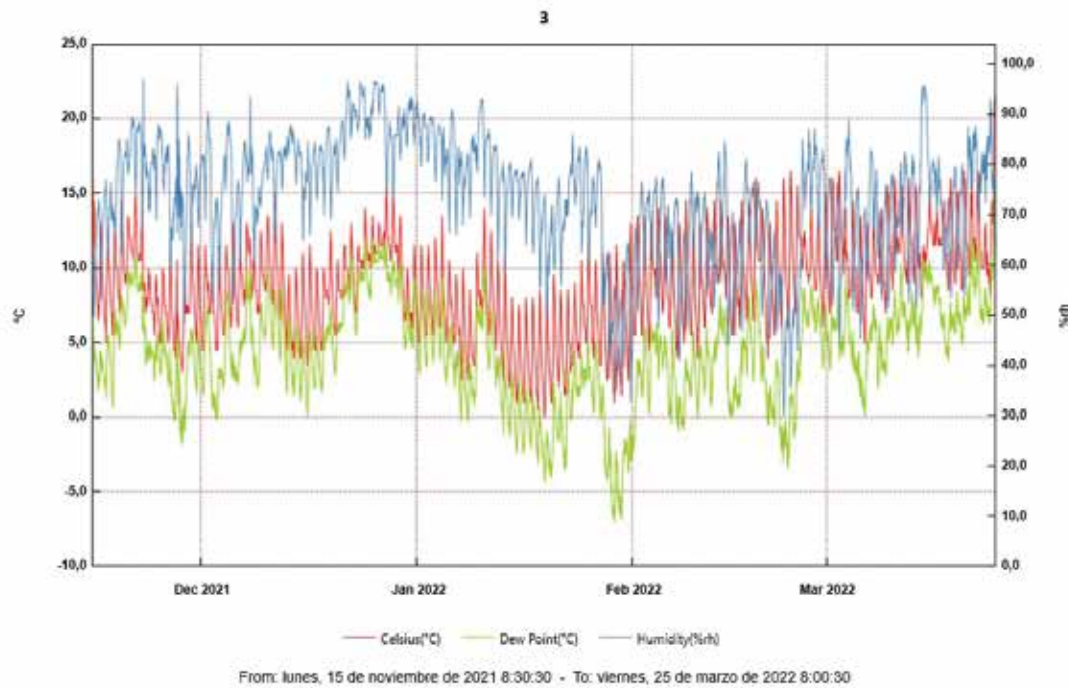
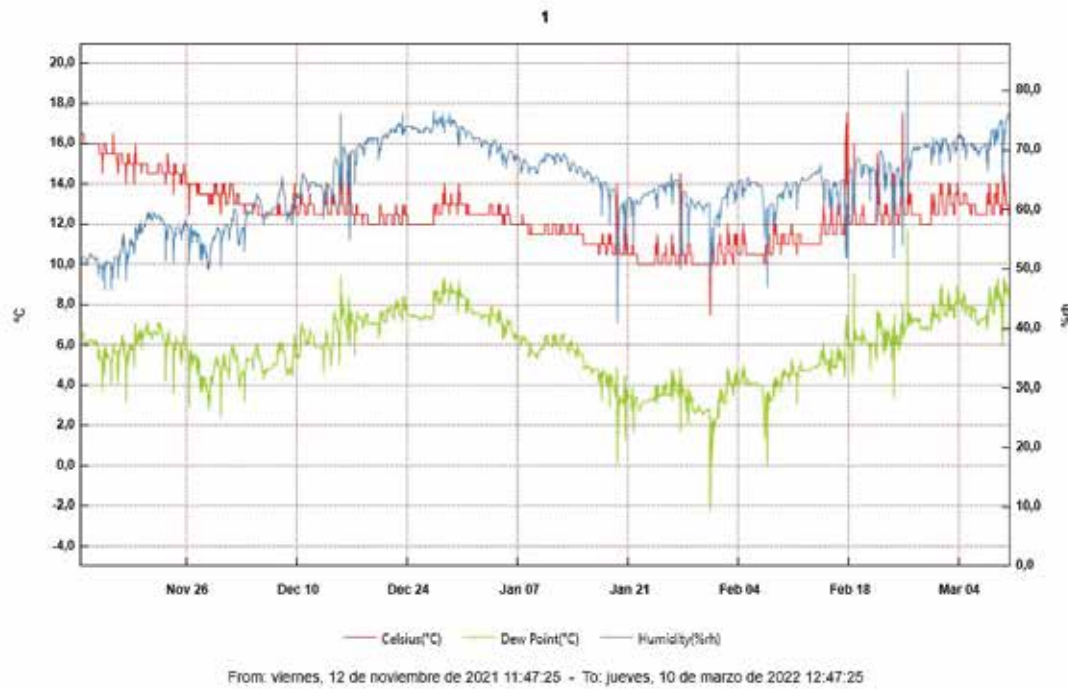
Como valoración general, en base a los promedios de temperatura y humedad relativa (HR) obtenidos, se puede afirmar que se dan valores por encima del 70% de HR y por encima de los 28 °C, que pueden considerarse valores algo extremos.

En el caso de la HR, este valor se supera durante los meses de diciembre, enero, febrero y marzo. En cuanto a la temperatura, en cambio, el valor se supera de manera más constante durante el mes de agosto (en junio y julio no se realizaron mediciones).

En general, las fluctuaciones anuales son suaves, progresivas y estacionales. Esto se debe a las características del edificio (espesor de los muros, cerramiento permanente de vanos al exterior, situación de la sacristía por debajo de la cota de la calle, etc.). En el interior de la sacristía se mantiene una estabilidad ambiental que contrasta con las fluctuaciones del exterior.

Además de la monitorización se tomaron fotografías por termografía infrarroja. Las imágenes del muro sur indicaron una diferencia de temperatura de la zona media del muro con respecto a la zona del óculo de 1,2 °C. Este dato confirmaba lo observado a simple vista. La humedad de capilaridad contenida en el muro, hasta que no se retiró la capa de cemento en el alzado de la antigua sacristía, no podía evaporarse. Esta era la razón del nivel tan alto al que ascendía dicha humedad y las consecuencias tan graves que ha tenido para las pinturas y elementos arquitectónicos del muro sur.

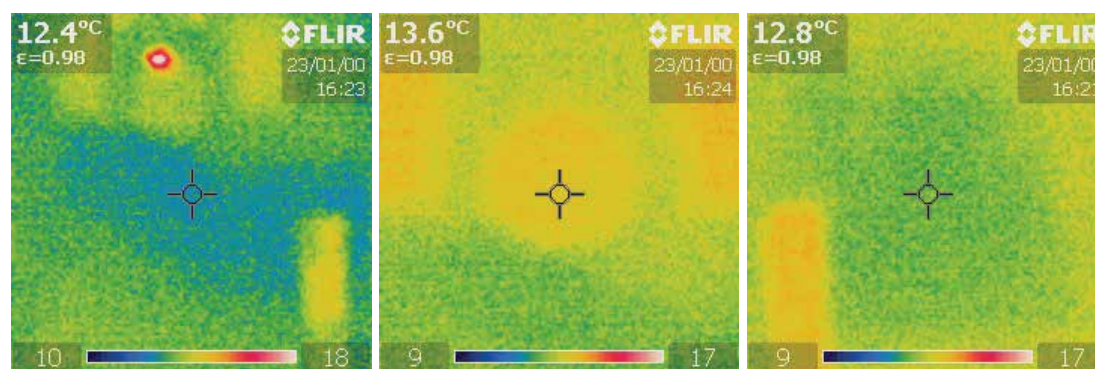




Comparativa de datos obtenidos en el interior de la sala (sensor nº1) y el exterior (sensor nº3).

Como medidas para mejorar la evaporación de los muros en su cota más baja y proteger así las pinturas murales, en el muro oeste se han dejado desnudas las fábricas a modo de zócalo de ventilación (esta zona estaba desprovista de pinturas y los revestimientos eran modernos). Esta medida facilitará la evaporación y el secado gradual de los materiales constructivos y permitirá, además, estudiar su respuesta en el tiempo.

Imágenes tomadas por termografía infrarroja del muro sur, con alto contenido en humedad, del óculo del muro sur y del muro oeste.



El enfoscado de cemento del muro sur, que llegaba hasta el óculo, ventanas y pintura mural, se picó con la misma intención. Al retirar el enlucido moderno de yeso del óculo, se constató el alto grado de humedad que había en la zona. El mortero de cemento había impermeabilizado el muro, por lo que la humedad ascendía por capilaridad hasta la zona de revestimientos históricos de yeso, situados a gran altura, y ahí empezaba a evaporarse.

En este paramento vertical se aplicó un revoco de cal como acabado. La humedad evaporará tan solo por la cara norte del muro, a través del revestimiento de cal, porque el alzado sur del muro, que da al acceso desde la calle al monasterio, mantiene el de cemento. El revestimiento de cal aplicado se considera un revestimiento de sacrificio, ya que sufrirá un aporte extra de humedad que puede acelerar su deterioro, pero permite la evaporación.

## Recomendaciones

Tras la intervención de conservación-restauración se redactó el citado documento de recomendaciones de conservación preventiva, que incluye las siguientes propuestas:

- Instalar dispositivos *data logger* y prolongar el estudio medioambiental de la sala para registrar datos durante el uso habitual de esta al menos durante un año.
- Establecer un seguimiento de los niveles de humedad en los focos críticos.
- Eliminar todos los enfoscados de cemento que aún quedan en la antigua sacristía. Estos afectan a la distribución de la humedad interior de los muros y merman su capacidad de transpiración.
- Retirar las capas de pintura existentes sobre los revocos de cal en los muros norte y este para favorecer la transpiración natural de los materiales.





- Observar si se producen nuevos aportes de humedad, estudiar su comportamiento y la permeabilidad de los materiales, evaluar la conveniencia de su cubrición o adoptar las medidas oportunas para facilitar un drenaje que impida el deterioro de la fábrica y el ascenso capilar. De este modo se minimiza el riesgo de que los niveles freáticos afecten a las pinturas.

Parte de las pinturas descubiertas quedan a un nivel cercano al visitante, por lo que están muy expuestas a cualquier roce, accidente o agresión durante las visitas turísticas. Las recomendaciones de uso recogidas en el documento son las siguientes:

Estado general de la sala tras la intervención.



- Implantar un protocolo de apertura y cierre de puertas que permita un mayor control de las condiciones ambientales interiores y, al mismo tiempo, reduzca el aporte de contaminantes y la formación de depósitos de polvo sobre las pinturas. Esto permitiría una correcta ventilación de la sala y favorecería la evaporación de los muros interiores.
- Establecer una distancia de seguridad entre el visitante y la superficie de las pinturas mediante la colocación de barreras físicas disuasorias de escaso impacto visual, como catenarias o similares.
- Ubicar la cartelería informativa en lugares visibles que no impliquen el acercamiento a las superficies pictóricas, y que aporten indicaciones de protección conjuntamente a las normas de visita.

Además, se recogen una serie de precauciones a tener en cuenta:

- Evitar en la medida de lo posible el aporte de humedad durante las labores de limpieza y usar únicamente productos neutros.
- Priorizar el uso de aspiradores frente a cepillos para evitar remover el polvo.
- Evitar tocar las paredes, así como realizar actividades próximas a estas que puedan ocasionar golpes, rozaduras, abrasiones, salpicaduras o manchas.
- Proteger las superficies históricas en caso de acometer labores de mantenimiento.
- Dar aviso inmediato a los técnicos responsables de cualquier modificación o daño que pudiera detectarse sobre las pinturas.
- Establecer unas rutinas de mantenimiento periódico, con reuniones previas de formación para el personal.

El documento recoge también unas necesarias prohibiciones:

- Colgar o instalar carteles, cuadros y cualquier otro elemento en los paramentos verticales históricos y evitar el contacto directo con las superficies murales.

En relación con el mantenimiento general de la sala, el documento recoge así mismo otra serie de indicaciones: acciones sencillas y de poco coste que previenen con gran éxito la necesidad de acometer posteriormente actuaciones complejas. Algunas de estas tareas deben realizarse de manera cotidiana por la propiedad:

- Observar y vigilar el comportamiento de los visitantes, su inercia de uso dentro de este espacio para evitar daños. Es sumamente recomendable llevar un registro de incidencias para así poder evaluar a medio y largo plazo posibles riesgos de uso aún no contemplados.



Hornacina recuperada en el muro norte.

Y, ocasionalmente, también por personal cualificado:

- Efectuar una inspección anual técnica para la detección prematura de posibles anomalías o deficiencias en el estado de conservación de las superficies murales, realizando informes específicos del estado de conservación.
- Examinar las superficies pictóricas situadas en la parte elevada de los paramentos, aprovechando la instalación de medios auxiliares para la limpieza de elementos y objetos (ventanas y lámparas).
- Revisar cada tres años la evolución de los tratamientos de restauración, especialmente de los morteros de reposición en zonas próximas a los puntos críticos de humedad, la estabilidad de las reintegraciones cromáticas y de las zonas donde se ha realizado una consolidación estructural.
- Una vez constatada la ausencia de humedad de capilaridad en el registro inferior del muro oeste, se podría aplicar un nuevo mortero de reposición compatible, empleando los mismos criterios, materiales y metodología que en esta intervención; esta aplicación sería ejecutada por albañiles especializados en intervenciones de conservación en bienes inmuebles históricos, con la supervisión de especialistas en conservación-restauración.

En lo relativo a instalaciones, por último, un estudio medioambiental con una duración de un año puede dar lugar a la recomendación o no de la instalación de un sistema de climatización que permita tener una humedad y temperatura constante en la sala, amoldándose a la estacionalidad de cada momento de una manera progresiva y evitando valores extremos.

En caso de que se contemplara la posibilidad de renovar la iluminación de la sala, debería realizarse un estudio lumínico previo por parte de técnicos especializados en la iluminación de bienes culturales, así como una inspección y actualización del sistema eléctrico actual.

El empleo de luminarias apropiadas para la conservación de la pintura mural y escultura, así como su correcta ubicación, intensidad, etc., permitirían una mejor visualización del conjunto de la sala potenciando el valor artístico de las pinturas.







## 8 | Anexo fotográfico

Antigua sacristía, antes de la restauración.



Descripción material y técnica. Muro sur y muro norte.





Descripción material y técnica. Muro este y muro oeste.







Estado de conservación.  
Muro sur y muro norte.



Estado de conservación.  
Muro este y muro oeste.







Retirada de morteros  
y elementos ajenos a la  
obra.



Limpieza en seco  
y limpieza físico-  
química.





Protección temporal y consolidación.





Reintegración matérica.







Entonado de morteros originales.



Reintegración cromática de lagunas estucadas.







presatoꝝ pꝛlanꝛ cꝛlꝛndopꝛsꝛ fꝛopꝛuꝛ hꝛsꝛtꝛlꝛabꝛpꝛmꝛoꝛabꝛsꝛ mꝛoꝛoꝛoꝛsꝛ



# 9 | Bibliografía

- AA.VV. (2008): «Gel rigidi di agar per il trattamento di pulitura di manufatti in gesso», *Quaderni del Cesmar7* (6), Padua: Il Prato.
- AA.VV. (2012): «La pulitura dei dipinti murali: uno studio di applicabilità di sistemi tradizionali e sistemi addensati con gel acquosi di poliacrilato», *Quaderni del Cesmar7* (10), Padua: Il Prato.
- ABAD PÉREZ, A. (1969): «El incendio de San Juan de los Reyes», *Toletum* XXXIX-XLIX.
- (1976): «San Juan de los Reyes en la historia, la literatura y el arte», *Anales toledanos* (11), Toledo.
- (1984): «La biblioteca franciscana de Toledo (1284-1808)», *Anales toledanos* (20), Toledo.
- (1995): «San Juan de los Reyes (Toledo), obra de arte y de la cultura», *Monjes y Monasterios Españoles*, actas del Simposium, El Escorial.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. (1993): *El Greco: la obra esencial*, Madrid, Silex.
- ARANDA PÉREZ, F.J. (2018): «El Greco, 'famoso pintor', y los intelectuales cristianopolitanos de Toledo. (A propósito de sus retratos letrados)», *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 9 (37).
- AZCÁRATE Y RISTORI, J. M. (1956): «La obra toledana de Juan Guas», *Archivo Español de Arte*, 29 (113), pp. 9-16.
- (1951): «Sobre el origen de Juan Guas», *Archivo Español de Arte*, 23 (91) pp. 255-256.
- (1960): «Fundación y dotación de la capilla funeraria de Juan Guas en la parroquia de San Justo (1495)», pp. 250-257.
- BÉCQUER, G. A. (1947): *Templos de Toledo*, Buenos Aires, Ed. Schapire.
- BELTRÁN HEREDIA, V. (1971): *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600)*, tomo III, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- BLANCO MOZO, J.L. (2020): «Juan de Borgoña y las pinturas de la sala capitular de la catedral de Toledo», en MENOR MONASTERIO, F. y DE MIER TORRECILLA, E. (eds.), *Restauración de la sala capitular de la catedral de Toledo*, Madrid, Fundación ACS, pp. 21-101.
- BOTTICELLI, G. (2008): *Lezioni di restauro. Le pitture murali*, Florencia, Centro Di Firenze.
- (2019): *Metodologie di Restauro delle Pitture Murali*, (2ª ed.) Florencia, Centro Di Firenze.
- CABALLERO KLINK, A. y GÓMEZ GARCÍA, L. M. (2017): «El Museo de los Concilios y de la Cultura Visigoda», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 3 (35), pp. 982-991.
- (2017): «El Museo Santa Cruz de Toledo», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* (35), pp. 947-964.
- CARTA DE CRACOVIA (2000), *Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido*. En línea: [https://www.urbipedia.org/hoja/Carta\\_de\\_Cracovia\\_de\\_2000](https://www.urbipedia.org/hoja/Carta_de_Cracovia_de_2000)
- CERRO MALAGÓN, R. (2018): «El Museo Provincial en San Juan de los Reyes (1846-1917)», Toledo, ABC.

- CONTRERAS PLAZA, J. (2004): *Proyecto de restauración de las fachadas de la Iglesia del Monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo*. Archivo IPCE. Signatura PI 1080, PI 1081 / 1, PI 1459 / 1.
- CREMONESI, P. (2011): *L'ambiente acquoso per la pulitura di opere policrome*, Padua, Il Prato.
- (2013) *Un approccio alla pulitura dei dipinti mobili*, Padua, Il Prato.
- D'ALESSANDRO, F. y PERSEGATI, F. (1987): *Scultura e calchi in gesso. Storia, Tecnica e Conservazione*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- DANTI, C. y FELICI A. (2017) *Il Colore Negato e il Colore Ritrovato: Storie e procedimenti di occultamento e descialbo delle pitture murali*, Florencia, Nardini Editore.
- DANTI, C., MATTEINI, M. y MOLES, A. (1990): *Le Pitture murali: tecniche, problemi, conservazione*, Florencia, Centro Di Firenze.
- DANTI, C. (2007): *Le pitture murali. Il restauro e la materia*, Florencia, Centro Di Firenze.
- Directrices profesionales de E.C.C.O., La profesión y su código ético (2004). En línea: <https://asociacion-acre.org/el-conservador-restaurador/codigo-etico-del-conservador-restaurador/>
- DOMÍNGUEZ CASAS, R. (1993): *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid, Alpuerto.
- ELSEN, J. (2005): «Microscopy of historic mortars. A review», *Cement and Concrete Research*, 36 (8), pp. 1416-1424.
- ESSER, K. (1980): «Hacia Dios por la penitencia», *Temas espirituales*, Oñate (Guipúzcoa), Editorial Franciscana Aranzazu.
- FERNÁNDEZ VINUESA, P. (2010): «La obra retablistica de Juan Correa de Vivar», en RUIZ GÓMEZ, L. (com.): *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566 Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, pp. 49-80.
- GARCÍA MARTÍN, F. (2008): *La Comisión de Monumentos de Toledo (1836-1875)*, Toledo, Editorial Ledoria.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, M. y SAN ANDRÉS MOYA, M. (2010): «Metodología de análisis físico-químicos en obras policromadas de gran formato», *La ciencia y el arte II*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 94-111.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, M. (2008): *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra.
- UNESCO (2015): *Guidelines and Recommendations for the Conservation and Maintenance of Mural Paintings in Subterranean Environments*, Expert Workshop: Conservation of Mural Paintings, Berlín. En línea: <https://whc.unesco.org/en/news/1326>
- HIGGITT, C., SPRING, M. y SAUNDERS, D. (2003): «Pigment-medium Interactions in Oil Paint Films containing Red Lead or Lead-tin Yellow», *National Gallery Technical Bulletin*, 24, pp. 75-95.
- INGHAM, J. (2010): *Geomaterials under the microscope: a color guide*, Florida, CRC Press.
- LABORDE MARQUEZE, A. (coord.) (2013): *Proyecto COREMANS: Criterios de Intervención en Materiales Pétreos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- LÓPEZ POZA, S. (2012): «Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)», JANUS 1.
- LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, D. (2017): «Arma Christi», *base de datos digital de iconografía medieval*, Madrid, Universidad Complutense. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi>
- MAÑARA VICENTELO DE LECA, M. (1778): *Discurso de la verdad, dedicado a la Alta Imperial Magestad de Dios*, Sevilla, imprenta de don Luis Bexinez y Castilla, (ed. facsímil).
- MARÍAS MARCO, F. (1975): «Una carta de censo y tributo otorgada por Juan Guas», *B.S.E.A.A.* (40-41).



- (1982) «Semblante y semblanza de la pintura española del siglo XVII», *Cuenta y Razón* (6), pp. 91-96.
- (1986) *Arquitectura del Renacimiento en Toledo*, tomo III, Madrid, CSIC.
- MARIOTTI, P. I., CIARDI, A. y LANTERNA, G. (2019): *Materiali consolidanti della pellicola pittorica nelle pitture murali eseguite 'a secco': sperimentazione di laboratorio*, OPD Restauro, 31, Florencia.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1990): *Conventos de Toledo: Toledo, Castilla interior*, Madrid, El Viso.
- (2002): *El monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo*, Bilbao, Iberdrola.
- MARTÍNEZ GIL, F. (1993): *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI de España.
- (2000): *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MASCARENHAS, J. y DORNELLAS, A. (1918): *Historia de la Ciudad de Ceuta, Sus Sucesos Militares y Políticos, Memoria de sus Santos y Prelados y Elogios de sus Capitanes Generales*, Lisboa, Biblioteca de Historia de Genealogía, Academia Das Ciencias.
- MATEO GÓMEZ, I. (1983): *Juan Correa de Vivar*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2010): «Juan Correa de Vivar Mascaraque (Toledo, c. 1500- Toledo, 1566 en RUIZ GÓMEZ, L. (com.): *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566 Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, pp. 23-48.
- MATTEINI, M. y MOLES, A. (2001): *La química en la restauración. Los materiales del arte pictórico*, San Sebastián, Nerea.
- MESEGUER FERNÁNDEZ, J. (1959): «Franciscanos de Isabel la Católica», *Archivo iberoamericano* (19).
- MIDDENDORF, B., HUGHES, J. J., CALLEBAUT, K, BARONIO, G. y PAPAYIANNI, I. (2005): «Investigative methods for the characterization of historic mortars Part 1: Mineralogical characterization», *Materials and Structures* (38), pp. 761-769.
- MILETO, C. y VEGAS LÓPEZ-MANZANERO, F. (coord.) (2017): *Proyecto COREMANS, Criterios de intervención en la arquitectura de tierra*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- MILLS, J. S. y WHITE, R. (1987): *The Organic Chemistry of Museum Objects*, Londres, Butterworths.
- MUÑOZ HERRERA, J.P. (1993): *Imágenes de la melancolía. Toledo (1772-1858)*, Toledo, Ayuntamiento, Concejalía del Área de Cultura.
- ORDIERES DÍEZ, I. (1995): *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- ORTIZ PRADAS, D. (2015): *San Juan de los Reyes de Toledo: historia, construcción y restauración de un monumento medieval*, Madrid, La Ergástula.
- PARDO BAZÁN, E. (2020): *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, tomo primero, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición digital a partir de París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1885.
- PARRO, S. R. (1858): *Compendio del Toledo en la mano o descripción abreviada de la Iglesia Catedral y demás monumentos*, Toledo, Imprenta de Severiano López Fando.
- PAU PEDRÓN, A. (1997): *Rilke en Toledo*, Madrid, Trotta.
- PÉREZ HIGUERA, M.T. (1997): «En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo» *Anales de historia del arte* (7), pp. 11-24.

- PÉREZ VELARDE, L.A. (2017): «Toledo, manierista», en ARANDA PÉREZ, F.J. (ed.), *La Toledo que alentó al Greco. Paseos por la ciudad que confortó a un artista sorprendente*, Toledo, Antonio Pareja editor, pp. 72-103.
- (2020): «El pintor toledano Antón Pizarro (c. 1570-1622)», *BSAA Arte* (86), pp. 165-195.
- ICOMOS (2004): «Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales, adoptados en la 14ª asamblea general de ICOMOS», en *Cartas internacionales sobre la conservación y la restauración*, München, pp. 168-171. [https://openarchive.icomos.org/id/eprint/431/1/Monuments\\_and\\_Sites\\_1\\_Charters.pdf](https://openarchive.icomos.org/id/eprint/431/1/Monuments_and_Sites_1_Charters.pdf)
- RÉAU, L. (2008): *Iconografía del arte cristiano*, tomo II, 3, Iconografía de los santos A-F, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- RUIZ CRESPO, M. (1854): *Impugnación crítica al tizón que contra la antigua nobleza española se dice haber escrito el cardenal obispo de Burgos D. Francisco de Mendoza y Bobadilla el año 1560 en clase de memorial al rey Don Felipe II y que ha publicado en Madrid en 1849 D. Francisco de Luque y Vicens*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cª.
- Santa Biblia Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569). Revisada por Cipriano de Valera (1602). Otras revisiones: 1862, 1909 y 1960. Revisión de 1960. Sociedades Bíblicas en América Latina.
- SANZ ARAUZ, D. y SEPULCRE AGUILAR, A. (eds.) (2022): *El yeso en la arquitectura histórica*, Madrid, UPM Press.
- STUART, B. (2007): *Analytical Techniques in Materials Conservation*, West Sussex, John Willey and Sons.
- TURCO, T. (1990): *Il Gesso: lavorazione, trasformazione, impieghi*, Milán, Hoepli.
- VALADAS, S., FREIRE, R. V., CARDOSO, A. et al. (2015): «On the Use of the Unusual Green Pigment Brochantite (Cu<sub>4</sub>(SO<sub>4</sub>) (OH)<sub>6</sub>) in the 16th-Century Portuguese-Flemish Paintings Attributed to The Master Frei Carlos Workshop» *Microsc. Microanal* (21), pp. 518-525.
- VALLENTIN, A. (1956): *El Greco*, Buenos Aires, Editorial Losada.







Este libro se terminó de imprimir en Madrid el día 18 de diciembre de 2023.





FUNDACION  
**ACS**