

LOS FRESCOS DEL CLAUSTRO CATEDRALICIO (Historia, arte, técnica, conservación)

FÉLIX DEL VALLE DÍAZ
JAIME COLOMINA TORNER
Numerarios

Situándonos ante la fachada de la catedral en las postrimerías del siglo XIV, observamos lo siguiente:

La Plaza del Ayuntamiento, más pequeña que la actual (s. XX), hace unos 50 años que empezó a existir. Fue obra del arzobispo Gil de Albornoz, quien hizo asolar varias edificaciones del Cabildo para abrir este espacio frente a la catedral.

No existía el edificio del Consistorio. Si el ayuntamiento es una realidad en Toledo desde fines del s. XI, no consta que hubiese palacios de alcaides y corregidores antes de los Reyes Católicos. En el s. XVII, sobre planos del hijo del Greco, Jorge, se levantará el edificio que vemos, ampliado ya en el s. XX.

Vueltos hacia el Oriente desde el centro de la plaza nos encontramos ya con la fábrica gótica de la catedral. Había comenzado a construirse en la época del arzobispo historiador Ximénez de Rada, unos 160 años antes. Las estructuras del gótico más puro se han convertido en realidad, aunque sólo quedará culminada la obra de la «dives toletana» en el s. XVI con el gótico florido.

Todavía no se yergue la torre ni tampoco la cúpula de la Capilla Mozárabe. Sí está a punto de terminarse el espléndido cuerpo inferior -el superior será obra tardía del barroco- de la fachada principal. La Puerta del Perdón, flanqueada a su derecha por la

de los Escribanos, y a su izquierda por la del Juicio Final, es ya una realidad.

De improviso nos encontramos con el arzobispo. Es D. Pedro Tenorio, portugués de origen, que ha llegado aquí desde Coimbra. Nos mira con su rostro barbilampiño y juvenil, como nos mira hoy al entrar en la Sala Capitular desde el marco tercero de la galería de arzobispos, comenzando por el fondo a la izquierda. Es pontífice y pontonero. A él le debemos el Puente de San Martín, y también el sólido puente de piedra sobre el Tajo, que acercó Guadalupe a Toledo, y dio origen a la villa que lleva su nombre: Puente del Arzobispo.

La gran fábrica del templo catedralicio queda aprisionada hacia el norte por callejuelas, adarves y el zoco de la aljama judía menor, al «Alcaná», de la que hoy queda como recuerdo la calle de la Sinagoga.

Se sabe que el arzobispo se entiende bien con los sefardíes toledanos. Su médico personal es el judío Haym-ha-Leví. Aún no faltando tensiones, las revueltas antisemitas en Toledo no estallarán hasta el siglo siguiente, de forma grave.

Don Pedro ha decidido comprar a la comunidad sefardita su mercado y varias casas. Lo ha solado todo y ha encargado la construcción de un claustro al maestro mayor Rodrigo Alfonso. Comenzaron las obras en 1389. Pero él, muerto en 1399, no verá su culminación. Esta tendrá lugar en 1425, bajo la dirección del maestro Alvar Martínez. Es casi seguro que a finales del siglo XV y principios del XVI, las grandes paredes de las crujías o galerías estuvieron pintadas al fresco con escenas de la vida de Jesús: pinceles de Berruguete, Comontes, Borgoña. Esas pinturas habían desaparecido o casi en la época de Lorenzana (s. XVIII).

El claustro alto se construiría 75 años más tarde, en tiempos de Cisneros. El bajo es de gran pureza gótica; constituye un cuadrado perfecto. sus cuatro galerías miden 52 metros cada una:

las bóvedas, cuatripartitas, sin otro adorno que el escudo de D. Pedro Tenorio en la clave de bóveda. Las verjas que le separan del jardín son ya dieciochescas.

En 1776 otro cardenal inquieto y constructor, Lorenzana, encargó a los pintores de Cámara Francisco Bayeu y Mariano S. Maella la ejecución de grandes frescos con escenas históricas, sustituyendo a los desaparecidos del claustro.

Su trabajo, inconcluso, duraría hasta septiembre de 1782.

BAYEU Y MAELLA

Francisco Bayeu y Subias nace en Zaragoza (9-III-1734), y muere en Madrid (4-VIII-1795). Su familia acomodada le proporciona buena instrucción. Se hace discípulo del pintor **José Luján**. Una obra suya es premiada por la Academia de San Fernando, obteniendo una pensión para estudiar en Madrid. Aquí es discípulo de **Antonio González Velázquez**. Muy pronto, recomendado por el pintor de Cámara **Rafael Mengs**, entra en el Palacio Real.

Mengs comienza a dirigir sus obras. Fue nombrado académico en 1765 y pintor de Cámara. En 1788 era ya director de la Academia.

Es cierto que Bayeu no tuvo suerte como artista, por su mismo parentesco con el genial **Francisco de Goya**. No salía bien parado de la comparación entre su obra y la de su cuñado de Fuendetodos.

Hay realizaciones de Bayeu en el Museo del Prado, el Palacio Real, la Academia de San Fernando, el Palacio del Pardo, el de Aranjuez, en Zaragoza, Pedrola, Valdemoro, Vergara..., y

las bóvedas, cuatripartitas, sin otro adorno que el escudo de D. Pedro Tenorio en la clave de bóveda. Las verjas que le separan del jardín son ya dieciochescas.

En 1776 otro cardenal inquieto y constructor, Lorenzana, encargó a los pintores de Cámara Francisco Bayeu y Mariano S. Maella la ejecución de grandes frescos con escenas históricas, sustituyendo a los desaparecidos del claustro.

Su trabajo, inconcluso, duraría hasta septiembre de 1782.

BAYEU Y MAELLA

Francisco Bayeu y Subias nace en Zaragoza (9-III-1734), y muere en Madrid (4-VIII-1795). Su familia acomodada le proporciona buena instrucción. Se hace discípulo del pintor **José Luján**. Una obra suya es premiada por la Academia de San Fernando, obteniendo una pensión para estudiar en Madrid. Aquí es discípulo de **Antonio González Velázquez**. Muy pronto, recomendado por el pintor de Cámara **Rafael Mengs**, entra en el Palacio Real.

Mengs comienza a dirigir sus obras. Fue nombrado académico en 1765 y pintor de Cámara. En 1788 era ya director de la Academia.

Es cierto que Bayeu no tuvo suerte como artista, por su mismo parentesco con el genial **Francisco de Goya**. No salía bien parado de la comparación entre su obra y la de su cuñado de Fuendetodos.

Hay realizaciones de Bayeu en el Museo del Prado, el Palacio Real, la Academia de San Fernando, el Palacio del Pardo, el de Aranjuez, en Zaragoza, Pedrola, Valdemoro, Vergara..., y nuestros frescos catedralicios.

Mariano Salvador Maella, hijo del pintor **Mariano Maella**,

nace en Valencia (21-VIII-1739) y muere en Madrid (10-V-1819). Aparte de su padre, aprende como discípulo de la Real Academia, del escultor Felipe de Castro y de Antonio González Velázquez. Abandonó cierto tiempo su vocación pictórica dedicándose al comercio, alternando en Cádiz esta actividad con la de la pintura. Con permiso de su padre se trasladó a Roma, ampliando estudios artísticos en la Academia de San Lucas y en la del Capitolio. Nuestra Academia de San Fernando valoró favorablemente algunas de sus obras romanas, y le concedió una pensión de ocho reales diarios durante cinco años.

Cuando retorna a España entra seguidamente al servicio del Rey, trabajando con el alemán Mengs con un sueldo de 12.000 reales. Trabaja en la decoración de la Sala de las Reliquias del Palacio y otros aposentos. Y es nombrado académico de la Real de San Fernando. En 1774 se le nombra «pintor de Cámara», en 1794 es director de la Academia, sustituyendo a Bayeu como director general tras la muerte de éste. Siendo ya «primer pintor de Cámara», es académico también de la de San Luis de Zaragoza, San Carlos de Valencia y de la de Méjico.

Su obra está muy difundida: Convento de S. Pascual, Palacio de Aranjuez y Casa del Labrador, Capilla de Palafox, cuarto del rey y despacho de la reina en El Escorial, ocho bodegones en el Oratorio de las Damas del Palacio Real, en San Francisco el Grande, Palacio de Villahermosa, Palacio de El Pardo, San Ildefonso de la Granja, Museos del Prado y Provincial de Valencia y de Zaragoza, catedral de Jaén, Segovia y Sevilla, nuestra Capilla de Reyes, y los frescos catedralicios.

LOS FRESCOS DEL CLAUSTRO BAJO

Son doce los paños pintados por estos dos artistas: 10 de Bayeu

y 2 de Maella. Reproducen escenas de la hagiografía toledana.

Primero, «El Niño de La Guardia». Parte interior de la Puerta del Mollete.

Hace varios años me publicaron en una obra histórica de cooperación hispanofrancesa un trabajo. Algunas líneas del mismo se referían a este tema; las reproduzco ahora: «Tras el proceso iniciado en 1490 por la Inquisición de Ávila, fueron ajusticiados varios judíos y conversos de La Guardia, Tembleque y Quintanar, acusados de un «crimen ritual»: haber reproducido en un niño de corta edad, raptado en Toledo, la pasión y muerte de Cristo. Motivo del asesinato: odio al cristianismo e intentar superticiosamente su aniquilación mediante un hechizo obtenido con la sangre y el corazón del niño más una hostia consagrada. Pero ¿se cometió ese crimen? El P. Yepes escribió «la historia del Santo Niño de La Guardia» en 1583. Lope de Vega y Cañizares llevaron el asunto al teatro. El mismo J.A. Llorente, nada sospechoso como iniciador en 1812 de todas las críticas posteriores a la Inquisición, escribe en sus *Anales de la Inquisición española*, p. 4: «parecería increíble, si no contase por la historia, que los judíos hubiesen tenido complacencia en repetir el deicidio de Jesús, crucificando sus imágenes y a niños inocentes, hijos de cristianos».

Pero a partir de 1887 los autores judíos I. Loeb, Isaac Leví, Reinach, y, tras ellos, otros muchos negaron toda veracidad a este hecho, como calumnia de la Inquisición. Todo el proceso sería un monstruoso montaje para servir a la policía antijudía de los Reyes Católicos. Sin embargo sus razones -más bien suposiciones- no convencen a otros historiadores nacionales y extranjeros: P. Fita, Monniot, Llorca, López Martínez... Sor Marie Despina, en reciente artículo, lo juzga todo un macabro amaño del autor del «Fortalitium fidei», el franciscano Alonso de Espina, furibundo

antisemita... Quizá no sepamos nunca con certeza lo que allí ocurrió. Efectivamente, hay lagunas sospechosas en el proceso, y resulta poco creíble un crimen tan horroroso. Mas, por otra parte, la religiosidad ritualista y supersticiosa de muchos judíos y conversos de la época, unida a una mente neurotizada por su condición de grupo perseguido y marginado, pudieron sugerir en espíritus vulgares aventuras diabólicas».

Añado dos apostillas: Por las Navidades de 1454 el franciscano Espina había corrido la especie de que los judíos habían asesinado a un niño cerca de Valladolid, devorando luego su corazón. Más tarde se supo que los asesinos eran ladrones cristianos que le mataron para robarle una cadenilla de oro. En 1468 otro rumor afirmaba que los judíos de Sepúlveda habían crucificado a un niño. El obispo de Segovia, que era de raza judía, aplicó severos castigos. Ahora bien si el relato truculento del Niño de La Guardia es falso en todo o en parte, siendo confesión obligada por el tormento, constituyendo más bien un montaje para determinar a los Reyes Católicos a firmar el decreto de expulsión de los judíos hace ahora justamente 500 años, la verdad es que en dicho decreto y en su gestación no se alude lo más mínimo a este suceso.

Segundo: «Prendimiento de San Eulogio de Córdoba» el año 859, por los musulmanes. Era obispo electo de Toledo. Esto ya es historia. Conocemos lo esencial de su vida y el ambiente de la comunidad mozárabe en la Córdoba de los emires, siglo IX, por su *Memorial de los mártires*, su *Documento martirial*, su *Apológico*, y asimismo por la biografía que le dedicó su amigo Paulo Alvaro.

Eulogio nace en Córdoba hacia el año 800. Su familia mozárabe es de hondas raíces cristianas. El niño Eulogio podía escuchar a su abuelo, cuando se oía la voz del almuédano convocando a la oración islámica: «Dios mío... no calles ni

enmudezcas. Ha sonado la voz de tus enemigos, y los que te aborrecen han levantado la cabeza». Siendo todavía niño estudió las ciencias sagradas con otros compañeros, como Álvaro, probablemente de origen sefardita, en la escuela de San Zoilo, con sabios preceptores como el abad Speraindeo.

Por la descripción que se nos ha transmitido, Eulogio era de talante noble y distinguido, de agudo ingenio, sereno y contemplativo, de mirada limpia y pura, caritativo y tenaz. Cuando tenía algo más de 40 años tuvo que viajar fuera de Al-Andalus, con ánimo de pasar a las Galias. La situación bélica en los Pirineos le impidió salir; y entonces visitó algunos monasterios de la España libre: Leire, Siresa, S. Zacarías... Con la fraterna hospitalidad recibió también el regalo de algunas obras latinas (poetas paganos y Padres, como san Agustín), que llevó a Córdoba como un tesoro para enriquecer la biblioteca de San Zoilo.

Impresiona la descripción que hace Eulogio de la tiranía que debían soportar los mozárabes cordobeses por parte de las autoridades islámicas. La opresión había comenzado a finales del s. VIII, con Abd-al Rahman I, y se agudizaría con su biznieto, el sensual Abd-al Rahman II. Ya a principios del siglo hubo algunos mártires: Lamberto en Zaragoza, las vírgenes Nunilon y Alodia cerca de Huesca, los hermanos cordobeses Adulfo y Juan. Pero la persecución estalló virulenta bajo el reinado de Muhammad I, el año 850. Iba a durar casi toda la década, si bien hubo algún mártir como S. Pelayo y Santa Argéntea en los primeros años del gran Abd-al Rahman III. El primer mártir fue un sacerdote, S. Perfecto. Le siguieron unos 50 hasta el 11 de marzo del 859 en que era degollado el mentor y sostén de esa purpúrea legión, S. Eulogio. Él, con Speraindeo (quizá mártir también), Samson y Paulo Álvaro mantuvieron vivo este espíritu martirial, defendiendo a la vez la pureza de la Fe y de lo hispánico, frente a un islamismo asfixiante y otros clérigos y cristianos claudicantes.

nace en Valencia (21-VIII-1739) y muere en Madrid (10-V-1819). Aparte de su padre, aprende como discípulo de la Real Academia, del escultor Felipe de Castro y de Antonio González Velázquez. Abandonó cierto tiempo su vocación pictórica dedicándose al comercio, alternando en Cádiz esta actividad con la de la pintura. Con permiso de su padre se trasladó a Roma, ampliando estudios artísticos en la Academia de San Lucas y en la del Capitolio. Nuestra Academia de San Fernando valoró favorablemente algunas de sus obras romanas, y le concedió una pensión de ocho reales diarios durante cinco años.

Cuando retorna a España entra seguidamente al servicio del Rey, trabajando con el alemán Mengs con un sueldo de 12.000 reales. Trabaja en la decoración de la Sala de las Reliquias del Palacio y otros aposentos. Y es nombrado académico de la Real de San Fernando. En 1774 se le nombra «pintor de Cámara», en 1794 es director de la Academia, sustituyendo a Bayeu como director general tras la muerte de éste. Siendo ya «primer pintor de Cámara», es académico también de la de San Luis de Zaragoza, San Carlos de Valencia y de la de Méjico.

Su obra está muy difundida: Convento de S. Pascual, Palacio de Aranjuez y Casa del Labrador, Capilla de Palafox, cuarto del rey y despacho de la reina en El Escorial, ocho bodegones en el Oratorio de las Damas del Palacio Real, en San Francisco el Grande, Palacio de Villahermosa, Palacio de El Pardo, San Ildefonso de la Granja, Museos del Prado y Provincial de Valencia y de Zaragoza, catedral de Jaén, Segovia y Sevilla, nuestra Capilla de Reyes, y los frescos catedralicios.

LOS FRESCOS DEL CLAUSTRO BAJO

Son doce los paños pintados por estos dos artistas: 10 de Bayeu

y 2 de Maella. Reproducen escenas de la hagiografía toledana.

Primero, «El Niño de La Guardia». Parte interior de la Puerta del Mollete.

Hace varios años me publicaron en una obra histórica de cooperación hispanofrancesa un trabajo. Algunas líneas del mismo se referían a este tema; las reproduzco ahora: «Tras el proceso iniciado en 1490 por la Inquisición de Ávila, fueron ajusticiados varios judíos y conversos de La Guardia, Tembleque y Quintanar, acusados de un «crimen ritual»: haber reproducido en un niño de corta edad, raptado en Toledo, la pasión y muerte de Cristo. Motivo del asesinato: odio al cristianismo e intentar superticiosamente su aniquilación mediante un hechizo obtenido con la sangre y el corazón del niño más una hostia consagrada. Pero ¿se cometió ese crimen? El P. Yepes escribió «la historia del Santo Niño de La Guardia» en 1583. Lope de Vega y Cañizares llevaron el asunto al teatro. El mismo J.A. Llorente, nada sospechoso como iniciador en 1812 de todas las críticas posteriores a la Inquisición, escribe en sus *Anales de la Inquisición española*, p. 4: «parecería increíble, si no contase por la historia, que los judíos hubiesen tenido complacencia en repetir el deicidio de Jesús, crucificando sus imágenes y a niños inocentes, hijos de cristianos».

Pero a partir de 1887 los autores judíos I. Loeb, Isaac Leví, Reinach, y, tras ellos, otros muchos negaron toda veracidad a este hecho, como calumnia de la Inquisición. Todo el proceso sería un monstruoso montaje para servir a la policía antijudía de los Reyes Católicos. Sin embargo sus razones -más bien suposiciones- no convencen a otros historiadores nacionales y extranjeros: P. Fita, Monniot, Llorca, López Martínez... Sor Marie Despina, en reciente artículo, lo juzga todo un macabro amaño del autor del «Fortalitium fidei», el franciscano Alonso de Espina, furibundo

antisemita... Quizá no sepamos nunca con certeza lo que allí ocurrió. Efectivamente, hay lagunas sospechosas en el proceso, y resulta poco creíble un crimen tan horroroso. Mas, por otra parte, la religiosidad ritualista y supersticiosa de muchos judíos y conversos de la época, unida a una mente neurotizada por su condición de grupo perseguido y marginado, pudieron sugerir en espíritus vulgares aventuras diabólicas».

Añado dos apostillas: Por las Navidades de 1454 el franciscano Espina había corrido la especie de que los judíos habían asesinado a un niño cerca de Valladolid, devorando luego su corazón. Más tarde se supo que los asesinos eran ladrones cristianos que le mataron para robarle una cadenilla de oro. En 1468 otro rumor afirmaba que los judíos de Sepúlveda habían crucificado a un niño. El obispo de Segovia, que era de raza judía, aplicó severos castigos. Ahora bien si el relato truculento del Niño de La Guardia es falso en todo o en parte, siendo confesión obligada por el tormento, constituyendo más bien un montaje para determinar a los Reyes Católicos a firmar el decreto de expulsión de los judíos hace ahora justamente 500 años, la verdad es que en dicho decreto y en su gestación no se alude lo más mínimo a este suceso.

Segundo: «Prendimiento de San Eulogio de Córdoba» el año 859, por los musulmanes. Era obispo electo de Toledo. Esto ya es historia. Conocemos lo esencial de su vida y el ambiente de la comunidad mozárabe en la Córdoba de los emires, siglo IX, por su *Memorial de los mártires*, su *Documento martirial*, su *Apológico*, y asimismo por la biografía que le dedicó su amigo Paulo Alvaro.

Eulogio nace en Córdoba hacia el año 800. Su familia mozárabe es de hondas raíces cristianas. El niño Eulogio podía escuchar a su abuelo, cuando se oía la voz del almuédano convocando a la oración islámica: «Dios mío... no calles ni

enmudezcas. Ha sonado la voz de tus enemigos, y los que te aborrecen han levantado la cabeza». Siendo todavía niño estudió las ciencias sagradas con otros compañeros, como Álvaro, probablemente de origen sefardita, en la escuela de San Zoilo, con sabios preceptores como el abad Speraindeo.

Por la descripción que se nos ha transmitido, Eulogio era de talante noble y distinguido, de agudo ingenio, sereno y contemplativo, de mirada limpia y pura, caritativo y tenaz. Cuando tenía algo más de 40 años tuvo que viajar fuera de Al-Andalus, con ánimo de pasar a las Galias. La situación bélica en los Pirineos le impidió salir; y entonces visitó algunos monasterios de la España libre: Leire, Siresa, S. Zacarías... Con la fraterna hospitalidad recibió también el regalo de algunas obras latinas (poetas paganos y Padres, como san Agustín), que llevó a Córdoba como un tesoro para enriquecer la biblioteca de San Zoilo.

Impresiona la descripción que hace Eulogio de la tiranía que debían soportar los mozárabes cordobeses por parte de las autoridades islámicas. La opresión había comenzado a finales del s. VIII, con Abd-al Rahman I, y se agudizaría con su biznieto, el sensual Abd-al Rahman II. Ya a principios del siglo hubo algunos mártires: Lamberto en Zaragoza, las vírgenes Nunilon y Alodia cerca de Huesca, los hermanos cordobeses Adulfo y Juan. Pero la persecución estalló virulenta bajo el reinado de Muhammad I, el año 850. Iba a durar casi toda la década, si bien hubo algún mártir como S. Pelayo y Santa Argéntea en los primeros años del gran Abd-al Rahman III. El primer mártir fue un sacerdote, S. Perfecto. Le siguieron unos 50 hasta el 11 de marzo del 859 en que era degollado el mentor y sostén de esa purpúrea legión, S. Eulogio. Él, con Speraindeo (quizá mártir también), Samson y Paulo Álvaro mantuvieron vivo este espíritu martirial, defendiendo a la vez la pureza de la Fe y de lo hispánico, frente a un islamismo asfixiante y otros clérigos y cristianos claudicantes.

Entre los mártires -sacerdotes y monjes la mayoría- no faltaron seglares jóvenes de uno y otro sexo, algunos hijos de padre musulmán. Precisamente por defender a una de estas jóvenes, santa Lucrecia, degollada cuatro días después que Eulogio, fue éste apresado y condenado. Quizá también por temer el emirato que este sabio e influyente sacerdote llegara a ser consagrado arzobispo de Toledo, como pretendían los mozárabes de aquella rebelde ciudad, tras la muerte de su venerable obispo Wistremiro.

Cuando pretendían azotarle por haber escondido a Lucrecia, Eulogio se dirigió al cadí: «No, será mejor que me condenes a muerte, porque soy adorador de Jesús, hijo de Dios e hijo de María, y para mí vuestro profeta es un impostor». Y ya ante el cadalso, le dice a un visir musulmán, amigo de su familia, que hace un último esfuerzo para salvarle: «Si supieras lo que nos espera a los adoradores de Jesucristo... Si yo pudiera trasladar a tu pecho lo que siento en el mío... entonces no me hablarías como me hablas».

Así murió. Eran las tres de la tarde del 11 de marzo del 859.

Tercero, Cuarto, Quinto y Sexto.

Pasada la Puerta de Santa Catalina, sobre los cuatro primeros paños de la crujía oriental, también Bayeu plasmó otra historia hagiográfica toledana: 1. la predicación de San Eugenio, primer obispo de Toledo, a fines del siglo I; 2. su martirio y muerte, arrojando el cadáver al lago; 3. la revelación hecha sobre el lugar en que se hallaba el cadáver; 4. el traslado de ese cuerpo a Toledo solemnemente en 1565.

¿Historia o leyenda? Todos los historiadores de Toledo, desde Ximénez de Rada (s. XIII) hasta Martín Gamero (s. XIX) lo consideran histórico. Ha sido el Dr. Rivera Recio, fallecido recientemente, quien demostró su carácter legendario en un análisis crítico que parece irrefutable.

San Eugenio I mártir no entra en el catálogo de arzobispos toledano hasta 1156. ¿Qué había ocurrido? En 1148 el arzobispo toledano don Raimundo, después de participar en el concilio de Reims, visitó cerca de París el monasterio de Saint Denis, cuyo abad le informó de que se conservaba y veneraba el cuerpo del primer obispo de Toledo, Eugenio, martirizado en tiempos de Domiciano. ¿En qué se basaba el abad? En el s. IX se había escrito la «Passio sancti Eugenii», relacionada con el relato martirial de S. Dionisio Areopagita, obispo de París y mártir. Hay un relato amplio, contenido en diversos códices de los siglos X al XIV y otro breve, en códices de los siglos XII al XIV. Según estos relatos, Dionisio, después de su conversión en el Areópago de Atenas, estuvo en Roma con san Pablo. Este le mandó a evangelizar las Galias, con un equipo de presbíteros, el principal Eugenio. Los otros quedaron al frente de distintas comunidades gálicas, mientras Eugenio fue enviado por san Dionisio a la lejana Toledo. Después de predicar aquí el evangelio y ampliar la comunidad cristiana, volvió a París para informar a su maestro. Había estallado la persecución de Domiciano, siendo martirizado S. Dionisio. Quedó allí para sostener la comunidad, pero pronto fue apresado y degollado, siendo arrojado su cuerpo al lago Marchais, donde se conservó incorrupto.

Ya en época merovingia, siglos más tarde, el noble Erkoldo tuvo una visión que le reveló donde estaba el santo cuerpo, sanando él de una enfermedad con el fin de ir a rescatarlo. Así lo hizo, depositándolo en Saint Denis.

Don Raimundo en el s. XII trajo a Toledo una reliquia, y más tarde en 1565, con asistencia de la Casa Real española, vino a Toledo todo el cuerpo en la urna conservada y venerada hoy dentro del Ochavo.

Pues bien, todo parece una leyenda urdida en el s. IX, sobre un hecho histórico: la presencia en Saint Denis de los restos de un

arzobispo de Toledo llamado Eugenio. Pero éste no era otro que el dulce y santo poeta de la Iglesia hispanogoda, que precedió inmediatamente a S. Ildefonso en la Silla toledana. Su cuerpo, como el de otros Santos de Toledo, había sido transportado en el s. VIII a las regiones cristianas del Norte, habiendo llegado hasta París. Hay una cierta referencia antes del s. IX a este obispo poeta de Toledo.

Séptimo, octavo y noveno. Estos tres frescos son también de Bayeu. Otra historia legendaria de origen toledano: Santa Casilda. 1. Caridad de esta princesa mora hacia los cristianos cautivos.- 2. El milagro de las rosas (los alimentos trocados en flores ante la pregunta del rey, su padre).- 3. Muerte de Casilda, ya cristiana, después de una larga vida penitente, cerca de Briviesca.

La primera biografía de Casilda es del s. XV, obra de Diego Rodríguez de Almeida. Es santa muy popular en Burgos. Zurbarán la representó en un magnífico lienzo, que está en el Prado. «Casilda» procede tal vez del semita «casida» = canción. Sin duda, es cierto que una dama de origen musulmán se hizo cristiana y llevó una larga vida de oración y penitencia en la región abrupta de Oberena, cerca de la villa de Briviesca. Venerada por las gentes a su muerte, se alza un lugar de culto y en el s. XVI una espléndida iglesia, con un sepulcro para contener sus cenizas, labrado por Diego de Siloé, quien esculpe su estatua yacente.

¿Era de origen toledano? Eso dice la tradición. La leyenda la cree hija de un rey de mediados del s. XI, cuyo nombre es desconocido en la nómina de monarcas musulmanes. Esta princesa, piadosa hacia los cristianos cautivos de su padre, fue sorprendida por éste en una de las visitas que les hacía en las mazmorras de palacio para llevarles vituallas. «¿Qué llevas allí? Rosas, padre», respondió serena la princesa. Y, desplegando el manto, aparecieron en su falda los alimentos trocados en rosas. Habiendo

enfermado y sabiendo por un cristiano que podría curarse si se bañaba en el lago de S. Vicente al norte de Burgos, se trasladó allí, se curó y se hizo cristiana.

Hermosa fantasía que ha tenido algún precedente en la hagiografía cristiana, y tendría, siglos más tarde, una bella secuencia, cuando las rosas reales se convirtieron en la imagen real de N. Señora de Guadalupe en la tilma de Juan Diego.

Es sumamente improbable que en la Taifa toledana del s. XI, gobernada por el tolerante y culto Al-Mamún hubiera cautivos cristianos en las mazmorras del palacio real. Precisamente el s. XI es prototipo de tolerancia y colaboración mutua entre las tres Religiones de Al-Andalus. Sin embargo, en la Córdoba de los emires, s. IX, sí hubo varias jóvenes, hijas de madre cristiana y padre musulmán que fueron verdaderas «casildas» o «casidas»: poemas de fe cristiana.

Décimo: Este último fresco de Bayeu representa al arzobispo S. Eladio distribuyendo limosna. Esto ya es historia. Eladio era un noble hispanorromano que entró en el «Áula regia», ocupando cargos palaciegos en el reinado de Recaredo I y de su hijo Liuva II. Pero tal vez, cuando éste fue asesinado por Witerico, nuevo rey que añoraba el perdido arrianismo de la gente goda, Eladio abandonó sus cargos y se retiró al monasterio agaliense. Pronto fue elegido abad, gobernándole largos años, hasta el 632, probablemente, en que fue elevado a la Silla arzobispal de Toledo, que rigió por espacio de tres años.

Últimos frescos: Al parecer, ya no son de Bayeu, aunque son de estilo similar a los anteriores, sino de Maella. Representan a Santa Leocadia, patrona de Toledo. También esto es historia, aunque, desgraciadamente, con demasiadas lagunas.

A fines del s. III el inmenso Imperio Romano estaba dividido

en dos partes: el Oriente regido por Diocleciano y el Occidente, gobernado por Maximiano, con sus respectivos Césares asociados. No sabemos la razón, pero poco antes del año 300 estalló una sangrienta persecución anticristiana, la peor sufrida por toda la Cristiandad. Las víctimas en Oriente y Occidente se cuentan por millares.

Una de ellas fue una joven toledana llamada Leucadia, es decir, «Blanca», «Pura».

No es del todo cierto que su casa natal se ubicara donde la actual Parroquia de Santa Leocadia; tampoco sabemos con certeza si estuvo encerrada en la mazmorra que se mostraba hace años bajo el muro oriental del Alcázar; ni siquiera nos consta que fue derramada su sangre, aunque ciertamente sufrió tormento y prisión por su fe en Cristo. Murió, pues, como confesa y mártir, siendo enterrada extramuros de la ciudad, donde en la época visigótica se construyó una gran basílica, que tuvo el honor de acoger algunos de los célebres concilios de Toledo.

Sólo queda un fresco de Maella. Tenía que haber dos. D. Félix del Valle a quien cedo ya la palabra, sospecha que tal vez quedaron incompletos ambos por no ser del agrado de Rafael Mengs, la gran autoridad académica de entonces.

JAIME COLOMINA TORNER



Fotografía rasante de deterioro con criptofluorescencias.



Santa Leocadia ante el Pretor.



Entrada de los restos de San Eugenio en Toledo.



La prisión de San Eulogio.

CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS AL FRESCO DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

El día 21 de abril de 1987, un alemán, Hans Joachim Bolhmann, de cincuenta y un años, rociaba de ácido sulfúrico en la pinacoteca de Munich tres cuadros de Alberto Durero: María Mater Dolorosa, El llanto por Cristo y el tríptico Retablo Baumgartner, obras que quedaron casi totalmente dañadas por los efectos destructores del ácido corrosivo. Pero no era la primera vez que este desequilibrado personaje usaba este ácido contra obras de arte. El 8 de octubre de 1977, había arrojado igualmente ácido sulfúrico sobre tres obras de Rembrandt y una de Wilhelm Drost. Y, tras posteriores interrogatorios, Bolhmann declaró haber causado daños, por el mismo procedimiento, a una obra de Paul Klee, media docena de cuadros del Museo de Hannover, un cuadro de Rubens, otro en la iglesia de San Pedro de Hamburgo y unas pinturas del siglo XV en la iglesia de San Nicolás de Lueneburg, utilizando siempre el ácido sulfúrico.

De este la larga lista de agresores de obras de arte a través de la historia y los distintos procedimientos empleados, llama poderosamente nuestra atención este caso del «sulfurado» caballero alemán. Nos escandalizamos al saber que un hombre arroje ácido sulfúrico directamente sobre unas obras de arte que no le han hecho a él otra cosa, pensamos, que posibilitar su felicidad con su contemplación. Y, a pesar del escándalo que nos produce este hecho, no nos damos cuenta de que nosotros también, probablemente sin pensarlo, estamos cada día arrojando ácido sulfúrico sobre las obras de arte que hay en nuestro entorno.

El grado de contaminación atmosférica que el hombre con sus progresos está logrando en el aire que respiramos, es una de las mayores causas de destrucción de los tesoros humanos llamados

obras de arte. Y si a esta polución le añadimos humedad, se creará el agente más destructor de los tesoros artísticos: el ácido sulfúrico.

La creciente industrialización y motorización de nuestras vidas, hace que vayan en aumento los gases corrosivos y otras sustancias nocivas que invaden el aire que nos rodea, aire del que también necesitan estar rodeadas nuestras obras de arte. De entre estas sustancias nocivas que invaden la atmósfera, la más peligrosa es el dióxido de sulfuro, expelido en buena parte, como todos sabemos, por los coches y camiones que, cada día en mayor número, invaden las calzadas de nuestras ciudades. Este gas esparcido en el aire tiene la propiedad de, al disolverse en la lluvia o en la niebla, convertirse en ácido sulfúrico. Y este ácido, con enormes poderes de corrosión, ataca las piedras, los metales, una buena parte de barnices y las pinturas carentes de la debida protección, y, en general, casi todos los materiales de que están compuestas las obras de arte que, heredadas de generaciones anteriores, o realizadas en nuestros días, nos ha tocado guardar a los habitantes de esta era del motor, para legarlas a generaciones venideras.

El dióxido de sulfuro, convertible después en ácido sulfúrico, es, pues, la nueva y gran amenaza de nuestra época hacia los tesoros artísticos del mundo.

En una gran ciudad, está calculado que el tráfico rodado puede llegar a despedir unas 400 toneladas diarias de dióxido de sulfuro. Cifra que se ve aumentada por los gases emanados de hornos y calefacciones que utilizan carbones y aceites para su combustión. Los fenómenos de la decoloración, de la corrosión de superficies y del desmoronamiento, pueden verse aumentados de un año para otro en las zonas más castigadas por el tráfico de vehículos de motor.

Cuando las obras de arte están exhibiéndose en un museo, la

entrada del aire que las llega está de alguna manera controlada. Pero aún debería estarlo más. Mientras el aire de la calle contenga las impurezas propias de nuestro tiempo, y mientras no se ponga remedio a esta contaminación atmosférica, todo museo debería contar con un sistema de renovación y de filtración de aire que eliminara el finísimo polvo, imperceptible casi siempre, que arrastra. Y si la colocación de este tipo de filtros resultase cara para el mantenimiento de un museo y de las riquezas que guarda, habría que instalar al menos, en todos, por muy modesto que cualquiera de ellos pudiera ser, un sistema de lavado de aire para evitar la entrada del dióxido de sulfuro. El dióxido de sulfuro, como ya hemos dicho, tiene la propiedad de ser muy soluble en el agua, y mediante un procedimiento de filtración a través de agua pulverizada, pasaría el aire limpio quedándose en el agua el ácido sulfúrico que a su contacto se hubiera formado.

Esto en cuanto a la protección de las obras de arte que se guardan en museos. Mas, ¿qué hacer con las que se encuentran a la intemperie a merced de que el aire las lleve sus gases y otras impurezas, y sea a la vez el vehículo de humedades arrastrando nieblas y lluvias? Comprendemos que el aire que rodea a estas obras no se puede filtrar. Y si no se puede filtrar el aire en las obras «al aire libre», ¿qué hacer con la luz?

Todos sabemos que la incidencia de la luz en una obra de arte pictórica puede ser otra de las causas de su deterioro. Y no es precisamente la luz visible la que puede causar estos estragos, sino los rayos invisibles ultravioleta, procedentes tanto de la luz solar, como de la iluminación artificial.

Las reacciones químicas producidas por la luz ultravioleta pueden provocar un rompimiento de la estructura molecular de ciertos cuerpos frágiles; y ciertos cuerpos duros pueden descomponerse en capas frágiles coadyuvados por otros agentes.

Es ejemplar el celo con que algunos directores de museos

controlan la entrada de la luz, sobre todo en las salas en las que exhiben sus obras de colores. Tuvimos ocasión de comprobar un modelo de esta eficacia en el Victoria and Albert Museum, de Londres. La entrada de la luz a la colección Real de tapices y cuadros, está graduada por un sistema electrónico de persianas venecianas que se abren o se cierran siguiendo la variación de la intensidad de luz controlada mediante fotocélulas adaptadas a los circuitos eléctricos de los motores.

El cuidador de aquel museo conoce las reglas internacionales de medición de la luz. Y sabe que la medida óptima de luz para la exhibición de sus cuadros al óleo no deberá exceder de 150 lux. Medida que debe rebajarse cuando de acuarelas y tapices se trata, hasta los 50 lux. Todo controlado, podríamos decir que casi perfectamente, con su sistema de fotocélulas y persianas en las claraboyas y balcones.

En un día normal de verano español, cualquier superficie expuesta directamente a la luz solar puede registrar alrededor de los 100.000 lux. Podemos, pues, hacernos una idea de la cuantía a rebajar hasta llegar a esos 150 ó 50 lux, acordados por los conservadores internacionales de pinturas para la exhibición en los museos, a fin de evitar la acción de los rayos ultravioleta.

Es cierto que los efectos destructores de estos rayos ultravioleta producen mayor daño en la decoloración de los barnices y su descomposición, siendo por ello más vulnerables los cuadros al óleo así protegidos; y que las acuarelas sobre papel son mucho más sensibles a los efectos de estos rayos; y es cierto también que la carbonatación de la superficie en las pinturas al fresco ofrece cierta protección de estos y otros efectos destructores. No vamos, pues, a esgrimir estos argumentos como las únicas causas destructoras de las pinturas al fresco. Pero es evidente que existen otros fenómenos que rompen la capa de carbonato cálcico en cierto pinturas murales, volviéndolas indefensas a estos y otros agentes.

Y de algunas de estas causas destructoras en las pinturas al fresco de los claustros de la catedral de Toledo, nos vamos a ocupar acto seguido, con la única intención de contribuir con ello a concienciar en lo posible sobre la necesidad de su conservación.

CAUSAS DE LA DEGRADACIÓN DE LAS PINTURAS AL FRESCO EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

Francisco Bayeu y Mariano Maella, conocían la técnica de la pintura al fresco. Su espléndida obra lo demuestra. Pero no estudiaron en profundidad las consecuencias que la humedad del sombrío claustro catedralicio acarrearía con el tiempo. Puede que se conformaran con el momentáneo saneamiento que se hiciera al picar las pinturas antiguas; saneamiento no muy duradero, ya que, después de realizada la obra de Bayeu en los paños mejor orientados y protegidos, se hizo imposible la continuación de los de Maella.

En todo caso, nos encontramos hoy con estas magníficas obras de arte del siglo XVIII, no admiradas en exceso ni valoradas, en parte por el poco aprecio que del arte dieciochesco se hace en nuestros días, y en parte por estar emplazadas en un monumento donde el arte rebosa en magníficas y numerosas manifestaciones, velando el esplendor de estas obras, cuyo acceso, hemos de ser sinceros, no se facilita demasiado al visitante.

La más importante de las causas de degradación de las pinturas murales suele ser la humedad; incluso en las pinturas murales al fresco, donde la capa de carbonato cálcico que preserva los pigmentos y que actuó en su momento de fijativo, es insoluble en agua.

Mas, no es únicamente la humedad la que altera por sí sola, estas decoraciones de los muros. La mayoría de las veces, es

además la causa que desencadena otras condiciones adversas que, por ellas mismas, o combinadas con la que fue su origen, dañan las obras de arte mencionadas.

La humedad en los murales suele manifestarse por tres causas: por INFILTRACIÓN, por CAPILARIDAD y por CONDENSACIÓN. Y en el caso que nos ocupa, estas tres formas de humedad se han ensañado con las pinturas al fresco de Bayeu y Maella.

La INFILTRACIÓN, procedente de agua de lluvias, ha perjudicado las pinturas cuyas paredes exteriores dan a la calle, como es el caso de la fachada oeste que alberga la Puerta del Mollete.

La calle se apoya a lo largo de toda la fachada, en una cuesta exterior por donde han discurrido las aguas en los días de lluvia a través de los años, y por donde aún siguen discurriendo, si bien aminorado ya su poder de infiltración por el asfalto de las aceras. Esta calle, llamada del Arco de Palacio, por el arco que une el Palacio Arzobispal con el templo catedralicio, está situada algunos metros por encima del suelo del claustro -metro y medio aproximadamente por la parte más baja y unos cuatro metros por la más alta-; es decir, la línea del suelo de la calle atraviesa en diagonal el muro oeste del claustro en el que únicamente pintó Bayeu la escena del martirio del «niño perdido», cuyo acusado deterioro, en el que la parte más importante de su causa ha sido la humedad por infiltración, se pone de manifiesto en esta ya casi perdida excelente pintura.

La humedad por CAPILARIDAD es evidente en las cuatro paredes del claustro. La razón salta a la vista: en el patio que forman las cuatro naves hay un frondoso jardín, bien cuidado y, debemos suponer, bien regado también. Pero lo extraordinario del caso es que el jardín está enclavado, aunque sólo desde hace algunos años, un metro aproximadamente sobre el suelo del

claustro, circunstancia que, en invierno sobre todo, ocasiona humedades al solado claustral de porosa piedra vieja de granito.

La humedad por CONDENSACIÓN, también afecta a la salud de las pinturas de las que nos estamos ocupando. Todos conocemos las mañanas de nieblas toledanas; la humedad relativa del aire en algunos de estos días alcanza el 90%; si a esto añadimos un descenso de la temperatura en la caja del patio-jardín sin techo, y en la calle, la humedad por condensación estará servida: las paredes pintadas del interior del claustro chorrearán agua, que acabará socavando algunos puntos de la capa impermeable que creara el ejecutor del mural al provocar la carbonatación hace doscientos años.

Pero, como ya hemos dicho, no son estos tres tipos de humedad los únicos daños que sufren nuestras pinturas al fresco; la humedad producida por cualquiera de estos medios es desencadenante de otras vías de deterioro cuyo factor principal es el agua.

Puede considerarse al agua el más general de los disolventes. La mayor parte de las sales son solubles, en mayor o menor grado, en el líquido elemento; y éste, al discurrir por cualquier superficie, arrastrará las sales ya disueltas cambiándolas de lugar, con el resultado de que, al volver a cristalizar nuevamente, se habrá provocado el lógico desorden en el primitivo entramado defensivo de la capa pictórica.

También los gases atmosféricos, capaces de dañar la composición de los pigmentos, encontrarán una fácil vía de acceso a través del agua, principal aliado de migraciones, transportes y recristalizaciones de sales solubles y gases.

En el último de los frescos, el más deteriorado de los de Maella, podemos ver un caso claro de migración de sales y recristalización, habiendo provocado una criptoflorescencia con el consi-

guiente levantamiento de la capa pictórica en el lugar que ocupó un nuevo cristal, que posteriormente sería disuelto, movido y recristalizado de nuevo.

El levantamiento que señalamos se ha producido sin duda, de la siguiente forma:

Al efectuarse la recristalización, en este caso debajo de la capa de pintura y del «intonaco», es decir, del último enlucido fino, se han creado una serie de tensiones entre el cristal y el mortero que lo rodea, tensiones que, al no haber sido capaces de expulsar el cristal, produjeron en su día el abovedamiento entre el «arriccio» e «intonaco», que se puede apreciar en un punto de este lienzo de pared.

Podemos observar en la mayoría de los murales del claustro que la parte más dañada es la más cercana al solado; es decir, su parte inferior. No es esto, ni mucho menos, una casualidad: es consecuencia de la absorción por capilaridad de las sales del suelo cargadas de nitratos, cuyos depósitos van quedando tras la evaporación periódica del agua que los transportó.

Por otra parte, si tenemos en cuenta la existencia del jardín central, al que suponemos en su trato de conservación una periódica fertilización mediante aplicaciones de abonos de cualquier clase, no podemos descartar la posibilidad de que la humedad del subsuelo haya hecho llegar a las obras de arte de las paredes nitratos de sodio, potasio y calcio, productos repetidos en el «cuadro de dominantes de Ville» como elementos fertilizantes preferidos para la mayoría de las plantas, y que vienen a contarse entre las sales más peligrosas, tanto para los enlucidos como para las capas pictóricas, junto a otras sustancias orgánicas nitrogenadas. La humedad por capilaridad eleva estas agresiones hasta la parte baja de los cuadros pintados al fresco, y su daño se ha hecho notar a través del tiempo.

El daño que está hecho, hecho está. Sólo resta pensar en evitar

su continuación y crecimiento. ¿Cómo? Lo más importante sería la eliminación de los distintos tipos de humedad que acosan las paredes de los claustros catedralicios, para acabar con las causas originarias de la paulatina destrucción de las maravillosas pinturas al fresco que en él se exhiben.

Y ya que nos hemos puesto a hacer un estudio, si bien que somero, de las causas de deterioro señalando la llaga, intentaremos facilitar la medicina, después de, también un estudio superficial, que podría mejorarse con los análisis precisos, y propondremos soluciones para salvaguardar estas obras de arte de las agresiones a las que la intemperie las tiene sometidas.

Nuestro deseo es que en un futuro, que quisiéramos fuese lo más cercano posible, fueran abiertas de nuevo las verjas del claustro para que volvieran a ser admiradas estas magníficas obras de arte pintadas al fresco en el siglo XVIII, y, por qué no, acompañadas en los paños hoy desnudos, por otras del siglo XX.

Alguien ha dicho que la mejor manera de conservar una obra de arte sería protegiéndola del aire y de la luz, guardándola en una caja fuerte. Pero, ¿qué objeto tendría una obra de arte en una caja fuerte sin que nadie la pudiera admirar? Las obras de arte que tenemos al alcance de nuestros ojos y nuestros sentidos no nos pertenecen; igual que no pertenecieron a las generaciones anteriores a las nuestras, y tampoco pertenecerán a las generaciones que nos sucedan, aunque, sin embargo, estemos obligados a conservarlas para ellas. Pero también tenemos la obligación de admirarlas; se lo merecen por el hecho de estar ahí. Una obra de arte existe para ser admirada por los hombres de las distintas generaciones a las que ve pasar. Y los hombres tienen la obligación de mantener su existencia, de no permitir su muerte. Cualquier cosa que podamos hacer para mantener una obra de arte y no hagamos, será un atentado contra ella. ¿Qué podríamos, pues, hacer, para mantener en buen estado los murales pintados al fresco del

claustro de la Catedral de Toledo?

Preservar. Conservar. Restaurar. Estas son las normas que deberíamos seguir para mantener toda obra de arte, aplicables también a las que en este trabajo nos ocupan; y llevándolas a cabo por el orden mencionado.

Para conservar una obra de arte hay siempre que preservar, pero no siempre hay que restaurar. Es pues, evidente, que las dos primeras acepciones, conservar y preservar, están muy unidas entre sí. En el caso que contemplamos, y para preservar, habría que proceder a estudios previos y diagnosis de las procedencias de las distintas causas de humedades, así como del desarrollo de microorganismos y mohos que estas producen. Se llegaría así a dilucidar que tanto la humedad por *condensación* como la de *capilaridad*, tendrían cada cual una diferente consistencia según la incidencia del sol y del aire en sus muros y suelos cercanos.

La de *infiltración*, al haber sido su procedencia el agua de lluvias de las calles adyacentes, estaría hoy casi resuelta al estar estas calles asfaltadas o cuajadas de adoquines de piedra unidos por cemento, que hacen que el agua de lluvias o de riegos discurra por su superficie sin filtrar al muro. De todas formas, la infiltración que aún persistiera podría solucionarse impermeabilizando las paredes exteriores.

La humedad por *capilaridad* que, procedente del jardín pasa a los muros a través del suelo, como si de vasos comunicantes se tratara, se puede remediar aislando el muro del suelo de la forma siguiente:

A la altura deseada, y siempre por debajo de las pinturas, se practicarían unos rebajes alternativos alineados, de la profundidad que aconsejaran las calicatas previas y según la penetración de la humedad que se rellenarían de un metal no férrico o de resinas sintéticas. Si este aislamiento alternativo no fuera suficiente para evitar la subida de la humedad, se podrían vaciar los

espacios de muro entre cada rebaje anterior, y rellenarlos también del mismo material aislante y resistente que se hubiera puesto en los primeros huecos.

Y por último, tenemos la humedad por *condensación*, para eliminar la cual, se puede idear un sistema que, a la vez que evite el perjuicio de la condensación sobre las pinturas murales, evite también la entrada de aire contaminado, con lo que a la vez se aminorase la entrada de luz y se controlara su regulación. Esto se conseguiría cerrando las ventanas del claustro al patio, poniendo delante de las rejas unos cristales especiales que llevaran adheridos un sistema similar al ya descrito del Victoria and Albert Museum. Los cristales especiales podrían estar compuestos por dos láminas de vidrio transparente, en medio de las cuales y a modo de «sandwich» iría una lámina de plástico con el color preciso para absorber los rayos ultravioleta.

Con estas medidas de prevención se habrían resuelto las humedades y las entradas de polvo y luz excesiva. La conservación, por tanto, estaría en marcha. Sólo restaría realizar unas buenas operaciones de consolidación de las capas de mortero y pintura sobre el muro, para lo que la elección de los adhesivos y dispersantes es esencial. Un buen dispersante que haga viajar al fijativo con la velocidad adecuada a las condiciones climáticas creadas en la estancia, y un adhesivo cuyo poder de acumulación de electricidad estática estuviera en consonancia con los aerosoles y el polvo del ambiente, evitarían reblandecimientos y pulverulencias que evidenciaran descaradamente el proceso de consolidación y conservación en las partes tratadas.

PROPUESTA DE RESTAURACIÓN REVERSIBLE.

Y después de todo esto, se puede abordar la restauración

reversible que proponemos, de la siguiente manera:

Se marcará una línea límite entre la parte en buen estado y la deteriorada, picando la parte en mal estado, que suele ser la más cercana al suelo, hasta llegar al muro, o sea, quitando el «arriccio» y el «intonaco» original. Después de hacer desaparecer estas dos capas de mortero en la parte estropeada del mural, se sacará una plantilla del hueco que quede, para reproducirla en cualquier tipo de panel de los usados para traslados de pinturas murales, si bien recomendamos el panel de «nido de abeja» por parecernos el más apropiado. Este panel deberá ir atornillado a la pared, y se medirán las distancias desde los bordes a los tornillos para hacer más tarde unas señales de su emplazamiento sobre la decoración final. Una vez colocado el panel se tenderá sobre él la primera capa de mortero grueso, para, a su tiempo, tender sobre ella el mortero fino donde se pintará empalmando la escena, pero sin llegar a cubrir la línea de unión con la pintura original. En esta operación de pintura al fresco nuevo, empalmando con el fresco viejo, será donde el restaurador habrá de poner todo su saber y entender, pues en el fresco viejo, y a pesar de la capa de carbonato cálcico de su superficie, el tiempo también ha pintado. En la manipulación de los pigmentos nuevos habrá que actuar teniendo en cuenta que esta nueva pintura con sus colores brillantes no deberá desentonar del resto del mural; sin olvidar, claro está, los cambios que se efectúan desde que la pintura está húmeda hasta que seca totalmente.

Una vez concluida esta operación de restauración, se marcará, según ya hemos dicho, con unas pequeñas cruces o puntos, el lugar que corresponde a la situación de las cabezas de los tornillos que sujetan el panel a la pared del mural. Esto se hará en prevención de que algún día hubiera que separar la restauración de la parte original.

Y ya tenemos, hipotéticamente, los murales restaurados, saneadas las humedades y controladas las entradas de aire y luz a la estancia por medio de esas imaginadas cristaleras. Pero también tenemos 9 paños de pared vacíos. Si estamos imaginando abrir los claustros, así puestos, al recreo del espíritu del visitante, ¿no sería conveniente ofrecerle algo en esas desnudas paredes? ¿Y por qué no unas pinturas del siglo XX? Imagínense que esto lo hubiéramos pensado antes y hubiéramos podido exornar esos muros con pinturas al fresco de Picasso, o de Dalí. El tesoro artístico de nuestra Catedral se habría visto aumentado. Y el interés del visitante internacional también.

No ha sido nuestro deseo importunar con estas aclaraciones y sugerencias. Ni hemos querido meternos donde no nos llaman. Nos sentimos siempre llamados a estas y tantas otras injerencias aunque sólo sea como miembros de una de esas generaciones a las que las obras de arte duraderas ven pasar, miembros por y para los que ellas existan.

FÉLIX DEL VALLE DÍAZ

reversible que proponemos, de la siguiente manera:

Se marcará una línea límite entre la parte en buen estado y la deteriorada, picando la parte en mal estado, que suele ser la más cercana al suelo, hasta llegar al muro, o sea, quitando el «arriccio» y el «intonaco» original. Después de hacer desaparecer estas dos capas de mortero en la parte estropeada del mural, se sacará una plantilla del hueco que quede, para reproducirla en cualquier tipo de panel de los usados para traslados de pinturas murales, si bien recomendamos el panel de «nido de abeja» por parecernos el más apropiado. Este panel deberá ir atornillado a la pared, y se medirán las distancias desde los bordes a los tornillos para hacer más tarde unas señales de su emplazamiento sobre la decoración final. Una vez colocado el panel se tenderá sobre él la primera capa de mortero grueso, para, a su tiempo, tender sobre ella el mortero fino donde se pintará empalmando la escena, pero sin llegar a cubrir la línea de unión con la pintura original. En esta operación de pintura al fresco nuevo, empalmando con el fresco viejo, será donde el restaurador habrá de poner todo su saber y entender, pues en el fresco viejo, y a pesar de la capa de carbonato cálcico de su superficie, el tiempo también ha pintado. En la manipulación de los pigmentos nuevos habrá que actuar teniendo en cuenta que esta nueva pintura con sus colores brillantes no deberá desentonar del resto del mural; sin olvidar, claro está, los cambios que se efectúan desde que la pintura está húmeda hasta que seca totalmente.

Una vez concluida esta operación de restauración, se marcará, según ya hemos dicho, con unas pequeñas cruces o puntos, el lugar que corresponde a la situación de las cabezas de los tornillos que sujetan el panel a la pared del mural. Esto se hará en prevención de que algún día hubiera que separar la restauración de la parte original.

Y ya tenemos, hipotéticamente, los murales restaurados, saneadas las humedades y controladas las entradas de aire y luz a la estancia por medio de esas imaginadas cristaleras. Pero también tenemos 9 paños de pared vacíos. Si estamos imaginando abrir los claustros, así puestos, al recreo del espíritu del visitante, ¿no sería conveniente ofrecerle algo en esas desnudas paredes? ¿Y por qué no unas pinturas del siglo XX? Imagínense que esto lo hubiéramos pensado antes y hubiéramos podido exornar esos muros con pinturas al fresco de Picasso, o de Dalí. El tesoro artístico de nuestra Catedral se habría visto aumentado. Y el interés del visitante internacional también.

No ha sido nuestro deseo importunar con estas aclaraciones y sugerencias. Ni hemos querido meternos donde no nos llaman. Nos sentimos siempre llamados a estas y tantas otras injerencias aunque sólo sea como miembros de una de esas generaciones a las que las obras de arte duraderas ven pasar, miembros por y para los que ellas existan.

FÉLIX DEL VALLE DÍAZ