

La restauración como excusa: Julio Pascual, Pablo Rodríguez y Toledo

Raquel Lozano Martín

Resumen

Las intervenciones de restauración tienen una vertiente de documentación histórico-artística muy importante, que en ocasiones conlleva sorpresas positivas. En el caso que nos ocupa, el tratamiento aplicado a una obra (una reja de ventana) en origen de desconocido y aparentemente escaso valor documental e histórico, ha supuesto la recuperación de una parcela de la memoria histórica toledana más reciente y de dos de sus personajes más conocidos: Julio Pascual y Martín, maestro rejero y orfebre, y Pablo Rodríguez Dorado, fotógrafo de Casa Rodríguez. En este artículo se explica la investigación que se ha seguido para conocer la autoría de la pieza y la persona para la que pudo haber sido creada. Por otro lado, se especifica la intervención realizada y los criterios empleados.

Palabras clave

Reja de ventana, Julio Pascual y Martín, Pablo Rodríguez, restauración de metal, Toledo, siglo XX

Restoration as an excuse - Julio Pascual, Pablo Rodriguez and Toledo

Restoration procedures have a very important historical and artistic documentation aspect, which on occasions brings with it pleasant surprises. In the present case, the treatment administered to a work (a window grille) –of unknown origin and of apparently little documental or historical value– resulted in the recovery of an element of the more recent historical memory of Toledo and of two of its best-known figures. They are Julio Pascual y Martín, master goldsmith and iron craftsman, and Pablo Rodríguez Dorado, photographer at Casa Rodríguez.

This article provides an explanation of the research undertaken in order to find the creator of the piece and the person for whom it may have been made. Meanwhile, the procedure carried out and the criteria used are specified.

Keywords

Window grille, Julio Pascual y Martín, Pablo Rodríguez, restoration of metal, Toledo, 20th century

Conservadora-
Restauradora Museo
Sefardí de Toledo.
raquel.lozano@mecc.es

Recibido: 13/04/2013
Aceptado: 08/02/2014

La pieza que nos ocupa es una reja de hierro forjado y trabajado de manera tradicional, de 205 cm de altura por 94 cm de ancho y 15 cm de profundidad (imagen 1). Consta de tres cuerpos horizontales, muy bien delimitados por dos frisos decorados con hojas de cardo, típicas del siglo XVI, entrelazadas formando ondas y relevadas de la chapa trasera. El cuerpo superior consta del citado friso, de 63 cm de alto, y un coronamiento de cintas rematadas en hojas de cardo unidas mediante barrotes en espiral a un motivo central trilobulado y dos remates laterales en forma de pináculo u obelisco flanqueados por florones de hojas de cardo. El cuerpo central está formado por 9 barrotes de 106,5 cm de largo, los laterales de sección rectangular (1 x 3 cm) y los centrales con el centro en espiral (1,8 cm), colocados de cara, no en arista, con remates ornamentados en ambos extremos. Por último, el cuerpo inferior inicia con el mismo friso de 63 cm de hojas de cardo y un remate inferior con elementos trilobulados enmarcados por barrotes en espiral y arquillos de estilo neogótico (imágenes 2-6).

Imagen 1. Vista general de la obra formando parte de la museografía como uno de los puntos del recorrido del *Mirador de Proverbios y de Enigmas: proyecto de realidad aumentada en el Museo Sefardí*©.



Imágenes 2 a 6. Detalles de las diferentes partes que componen la reja. Museo Sefardí©.

Respecto a la técnica, hemos podido observar que todos los elementos son independientes, unidos con remaches en hierro, algunos perdidos, o mediante machihembrados. Destaca especialmente el tratamiento de los frisos, donde la chapa trasera se encuentra bastante deteriorada, en especial en la esquina inferior izquierda, y sobre la cual se superpone la placa labrada y calada de las hojas de cardo. Sólo se ha observado una soldadura, que llama poderosamente la atención por el cambio de color, y que debido al mal estado en que se encuentran los pináculos podría ser debida a la reparación de una rotura en el extremo, posterior a su realización.



Encuadre histórico-artístico

Esta reja es un bien que durante muchos años ha pasado desapercibido incluso para el personal del Museo Sefardí y del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, al que pertenece desde 2003, por compra de la finca donde se ubicaba. De hecho, en el Informe redactado en 2003 por la entonces directora D^a Ana María López Álvarez y el conservador de museos D. Santiago Palomero¹ no se nombra la existencia de esta reja, centrándose en los restos arqueológicos y las yeserías neomudéjares.

¹Informe-Certificación relativo a la autenticidad y valor económico de los elementos de carácter histórico del inmueble sito en la C/ Samuel Leví, nº 2, fechado el 22 de agosto de 2003. Archivo Histórico del Museo Sefardí.

Al poco tiempo de la compra fue quitada de su ubicación original para instalar en ese hueco un cajero automático de Caja Castilla-La Mancha, por un convenio que se firmó entre la Asociación de Amigos del Museo Sefardí y la entidad financiera.

Es en la primavera de 2012 cuando, en el curso de la remodelación de ese espacio para instalar en él la nueva biblioteca de los Museos Sefardí y del Greco, se decide volver a

colocarla en su lugar original. Dicha reubicación se lleva a cabo por parte de albañiles con cemento y resina, y no se comunica al departamento de Conservación-Restauración del Museo hasta después de realizada la acción. Es entonces cuando la dirección del centro plantea la posibilidad de que se lleve a cabo una limpieza, en el marco de la recuperación de este rincón de la judería toledana.

Una vez realizada la intervención, que urgía debido a la ubicación en el interior de los compactos y estanterías destinadas a los libros, se empieza a plantear la posibilidad de que exista una relación entre la reja y el entorno de Julio Pascual y Martín, el más reconocido maestro rejero toledano del s. XX. Pascual es digno representante del llamado "estilo erudito", en el que se resucitan las técnicas, estructuras y decoraciones más genuinas de nuestro gótico y renacimiento (los dos grandes periodos rejeros españoles), pero *"resurrección no como el revival ecléctico del XIX, sino con una seriedad y efectivismo rotundos y con el aprovechamiento de los medios técnicos más modernos en beneficio del arte, cosa que en el momento ecléctico no se hubiese hecho"* (Bonet Correa, 1982).

La investigación comienza con una conversación con el último dueño del inmueble, a quien lo compra el entonces Ministerio de Cultura. Él nos indica que la obra posiblemente fuera realizada por Antonio Balmaseda, ya que este herrero trabajaba con MARTO (empresa que estuvo ubicada en el inmueble). Discípulo de Julio Pascual, Antonio Balmaseda Solas es el autor, entre otras, de la Reja de la Antigua Posada de la Hermandad o la nueva reja de cerramiento de la Mezquita del Cristo de la Luz, que estética y formalmente está relacionada con la realizada por Pascual a principios del siglo XX (Porres, 1982). Su autoría queda descartada por motivos cronológicos, ya que, como veremos más adelante, la reja estaba colocada en 1950, mientras que Balmaseda entró a trabajar en el taller del maestro en 1959 (Abarca, 2007).

A partir de ahí se inicia una búsqueda de los antiguos dueños y otras personas relacionadas con el inmueble. El gerente actual de la Empresa *D&D Toledo* (heredera de MARTO), D. Enrique Fernández Camacho, nos pone en contacto con la persona que estuvo al frente de la tienda desde 1950 hasta los años 80, D^a Feliciano Fernández Ampuero. Es ella quien nos confirma que cuando se incorporó como dependienta a la tienda, que entonces era de los Sindicatos Verticales, la reja ya se encontraba en su lugar, y que era conocido que había sido realizada por D. Julio Pascual y Martín. Este dato lo confirma Félix del Valle, discípulo de Pascual en la Escuela de Artes, en una conversación mantenida con él en la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

Se comienza entonces a revisar la documentación relativa al inmueble que se guarda en el Registro de la Propiedad² y nos damos cuenta de que esta finca fue propiedad de D. Pablo Rodríguez Dorado, fotógrafo de la conocida Casa Rodríguez, cuyos fondos custodia hoy el Archivo Provincial de Toledo y constituyen uno de los documentos gráficos más importantes de la vida toledana de finales del s. XIX y del s. XX.

El Registro de la Propiedad nos permite remontarnos hasta finales del s. XIX, cuando pasa a ser propiedad del Estado en virtud de las leyes de desamortización. Es entonces cuando se describe la finca, descripción que se va a mantener en los siguientes registros, que no recogen las diferentes remodelaciones que sufrió: *"Casa en Toledo en el Tránsito número primero, perteneciente al Hospital de la Misericordia; está edificada sobre una superficie que afecta la forma de un trapecio, y mide ciento sesenta y cuatro metros y dos centímetros cuadrados, o sean dos mil ciento doce pies y cincuenta y siete centésimas cuadrados, distribuida en el único piso de que consta en portal, cuadra, patio con oliva, pozo, sótano, cocina, sala, alcoba y dos cuartos; todo en mal estado"*.

Tras una serie de compra-ventas, el inmueble llega a ser propiedad de D. Pablo Rodríguez Dorado el 9 de junio de 1933³, cuando lo adquiere por 11.247,67 pesetas (entrega 10.525 pts. a D. Julio Esteban Infantes y Martín por las dos terceras partes de pleno dominio que poseía, y 722,67 pesetas a D^a Segunda Rodríguez Rodríguez, dueña del usufructo de la tercera parte por herencia de su marido).

Es el contacto con una de las hijas del fallecido D. Pablo, D^a María del Carmen Rodríguez Álvarez, lo que nos permite establecer una relación entre el fotógrafo y el maestro rejero, ya que ella nos pone en conocimiento de otras obras que Pascual realizó para su padre:

²Registro de la Propiedad nº 1 de Toledo, Finca nº 195.

³Posiblemente sea la misma casa en que la familia tuvo que refugiarse durante la guerra: *"Pablo, llamado por el mismo Coronel Moscardó, se había significado realizando las fotografías de la declaración del estado de guerra en Toledo. Pero cuando la sublevación fracasó y los grupos nacionalistas se encerraron en el Alcázar dando pie al enfrentamiento civil, la familia Rodríguez hubo de refugiarse en una casa de su propiedad, situada en el barrio de Santo Tomé. Allí fueron detenidos y trasladados al actual colegio Sadel. Sólo la intervención providencial de un antiguo empleado de la casa y a la sazón comisario político, Jesús Arellano, les permitió la salida de la ciudad y la marcha a Ugena (Carrero de Dios, 1987)"*.

una pareja de morillos, un hachero con pie, el cabecero de la cama de matrimonio de sus padres (hoy en posesión de otra de sus hijas) y el marco de un cuadro de azulejos de Ruiz de Luna, que su padre depositó en la Residencia de Ancianos Toledo I en los años 70 del siglo pasado⁴.

Aunque no hemos podido localizar documentación escrita que lo confirme, las fuentes orales nos permiten establecer una hipótesis en relación a cuándo sería realizada la reja. Creemos que el hecho de que Pablo Rodríguez tuviese en su poder otras obras de Pascual y Martín, aunque estilísticamente no tengan relación (las piezas que hoy se conservan en posesión de sus hijas parecen más obras de taller, mientras que la reja que nos ocupa es una obra más personal, muy en consonancia a la reja de la Capilla Mozárabe), podría indicar que la reja del Museo Sefardí fue realizada para Pablo Rodríguez en el período en que este último fue dueño de la finca. Según recuerdan los hijos de Rodríguez, ellos nunca vivieron en la casa, sino que su padre la utilizaba como pequeño almacén de muebles y objetos artísticos de su propiedad, y posteriormente la alquiló como tienda. Si esta hipótesis fuera correcta, la reja tendría que haber sido realizada en el período comprendido entre 1933 en que Rodríguez compra la casa y 1950 en que D^a Feliciano entra a trabajar en lo que ya es tienda. De este período D^a Feliciano conserva algunas fotografías que nos dan una idea de cómo estaría el inmueble en esos momentos, aunque desgraciadamente ninguna de ellas se corresponde con el lugar que nos interesa.

⁴No existe documentación escrita de este depósito o donación. D. Juan Manuel García Gutiérrez, actual director y entonces administrador de la recién creada Residencia, nos cuenta que existió un papel manuscrito de Rodríguez (que entregó la obra en algún momento de su estancia, entre el 19 de septiembre de 1973 y el 22 de abril de 1975 en que falleció) donde especificaba que donaba el cuadro y su marco a la entidad, pero que este papel se perdió en una de las múltiples mudanzas y obras del inmueble. La obra ha estado muchas veces a punto de ser quitada del lugar que ocupa en el vestíbulo del edificio, y el director nos ha manifestado su preocupación por el hecho de que cuando él se jubile desaparezca, por lo que estamos en trámites de averiguar cómo garantizar la propiedad del bien y su mantenimiento y custodia en buenas condiciones, o su traslado a un centro donde estas premisas se cumplan.

⁵Hacia 1915 ya "era el más destacado fotógrafo de Toledo no sólo por la calidad de su trabajo, sino por su extraordinaria capacidad para encontrar temas de interés (López Mondéjar, 1984)".

Profundizando en el conocimiento de D. Pablo Rodríguez Dorado y D. Julio Pascual y Martín

La historia del s. XX en España es una historia convulsa, y se encuentra íntimamente relacionada con la historia de la fotografía, que inicia su andadura a mediados del s. XIX y pasa a universalizarse en el siglo XX formando parte de la vida cotidiana. Asimismo, es el siglo en que se produce la progresiva desaparición de las artes y oficios tradicionales, que pasan a ser desbancados por las nuevas y modernas técnicas que permiten un abaratamiento de los costes y aceleración de los procesos.

En este siglo, dos personajes destacan en sus respectivos oficios, ambos empeñados en continuar trabajando de forma artesanal, lo que supuso en cierta manera su desaparición. A priori puede no resultar difícil establecer una relación entre ambos, ya que compartieron espacio geográfico y temporal. Sin embargo, para poder profundizar en esa relación es necesaria una revisión de la trayectoria vital de cada uno de ellos.

D. Pablo Rodríguez Dorado (Toledo, 1897-Toledo, 22 de abril de 1975) es el heredero artístico de una empresa familiar que tiene sus orígenes en el s. XIX y en un apellido muy diferente: Ros y Pons. Casa Rodríguez entronca sus raíces en la empresa iniciada por Higinio Ros y Pons, fotógrafo itinerante afincado en Toledo (Caspe, Zaragoza, 1848-Toledo, 1927), quien inicia la empresa fotográfica en 1878 y en 1898 le traspasa el negocio a su sobrino Eugenio Rodríguez Pons, muriendo en 1927, viudo y sin hijos (Carrero de Dios, 1987).

Eugenio Rodríguez Pons había nacido en Ugena en 1860, y llega a Toledo a trabajar con su tío en 1885. Desde entonces fue corresponsal gráfico en *Vida Manchega*, *El Castellano* y *La Campana Gorda* en prensa local y *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro* o *Mundo Gráfico* a nivel nacional. Casado con Justa Dorado Velasco Calderón, tienen 4 hijos vivos: Luisa, Pablo, José y Luis, siendo los varones los continuadores del negocio. En el testamento (muere el 8 de diciembre de 1938), Eugenio le deja a Luis la galería, a José el laboratorio y a Pablo la tienda, reparto que se ajustaba a las habilidades de cada uno: José se había especializado en el retoque de laboratorio; Luis se encargaba de las "ambulancias" y Pablo se queda como relaciones públicas y verdadero fotógrafo de la empresa.

Pablo (imagen 7) destaca desde muy pronto en su faceta fotográfica⁵, pero es un personaje muy rico que cultivó diversas áreas de la cultura: fue concejal de Parques y Jardines en plena guerra civil, puesto del que dimitió por oponerse a que le cambiaran el nombre a la C/

Comercio por el de Primo de Rivera, siendo expulsado del movimiento (Vaquero Fernández Prieto, 1998); ayudó a fundar *Arte* en su 2ª época; fue corresponsal fotográfico de la revista *Toledo*; intervino en obras de teatro como aficionado y fue difusor en Toledo de la AFE (Asociación de Fotógrafos Españoles), de la que ocupó un cargo local (Carrero de Dios, 1987).



Imagen 7. Pablo Rodríguez con su mujer y cuatro de sus hijos. Archivo Mª Carmen Rodríguez.

⁶Sus hijas han donado recientemente una parte de su archivo familiar a la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Desgraciadamente la consulta y revisión de dicho archivo no ha aportado más datos o documentos a nuestra investigación, aunque sí nos ha permitido conocer la academia y fotografiar un retrato de Julio Pascual y Martín y una reja realizada y firmada por él que formó parte de la antigua Casa de la Moneda y hoy se encuentra en las dependencias de la Academia. Esta reja resulta muy interesante en cuanto a que está firmada con el sello del artista.

⁷Artículos sobre Pascual publicados en la revista *Toledo*: YAK (30 septiembre de 1916). Artistas toledanos. *Toledo*, Año II (58), págs. 8-9; 15 de noviembre de 1917: Julio Pascual. *Toledo*, año III (85), pág. 10; 15 de julio de 1919: Academia de Bellas Artes. Homenaje a Julio Pascual. *Toledo*, año V (125), págs. 98-99; 1920. Un monumento más de Toledo. La nueva estación férrea. *Toledo* (145), págs. 65-72; 15 de junio de 1921: El más interesante monumento histórico religioso. La Capilla Mozárabe, admirablemente restaurada. *Toledo*, año VII (171); YAK (15 de junio de 1921). Nuestros vaticinios cumplidos. Los talleres del artífice. *Toledo*, año VII (172), págs. 100-103; 15 de junio de 1921: La reja de la Capilla Mozárabe. *Toledo*, año VII (172), pág. 104; Noviembre de 1922: La casa del artífice. *Toledo*, año VIII (189), pág. 497; Marzo de 1925: El artífice Julio Pascual. *Toledo*, año XI (217), págs. 1129-1130; Muro, R. (septiembre de

La Casa Fotográfica Rodríguez trabajó siempre “de forma artesanal –a ojímetro, decían ellos– a pesar de que ya existían en el mercado materiales fotográficos rápidos. Utilizaron el magnesio hasta que la competencia les obligó a una cierta modernización. Sería la Casa Álvarez, establecimiento de electricidad situado en la misma calle del Comercio, justo frente al estudio, la que les proporcionase el primer flash de lámparas (Carrero de Dios, 1987)”. Y así llegaron hasta los años 60, en que la aparición de nuevas tecnologías provocó el inicio de su declive, que fue acentuado por la desaparición paulatina de sus dueños, hasta el cierre definitivo el 30 de junio de 1985.

Hoy en día el legado Rodríguez supone el mayor archivo fotográfico del s. XX de Toledo y su provincia, y engloba no sólo fotografías realizadas por los fotógrafos de la familia, muchas de ellas como decíamos publicadas en la revista *Toledo*, sino también originales debidos a otros compañeros de profesión como Alguacil, Fraile o Company (casi siempre imágenes referidas a vistas y rincones de Toledo).

Imagen 8. Julio Pascual (el 4º por la derecha) en una instantánea de Casa Rodríguez tomada en la Escuela de Artes en 1921, firmada por los asistentes. Archivo Moreno-Aguado.

1925). Toledanos notables. Julio Pascual. *Toledo*, año XI (223), pág. 1224; Julio de 1928: En el Museo de Infantería. *Toledo*, año XIV (257), pág. 1937; Septiembre de 1928: Una mejora en la ermita del Valle. *Toledo*, año XIV (259), pág. 1979; Octubre de 1929: Toledo en la gran exposición sevillana. *Toledo*, año XV (272), págs. 2184-2185; Marzo de 1930: Del Toledo típico y creyente. La Virgen del Valle. *Toledo*, año XVI (277), pág. 2262; Mayo de 1930: El triunfo de un artista toledano. Julio Pascual condecorado con la Cruz de Alfonso XII. *Toledo*, año XVI (279), pág. 2285.

⁸El artículo publicado por José Martín Morales en *El Alcázar* (6 de junio 1945) es la noticia más completa de su vida. Actualmente existen dos iniciativas en este sentido. D. José Luis Almuquera, guía del Consorcio de Toledo, está en vías de investigación para publicar una biografía del artista, y a D^a Renata Takkenberg, fotógrafa afincada en Toledo, le ha encargado un trabajo sobre J. Pascual y Martín la empresa de Seguros Soliss, de la que este fue socio fundador cuando se creó en 1933, como Mutua Patronal de Accidentes de Trabajo.

⁹"En su mesa del comedor, cuya sillería estaba repujada en cuero por él, dibujaba casi siempre a tamaño natural, a lápiz y pluma, las obras que había de producir su taller; estos patrones o, técnicamente, cartones, una vez hecha la obra, iban a un cajón y de aquí, las más de las veces, salían para encender las fraguas y las estufas. Cuando tenía que hacer una pieza

Es precisamente la revista Toledo la que nos sirve de nexo entre ambos personajes. Editada por Santiago Camarasa Martín (1895-1957), periodista y empresario muy ligado a la vida artística toledana del s. XX⁶, *Toledo, Revista Ilustrada de Arte* fue publicada entre 1915 y 1931. Como se puede observar en la bibliografía existente, son numerosos los artículos que diferentes escritores y poetas dedicaron en ella a la figura y la obra de Julio Pascual y Martín, desde sus orígenes desconocidos hasta sus triunfos más importantes⁷. Y en ella observamos cómo la mayoría de las fotografías publicadas sobre el artista habían sido realizadas por Pablo Rodríguez, que fue el encargado de inmortalizar momentos tan importantes de la vida del artista como la visita de Alfonso XIII a su taller.

En lo que respecta al maestro rejero, Julio Pascual y Martín (1879-1967) (imagen 8) "es la última gran firma integrante del ciclo más glorioso del gran hierro forjado del mundo que es el que se integra en la Catedral de Toledo y se completa con los ejemplares de San Juan de la Penitencia y San Pedro Mártir (Téllez, 1969)".



Es significativo el hecho de que, siendo uno de los artífices más conocidos y laureados del siglo pasado, tan cercano, no hayamos localizado ninguna publicación completa sobre su vida y su obra⁸. Esto va unido a la dispersión de su trabajo material (que no fotografiaba); la pérdida de localización de la mayoría de sus dibujos⁹; la falta de documentación sobre para quién y cuándo realizaba un encargo (no existe un archivo de su taller, la documentación que guardase desapareció o fue recogida por sus discípulos tras su muerte, encontrándose en su mayor parte en paradero desconocido), y el hecho de que no firmase la mayoría de sus obras¹⁰. Sin embargo, son numerosas las noticias publicadas en prensa en vida del artista, que nos dan una idea de su popularidad y ayudan a la comprensión de su persona y su obra¹¹.

Pascual comenzó su aprendizaje en metalistería con D. Vicente González en 1902 aunque él se confiesa sin maestro¹². Guillermo Téllez (1952) comenta que se conservan dibujos suyos en la Escuela de Arte y Oficios Artísticos de Toledo (de hacia 1905), pero estos también han debido desaparecer, pues a día de hoy la biblioteca de la Escuela sólo conserva algún pequeño boceto de mala calidad, posiblemente obra de alguno de sus alumnos, según nos comenta la profesora Rosalina Aguado Gómez. Donde sí se conservan dibujos de su mano es en el Archivo Municipal de Toledo, depositados allí por el mismo profesor Téllez el 27 de febrero de 1968.

Los premios y reconocimientos empiezan muy pronto, y se extienden a lo largo de toda su vida. El 15 de marzo de 1903 se le nombra ayudante meritorio de metalistería de la Escuela de Artes y desde 1928 da la clase de Esmaltes y Pinturas sobre vidrio, un refugio que "le permitía cumplir su vocación para el color, vocación de toda su vida (Téllez, 1969)", ya que provenía de una familia de tintoreros. En 1904 recibe dos condecoraciones, la Cruz de Plata de Isabel la Católica (23 de enero de 1904) y la Cruz del Mérito Militar (5 de julio de 1904).

En 1906 es 3ª Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes; en 1908 2ª Medalla; en 1918 es nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo¹³, de la que posteriormente sería presidente durante 22 años; se le concede la Medalla de Plata en la Exposición Internacional de Filatelia de 1926; en 1929 le nombran Caballero de la Orden Civil de Alfonso XII; recibe el primer premio en el Concurso Nacional de Arte Decorativo de 1930; el 9 de marzo de 1940 se le designó vocal del Patronato Nacional del Museo Nacional de Artes Decorativas. Por último, como Pablo Rodríguez, fue durante un tiempo Concejal del Ayuntamiento de Toledo.

Su obra se repartió por todo el mundo, España, Italia, Francia, Gran Bretaña y todas las Américas¹⁴ ya que "en sus manos la rebeldía del hierro se trueca en sensibilidad obediente a sus inspiraciones¹⁵". En Toledo encontramos numerosas obras suyas, algunas no catalogadas como la que nos ocupa, pero otras de conocida factura: reja de la Escuela de Artes de Toledo; primitiva reja del Cristo de la Luz (que hoy se encuentra desmembrada, localizándose un fragmento en el cierre del Patio Norte del Museo Sefardí y otro como cerramiento de la antigua maternidad, en la Calle Reyes Católicos); puerta de entrada al claustro de San Juan de los Reyes y montante de la entrada al templo; faroles de La Venta de Aires; labor de forja al completo de la Estación de Tren de Toledo (1914-1919); rejas del zaguán del Palacio Arzobispal; hierros de la fachada de la Audiencia; reja de la Ermita del Valle (1928); reja de la antigua Casa de la Moneda, hoy en la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

Aparte de su conocida labor rejera, también fue prolijo en obras de orfebrería y esmaltado. La labor que más se le reconoce en este ámbito fue la recuperación de la Custodia de la Catedral de Santa María de Toledo, obra realizada por Enrique de Arfe en el siglo XVI, que había sido desmontada para esconderla durante la Guerra Civil. El proceso lo cuenta él mismo en un artículo de la *Revista Ayer y Hoy* (Pascual y Martín, 1949).

Entre sus discípulos más conocidos están Antonio Albo (sobrino suyo, con el que trabajó en la reconstrucción de la Custodia de la Catedral de Toledo en 1939), Dámaso Ancos y Antonio Balmaseda, del que ya hemos hablado anteriormente.

Desde el punto de vista de la técnica y la decoración, nos vamos a centrar en una de sus obras más conocidas y celebradas, la reja de la Capilla Mozárabe de la Catedral de Toledo, con la que nuestra pieza guarda importantes relaciones. En ellas utiliza motivos paralelos, como los barrotes mixtos de sección cuadrada y en espiral o las hojas de cardo o cardina tanto en los remates superiores como en el friso. Este trabajo parte a su vez de la influencia

Imagen 9. Fotomontaje panorámico de la ubicación de la reja. Museo Sefardí©.

similar, la trazaba de nuevo".

¹⁰"Modesto, con una modestia que esquiva el poner la firma ó el punzón en la mayoría de las piezas ejecutadas en su taller, viene a reproducir el ejemplo ofrecido antaño por tanto artífice ilustre (Vegue, 1921)".

¹¹No podemos dejar de nombrar otras muchas referencias bibliográficas que nos han ayudado a comprender la figura de Pascual y a realizar una pequeña biografía: Castaños Fdez, E. (1969). Julio Pascual, artista. *Toletum*, 4, 118-122; Conde de Casal (julio-agosto de 1952). Del Toledo de Ayer: Homenaje y recuerdo. *Ayer y Hoy, Revista Artístico-Literaria de la Asociación de Artistas Toledanos*, 30, 1; Chueca Goitia, F. (1997). *Retazos de una vida. Toledo y su gente*. Madrid: CIE Inversiones Editoriales Dossat 2000; García Laso (diciembre de 1948). Galería: Un toledano, un trabajador, un artista. *Ayer y Hoy*, 2, 11; Palencia Flores, C. (1969). Julio Pascual, académico. *Toletum*, 4, 123-125; Pascual, J. (1977). Rejeras y rejas de



la Catedral de Toledo, por el que fue Director de esta Real Academia. *Toletum*, año XVI, (8), 111-116; Pombo Angulo, M. (1967). Artículo homenaje a Julio Pascual tras su muerte, *ABC*, 20 de diciembre, 27; Sánchez Montealegre, C. (2002). Las rejas de la Catedral. *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 48, 49-71; Sanz García, M^a del P. C. (1983). *Autores toledanos del siglo XX (1900-1980)*. Toledo: Caja de Ahorro Provincial de Toledo, Obra Cultural; Téllez González, G. (1968). Las Rejas de la Catedral Primada. *Revista de la Diputación*, 62. Diputación de Toledo; Valle Díaz, F. del. (prólogo) (1981). *Exposición de Obras de Artistas Toledanos fallecidos en el siglo XX*. Toledo: Caja de Ahorro Provincial de Toledo; Valle Díaz, F. del. (1988). "Julio Pascual, mucho más que un rejero". En Rodríguez Porres, L. (Comp.) (1988). *50 toledanos en el recuerdo* (págs. 208-211). Toledo: Zocodover. Asimismo debemos nombrar algunos de los numerosos artículos y reseñas de prensa publicados en su honor, antes y después de su muerte: 3 de julio de 1928: Julio Pascual en la Escuela de Artes y Oficios. *El Castellano, Diario de*

de artífices como el Maestro Pablo (finales del s. XV) y Juan Francés (primeros años del s. XVI) (Olague-Feliú, 1980).

La Reja de la Catedral fue realizada en 1920, en el curso de la obra auspiciada por D. Victoriano Guisasola y Menéndez, Cardenal Arzobispo de Toledo, con un proyecto aprobado por la Academia de Bellas Artes y posteriormente por el Ministerio con una Real Orden, en el que participaron, además del maestro rejero, D. Pedro González (antiguo profesor de la Escuela de Artes y Oficios), D. Félix Granda (director de la Casa de Arte Madrid), el competente carpintero José Segovia y, como director artístico, D. Bienvenido Villaverde (Camarasa, 1921). Julio Pascual y Martín recibió un total de 10.000 pesetas (Arellano, 1980) por la realización de esta reja.

La citada reja va a formar parte de las imágenes del trabajo que la fotógrafa Renata Takkenberg está realizando. Actualmente la imagen general de la obra y sus detalles se puede consultar en la obra de Olague-Feliú (1980) y en la revista *Tendencias*, La Catedral VI (2003).

Tanto en la importante obra de la Catedral Primada como en nuestro modesto ejemplar se observa la forma de trabajo descrita por Téllez y Olague-Feliú, heredera de los maestros renacentistas y compartida por los maestros españoles más importantes del s. XX (Pablo Remacha, Gerardo Alegre, Julio Pascual y Manuel Tolosa). Podemos resumir así su trabajo en:

- La utilización de una técnica consistente en el uso de las chapas superpuestas, con dibujos de anchos crecientes y que se abomban "con bola de martillo, con lo que obtienen volúmenes sin llegar a ser el repujado (Téllez, 1969)".
- El respeto al original color del hierro en que están forjadas, dado que no era partidario de la policromía, pues sostenía que ésta privaba la observación del detalle obtenido con las propias herramientas, cuyas señales son –siguiendo la teoría de Julio Pascual– por sí mismas, el mejor ornato del trabajo (Olague-Feliú, 1980).

Estado de conservación

El trabajo de restauración llevado a cabo en esta pieza ha constituido, como indica el título del artículo, una mera excusa para profundizar en los aspectos técnicos, artísticos y cronológicos de la misma. Sin embargo, consideramos interesante desarrollarlo, en tanto en cuanto ha sido lo que ha dado pie a la investigación aunque en si mismo no constituya novedad.

La obra se localiza en una zona peatonal del casco antiguo de Toledo, haciendo esquina con el Patio Este del Museo Sefardí. Como ya hemos comentado, se encuentra colocada en una ventana, bajo un tejadillo de madera, siguiendo esa máxima de que "...al fin y al cabo, una reja es una pared transparente que deja pasar la vista y no las malas intenciones (Téllez, 1969)" (imagen 9).



Si nuestra estimación es correcta, la reja ha estado expuesta a las condiciones climatológicas extremas de la ciudad durante al menos 60 años (Toledo tiene una temperatura media de 15,4°C y es la provincia más seca de Castilla-La Mancha, con una media de 357 mm de precipitación anual), con la ventaja de no haber estado sometida a grandes concentraciones de contaminación, ya que al hecho de que está localizada en una ciudad relativamente pequeña se une el no estar situada en una zona de tráfico rodado. A lo largo de todos estos años, al menos en una ocasión le ha sido aplicada una capa de pintura de carácter resinoso, intervención evidentemente no documentada. Asimismo, desconocemos el tratamiento superficial que recibiría tras su elaboración, aunque sabemos que no debió ser una capa pictórica¹⁶. Como ya hemos comentado anteriormente, entre 2003 y 2012 se retiró de su ubicación original, hecho que hasta donde hemos podido averiguar no se había producido con anterioridad, para ser instalada en el interior del edificio pero sin embalaje protector ni ubicación cuidada (algunos de los daños mecánicos pudieron producirse en estos momentos). Tampoco podemos saber cómo estaba colocada en la ventana, por qué medios ni productos.

En lo que respecta a la superficie, la reja se encontraba bastante deteriorada, presentando numerosos focos de oxidación, laminados, concreciones terrosas y de carbonatos, depósitos de suciedad, manchas de pintura... Como hemos comentado anteriormente, la primera visita de inspección a la obra se produce una vez ésta ya ha sido colocada y cuando no hay posibilidad de intervenirla más que *in situ*, con las dificultades que esto conlleva en cuanto a accesibilidad y visibilidad (imagen 10).



Imagen 10. Estado inicial de la obra. Vista general. Museo Sefardi©.

Información, 1; 19 de julio de 1929: En Santa María la Blanca. Un banquete de homenaje a Julio Pascual. *El Castellano, Diario de Información*, 4; Octubre de 1929: Las industrias artísticas de Toledo. *Viajes por España*, 6, Madrid, 48; 10 de febrero de 1930: En el Ayuntamiento. Imposición de la Cruz de Alfonso XII a Julio Pascual. *El Castellano, Diario de Información*, 1; 8 de mayo de 1930: El premio nacional de Arte Decorativo. *El Sol, Diario*, 3; Enero de 1949: Homenaje a Don Julio Pascual. *Ayer y Hoy, Revista Artístico-Literaria de la Asociación de Artistas Toledanos*, 3, 11; Enero-marzo de 1968: Don Julio Pascual. *Toledo, Boletín de Información Municipal*, 6, 1; Octubre-diciembre de 1968: La ciudad, a través de su Municipio, rinde homenaje y acto de reconocimiento a don Blas Piñar López, don Julio Pascual, don Jenaro Ruiz y don Emilio Abel de la Cruz. *Toledo, Boletín de Información Municipal*, 9, 1 y 12.

¹²"No lo tuve. Monté la herrería sin pretensión ninguna artística; yo seguía con mi afición al dibujo, tomando apuntes de las admirables cosas que aquí tenemos, y poco a poco y sin premeditación empecé a realizar en el hierro las fantasías que había ejecutado en el papel... (S. Z., 1921)".

¹³"La Rejería Toledana desde fines del siglo XV hasta el XVIII", discurso dado por Julio Pascual y Martín el 6 de julio de 1919 en el Salón Alto del Excelentísimo Ayuntamiento, cuando fue elegido Numerario en la Sección de Bellas Artes.

Imágenes 11 a 14.
Detalles del estado de conservación en que se encontraba la pieza. Museo Sefardí©.

En esta primera inspección lo primero que llama la atención es la calidad artística de la obra, así como su carácter artesanal (todos los elementos han sido realizados trabajando el hierro de forma manual, sin moldes ni fundiciones), a pesar de que no se tiene constancia de ningún dato sobre el origen o la antigüedad de la misma. En cuanto al deterioro, se observan deformaciones, pérdidas de materia, oxidación e importantes depósitos de suciedad. Estos se localizan fundamentalmente en las oquedades de los frisos superior e inferior, entre la chapa trasera lisa y la delantera repujada, y en parte son los responsables de la deformación y pérdida de materia en esta zona. Como ya se ha comentado, la superficie presentaba una capa de oxidación que ocultaba una capa de pintura subyacente de carácter resinoso de origen desconocido, que en algunas zonas se estaba levantando en capas. No se han encontrado marcas ni huellas de firma en ninguno de los componentes.

También se observan daños mecánicos en los florones superiores (uno de los remates superiores se ha perdido), con deformaciones en algunos casos importantes, acentuadas por la delgadez de la lámina férrea.

Desde el punto de vista estructural se encuentra estable, sin alteraciones ni holguras en las zonas de unión (Olague-Feliú, 1997). El metal, hierro forjado con técnicas tradicionales (sólo se observa una soldadura, de un color diferente, en el remate derecho) conserva sus condiciones mecánicas en su mayoría (imágenes 11-14).



¹⁴“...aquel hombre afable, sensible, modesto y culto que había llegado con su fama hasta las mismas fronteras alcanzadas por la cultura de su tiempo (Palomino, 1984)”.

¹⁵[ibidem]

¹⁶“El golpe de la herramienta sobre el hierro, da una huella análoga a la pincelada y al bocado de la gubia. La capa de pintura anula este pálpito de arte, dejando una superficie lisa, amorfa (Téllez, 1969)”.

Tratamiento realizado

El tratamiento de restauración que se aplica a una obra siempre conlleva una responsabilidad importante, ya que la pieza nunca vuelve a ser la misma una vez intervenida. A esto se suma *“la difícil alquimia entre lo que se quiere, lo que se puede y lo que se debe (Volfovsky, 2001)”*. En el caso de los metales, toda limpieza produce la pérdida irremediable de materia, ya que con los productos de corrosión se elimina el metal con ellos combinado, pero *“es utópico intentar conservar la superficie original cuando los productos de corrosión ferrosos pueden tener un volumen de 5 a 10 veces superior al del metal (Volfovsky, 2001)”*. Además, cualquier protección anticorrosión por revestimiento no es eficaz si no sobre un metal limpio, sin restos de antiguas pinturas ni concreciones.

En nuestro caso, lo ideal hubiese sido haber podido analizar y tratar la obra antes de su colocación. De esta manera se hubiese tenido acceso a todas las zonas de la misma, conociéndola más en profundidad y aplicando la capa de protección con mayor eficacia (Andrade, 1991). No siendo así, hemos tenido que adaptarnos a las circunstancias, pero en todo momento nos hemos regido por los criterios de mínima intervención y respeto a las huellas del tiempo sobre la obra.

Una vez realizada la documentación fotográfica y el análisis del estado de conservación, pensamos en el método de limpieza. Realizamos tres pruebas de limpieza mecánica diferentes:

- Bisturí: no eliminaba la totalidad de la corrosión y menos la capa de pintura.
- Cepillo metálico de acero montado en micromotor: eliminaba las capas de corrosión pero reblandecía la capa de pintura resinosa, formando una masa de difícil retirada.
- Microabrasímetro: el óxido de aluminio no resultó efectivo, pues no levantaba en su totalidad la capa de pintura. Respecto a la microesfera, se probaron tres granulometrías; con la más fina había que incidir mucho tiempo en cada zona, y aún así no se eliminaba por completo, mientras que con la más gruesa el acabado era excesivamente pulido.

En relación a la documentación consultada y a la dificultad de acceso a muchas zonas de la obra, decidimos llevar a cabo la limpieza finalmente por medio de microabrasímetro, método que ha demostrado su eficacia sobre este tipo de materiales con un resultado aceptable, eliminando las capas de corrosión sin atacar a la superficie del metal (Wilson, 2010; Villegas, 2011; Jiménez, 2011). Según las pruebas realizadas se decidió utilizar microesfera de vidrio de granulometría media, entre 70-150 nm (Shen, 2010), ayudándonos de bisturí para eliminar concreciones o depósitos muy agarrados a la superficie. En algunos casos se utilizaron las pinzas para extraer de las oquedades piedras y otros depósitos de gran tamaño que habían quedado allí retenidos. La limpieza se controlaba en función de tres parámetros y teniendo en cuenta la dureza y dificultad de eliminación de las diferentes zonas:

- La potencia del aire comprimido.
- La cantidad de árido proyectado.
- El ángulo de incidencia y la distancia de proyección.

De esta manera conseguimos *“decapar”* el metal, entendiendo el término como eliminación de todos los depósitos adheridos (Volfovsky, 2001) que desvirtuaban la decoración y la textura de la superficie. Además, era un sistema que nos permitía llegar a zonas inaccesibles para la mano, debido a la colocación de la obra en la ventana.

La limpieza se realizó en dos partes. Se comenzó por la mitad izquierda, en sentido descendente, primero el anverso y posteriormente el reverso (imágenes 15-18).

Imágenes 15 a 18.
Imágenes del trabajo realizado (arriba izquierda),
media limpieza (arriba derecha) y reverso antes
y después (abajo). Museo Sefardí©.



Una vez finalizada la mitad izquierda y realizada la documentación fotográfica se procedió a la aplicación de una capa de ácido tánico al 3% en alcohol con dos finalidades: crear una ligera capa de protección superficial que evite la formación de óxido mientras se limpia la otra mitad y dar a la superficie una tonalidad cercana al pavonado estéticamente aceptable (imagen 19).

Imagen 19: Media limpieza y aplicación de taninos. Museo Sefardi©.



Imágenes 20 a 22. La obra una vez finalizado el tratamiento. Detalles. Museo Sefardi©.

La limpieza de la segunda mitad se llevó a cabo con las mismas premisas, y al finalizarla se le aplicaron también capas de taninos hasta conseguir igualar el color de ambas partes (en total se aplicaron 6 manos de ácido tánico).

Finalizada la limpieza y con la pieza estéticamente preparada se procedió a aplicar la capa de protección. El tratamiento de metales al exterior es un tema difícil (Seipelt, 1998; Sembrat, 1998), ya que los productos que habitualmente se utilizan (*Paraloid B-72* y cera microcristalina) no son efectivos en condiciones ambientales adversas, deteriorándose con rapidez. Se pidió en este punto asesoramiento al departamento de arqueología del Instituto de Patrimonio Cultural Español, donde nos recomendaron utilizar una pintura o barniz comercial antióxido, por ejemplo una imprimación con estaño o plomo y encima una pintura semimate para exteriores líquida. En la bibliografía leíamos sobre diferentes productos: pintura glyceroeftálica o epoxídica (Volfovsky, 2001); pintura siliconada sobre base de plomo rojo (Wilson, 2010); fluorocarbono con adición de nano-silice blanco (Shen, 2010); polímeros clorados y recubrimiento epoxy de alquitrán de hulla (Jiménez, 2011). Todos ellos presentaban diferentes características y algunos no estaban exentos de problemas.

En nuestro caso, la posible solución debía adaptarse también a las características intrínsecas de la obra y su autor, sin enmascarar los detalles que el trabajo del hierro había dejado en su superficie, factor que era muy importante para los maestros rejeros españoles del siglo pasado (Bonet Correa, 1982)¹⁷; además, debía ser viable para nosotros desde el punto de vista del aprovisionamiento y la economía. De esta manera, en virtud de la idea inicial de no aplicar nada que enmascarase el interesante trabajo y la superficie tan detallada y cuidada de la obra, se decidió una capa de protección en tres pasos, evaluando anualmente su adecuación o no a las necesidades: taninos (que habían creado una estética tonalidad cercana al pavonado); capa intermedia de paraloid B-72 al 3% en lactato de etilo; capa final de barniz comercial antióxido satinado Mora© (combinación compleja de hidrocarburos de bajo punto de ebullición diluidos en nafta), diluido al 20% en *white spirit* (imágenes 20-22).



¹⁷ "...los maestros forjadores de estilo erudito dejan las rejas con el original color del hierro, pues sostienen –y esta es otra de las características del momento– que todos aquellos adornos ocultaban la observación del detalle obtenido con las propias herramientas, cuyas señales deben ser, por sí mismas, el mejor ornato del trabajo. Con ello, realmente, confieren al hierro el más alto valor y el supremo homenaje (Bonet Correa, 1982)".



Con respecto a las faltas de materia, especialmente en la esquina inferior izquierda, así como las deformaciones y zonas debilitadas de las hojas de cardo del remate superior, se decide de momento no intervenir, ya que preferimos conocer en cada momento el estado en que se encuentran. Se pensó en principio en reforzar estas zonas con fibra de vidrio y resina teñida, pero teniendo en cuenta que no existe necesidad estructural creemos que es preferible no ocultar el estado de conservación de la obra, lo que nos permitirá además testar más fácilmente los posibles daños que el paso del tiempo y la localización al exterior puedan producir.

Como ya hemos comentado, la reja será objeto de revisiones y limpiezas de periodicidad anual, con el objetivo de valorar la eficacia del tratamiento y la capa de protección y evitar posibles deterioros.

Conclusiones

Esta intervención ha resultado ser muy interesante para el Museo, ya que además de recuperar un componente de su perímetro, situado en un lugar estratégico entre el Patio Este y el portón de entrada a la antigua Casa Museo del Greco, se ha documentado una obra cuyo origen e importancia se desconocía hasta el momento.

La hipótesis que planteamos en este artículo creemos que pone de manifiesto un tema interesante para el conocimiento de la historiografía toledana y sus personajes relevantes. Además, nos ha ofrecido la oportunidad de profundizar en una parcela de la historia del arte no demasiado trabajada como es la de la rejería tradicional.

Esperamos que en un futuro próximo nuevos estudios arrojen más luz sobre los datos aportados y nos permitan concretar con mayor exactitud las lagunas que aún existen.

Agradecimientos

Agradezco profundamente el apoyo y la ayuda prestada por parte de mis compañeras Ana Muñoz y María López, y en especial a Pilar Santillana por su implicación en el proyecto y por haberme facilitado contactos que me han resultado imprescindibles en la investigación. He de agradecer también su implicación y entusiasmo a Rosalina Aguado y Renata Takkenberg, así como la colaboración recibida por parte de la familia de Pablo Rodríguez, en especial de sus hijas M^a Carmen y M^a Paz. Las conversaciones mantenidas con D. Juan Manuel García y D. Félix del Valle fueron especialmente interesantes por cuanto que conocieron personalmente a Pablo Rodríguez y D. Félix también a Julio Pascual. En relación al tratamiento de restauración, mi más sincero agradecimiento a D^a Emma García, D^a Soledad Díaz y D^a M^a Paz Ruiz, conservadoras-restauradoras del IPCE. Por último, mención especial merece D^a Feliciano Fernández, que a sus 81 años de edad ha compartido conmigo su tiempo, sus recuerdos y sus fotografías personales. A todos ellos, mi más sincero y emotivo abrazo, pues sin sus aportaciones este trabajo no hubiera podido llevarse a cabo.

Bibliografía

Abarca, I. (5 de noviembre de 2007). Entrevista a Antonio Balmaseda Solas. *Aquí Castilla la Mancha*.

Andrade, M^a C. y Feliú, S. (Coord) (1991). *Corrosión y protección metálicas*. Madrid: CSIC.

Arellano García, M. (1980). *La Capilla Mozárabe o del Corpus Christi*. Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, Serie A (2).

- Bonet Correa, A. (coord.) (1982). *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid: Cátedra.
- Camarasa, S. (Ed.) (15 de junio de 1921). El más interesante monumento histórico religioso. La Capilla Mozárabe, admirablemente restaurada. *Toledo*, año VII (171).
- Carrero de Dios, M., Cerro Malagón, R., Garrido Gutiérrez, S., Gutiérrez Esteban, A., Martínez Gil, F. y Sánchez Sánchez, I. (1987). *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez, Toledo, 1884-1984*. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Jiménez, M. B. y Martín Miranda, J. (2011). "Estudio de la corrosión del hierro tratado con recubrimiento de polímeros clorados". En *IV Congreso latino-americano del metal*. Pp. 327-335. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones; Grupo Español de Conservación.
- López Mondéjar, P. (1984). *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla la Mancha*. Madrid: Fundación Cultural Castilla-La Mancha.
- Olague-Feliú y Alonso, F. (1980). *Las Rejas de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial. Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y estudios toledanos.
- Olague-Feliú y Alonso, F. (1997). "Guía práctica de la forja artística", en Azcónegui Morán, F. (coord). *Introducción a la historia de los metales, introducción a la rejería arquitectónica en España*. León: Los Oficios.
- Palomino, Á. (1984). Julio Pascual. *Perfiles toledanos, Avance Informativo Cultural*. Toledo.
- Pascual y Martín, J. (junio de 1949). Datos históricos de la Custodia Toledana. *Ayer y Hoy, Revista Artístico-Literaria de la Asociación de Artistas Toledanos*, 8, 5.
- Porres Martín-Cleto, J. (1982). *Historia de las Calles de Toledo*. Tomos I, II y III. Toledo: Zocodover.
- Seipelt, B.; Pilz, M.; Kiesenberg, J. (1998) "Transparent coatings-suitable corrosion protection for industrial heritage made of iron?". En *Metal 98. Proceedings of the Conference on Metal Conservation* (págs. 286-290). Londres: James & James.
- Sembrat, J. Jr. (1998). "Reliable methods for the measurement and inspection of proactive barrier coatings for outdoor monuments". En *Metal 98. Proceedings of the conference on metal conservation* (págs. 286-290). Londres: James & James.
- Shen, D.; Ma, L.; He, B.; Ma, Q. y Pan, L. (2010) "A Study of coating materials for outdoor iron objects". En *Metal 2010, Proceedings of the intering meeting of the ICOM-CC Metal working group* (págs. 345-349). Charleston, Carolina del Sur: ICOM.
- S. Z. (30 de abril de 1921). Un gran artista toledano: Julio Pascual. *La Ilustración Española y Americana*, 5, 16-185.
- Téllez González, G. (mayo-junio de 1952). Julio Pascual. *Ayer y Hoy, Revista Artístico-Literaria de la Asociación de Artistas Toledanos*, 29, 2-4.
- Téllez González, G. (1969). Julio Pascual, el último gran rejero español. *Revista Toletum, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 4, 109-117.
- Vaquero Fernández Prieto, E. (1988). "Pablo Rodríguez Dorado. Un fotógrafo toledano". En Rodríguez Porres, L. (1988) (Comp.). *50 toledanos en el recuerdo* (págs. 238-341). Toledo: Zocodover.
- Vegue y Goldoni, Á. (10 de agosto de 1921). El arte del toledano Julio Pascual. *Mundo Gráfico*, 4.

Villegas, M^a Á.; Agua, F.; Félix Conde, J.; García-Heras, M.; López, V. y Contreras, J. (2011). "Estudio sobre la conservación de los materiales metálicos de la fachada principal de la estación de Atocha (Madrid)". En *IV Congreso Latinoamericano Conservación y Restauración de Metal 2011* (págs. 292-305). Madrid: MECD; Grupo Español de Conservación (GEIC).

Volfovsky, C. (Coord.) (2001). *La conservation des métaux*. Paris: CNRS Éditions.

Wilson, L., Davey, A, Mitchell, D.S. y Davidson, A. (2010). "Traditional architectural ironwork: scientific approaches to determining best conservation practice and the *Bute Canopy* case study". En *Metal 2010, Proceedings of the intering meeting of the ICOM-CC Metal working group* (págs. 335-344). Charleston, Carolina del Sur: ICOM.