

La conservación de azulejos y su restauración en Extremadura.

NURIA M^a FRANCO POLO

Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Junta de Extremadura

nuriamaria.franco@juntaex.es

RESUMEN

El desconocimiento de la importancia histórica y artística de la azulejería y la falta de reconocimiento como parte del patrimonio cultural son los principales problemas que acarrea la conservación de este tipo de bienes. La legislación reciente y diversas acciones promovidas por entidades públicas y privadas han contribuido a su revalorización en las últimas décadas. La historia de la restauración de conjuntos cerámicos en Extremadura es relativamente reciente, pero ha permitido el conocimiento y la recuperación de importantes obras representativas de los principales artistas y centros productores españoles.

PALABRAS CLAVES: conservación, restauración, Extremadura, azulejo.

ABSTRACT

The importance of artistic tiles and its value like cultural heritage are one of the main problems for the conservation of these artworks. The last legislation and several actions promoted for public and private entities have contributed to revalue the artistic tiles in the last decades. The history of the restoration of tiles in Extremadura is relatively recent but it has already allowed the known and the recovery of representative artworks of the top artists and Spanish workshops.

KEYWORDS: conservation, restoration, Extremadura, tile.

LA CONSERVACIÓN DE AZULEJOS¹.

El principal problema que presenta la conservación de la azulejería es su escasa valoración y reconocimiento como parte integrante del patrimonio cultural. Si bien la restauración de este tipo de bienes cuenta ya con casi un siglo de antigüedad, se trata de casos excepcionales en los que ha primado la importancia general del edificio, como la restauración ejecutada por el taller Ruiz de Luna en las obras de azulejería del Real Monasterio de Guadalupe en 1933, o por la relevancia de los autores de las obras, como ocurrió con el retablo mayor de la iglesia de Tentudía, de Niculoso Pisano, cuya intervención data de los años setenta del pasado siglo.

Las acciones encaminadas a la protección y restauración de este olvidado patrimonio son cada vez más abundantes, sobre todo en lo relativo a los revestimientos cerámicos arquitectónicos, sin embargo, aún hoy existe diferente consideración para las piezas meramente decorativas, las más valoradas, y otras con función publicitaria, conmemorativa o de señalización viaria, menospreciadas por su funcionalidad y por haber sido fabricadas en fechas más recientes, habitualmente en los años finales del siglo XIX o la primera mitad del XX.

La conservación de la azulejería depende de distintos factores, humanos o ambientales, que pueden ocasionar daños de diversa índole, a veces reversibles, otras irreparables, e incluso la destrucción y pérdida de este patrimonio.

Su utilización como revestimiento mural decorativo, conmemorativo, publicitario o informativo, ya sea en zócalos, fachadas, frontales de altar, retablos o pavimentos fue durante siglos la opción más idónea por su perdurabilidad. Además, cuando el edificio presentaba problemas de humedad, la azulejería se imponía a la pintura o la madera, que resultaban menos estables y resistentes; las placas cerámicas no solo podían ocultar las manchas de humedad, sino que la forma biselada de sus perfiles permitía la transpiración del muro.

Las colecciones de azulejos de los museos son, en ocasiones, el único vestigio de la decoración cerámica de algunos monumentos. El siglo XIX fue el periodo histórico de mayor destrucción y pérdida del patrimonio cultural español. La Guerra de la Independencia y el abandono del patrimonio inmueble

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación Nacional del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, titulado: Paisajes Culturales en la Extremadura Meridional: una visión desde el Patrimonio (HAR2017-87225-P), cofinanciado por los fondos FEDER.

eclesiástico tras las desamortizaciones contribuyeron al progresivo deterioro de edificios históricos y, consecuentemente, de su cerámica arquitectónica, bien por el paso del tiempo y las patologías provocadas por la ruina de estos edificios o bien por el expolio reiterado.

El relativamente fácil robo de placas cerámicas fue reflejado por el artista Gustave Doré en su dibujo *Les voleurs d'azulejos, à la Alhambra*, publicado en 1864 en uno de los fascículos de la revista *Le Tour du monde*² (fig. 1), que difundía las crónicas del viaje por España del barón Jean-Charles Davillier y el artista Gustave Doré. La ilustración recogía el momento en el que un matrimonio inglés, como tantos otros viajeros del siglo XIX, robaban un azulejo de uno de los muros de la Alhambra como indecoroso recuerdo de su viaje. Robert Irwin relata en su obra *The Alhambra* cómo muchos de estos azulejos y estucos arrancados por viajeros ingleses del XIX engrosan en la actualidad las colecciones del British Museum o el Victoria and Albert: “In the nineteenth century it was common for visitors [...] to take tiles and chippings of stone and stucco away with them. (Some of this tourist loot has ended up in the British Museum and the Victoria and Albert Museum.)”³

Los monumentos extremeños también sufrieron el expolio de azulejos por parte de vecinos y foráneos, entre ellos viajeros ingleses cuyos recuerdos terminaron en esos mismos museos londinenses; es el caso de los azulejos de la Fuente de la Consolación del claustro mudéjar de Guadalupe, fabricados en Manises en el siglo XV.

² DORÉ, Gustave y DAVILLIER, Charles, “Voyage en Espagne”, *Le Tour du Monde*, París, 1864/2º semestre, vol. 10, p. 369.

³ IRWIN, Robert, *The Alhambra*, Cambridge (Massachussets), Harvard University Press, 2004, p. 10.



Fig. 1. *Les voleurs d'azulejos, à la Alhambra*, Gustave Doré.

En la actualidad, la azulejería publicitaria y de señalética viaria es, quizás, la que presenta mayores problemas de conservación debido a su mayor exposición a agentes nocivos por estar en fachadas, a la falta de reconocimiento como bien cultural y a la ausencia de medidas de protección patrimonial hacia esta tipología artística. La aparición de otros materiales para la cartelería, la transformación del tejido urbano, la rehabilitación o derrumbe de los edificios que poseían estos azulejos o el expolio fueron los causantes de su progresiva desaparición. En algunos casos pudieron ser rescatados y llevados a museos⁴, pero en otros terminaron en manos de coleccionistas privados o perdidos para siempre.

⁴ Sobre la problemática y la recuperación del ingente patrimonio cerámico valenciano por parte del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí ver COLL CONESA, Jaume, "El azulejo en el museo", en COLL CONESA, Jaume; SANZ NÁJERA, María y RALLO GRUSS, Carmen (dir.), *El azulejo en el museo. Su conservación, restauración y montaje expositivo. Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica, 2001, pp. 7-11.

La azulejería para uso publicitario o de identificación de calles, casas, seguros, etc. es una de las tipologías más difíciles de conservar por estar situadas en las fachadas de los edificios y, por tanto, expuestas a las inclemencias del tiempo, al vandalismo y al expolio, algo habitual debido a la existencia de un mercado especializado en este tipo de obras⁵. Un claro ejemplo es el caso de los azulejos de nomenclatura y numeración de calles y casas de Cáceres del siglo XVIII, de los que solo perviven dieciocho de los mil setecientos veintinueve fabricados (Fig. 2), problema extensible a otras ciudades españolas con azulejos de identificación coetáneos como Sevilla, Madrid, Valladolid, Toledo, Barcelona, etc. Entre las pocas medidas de protección emprendidas destaca la del Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, que decidió incluir estas placas cerámicas en el Plan Especial de Protección⁶.



Fig. 2. Azulejo de nomenclatura del siglo XVIII situado en la fachada del Palacio de la Isla, en Cáceres.

Los paneles de azulejería comercial más representativos de toda la geografía española son los del abono natural Nitrato de Chile. Muchos de ellos

⁵ LUPIÓN ÁLVAREZ, Juan José y ARJONILLA ÁLVAREZ, María, “La cerámica aplicada en arquitectura: hacia una normalización de los criterios de intervención”, *Ge-conservación/conservação*, Madrid, 2010, nº 1, p. 102.

⁶ FRANCO POLO, Nuria M., *Los azulejos de nombres de calles y numeraciones de casa de Cáceres fabricados en el siglo XVIII*, Cáceres, Consejería de Cultura e Igualdad de la Junta de Extremadura, 2018.

han desaparecido al derribarse o remodelarse los edificios en cuyas fachadas se exponían, como en el caso de la localidad cacereña de Aliseda o las localidades pacenses de Medellín y Villanueva de la Serena. En algunos casos han sido recuperados por coleccionistas privados mientras que ayuntamientos como el de Santa Cruz de La Palma han invertido en su restauración⁷.

Desde los años setenta del pasado siglo distintos instrumentos normativos destinados a establecer las directrices para la conservación y restauración del patrimonio cultural hacen una mención expresa a los materiales cerámicos, aunque no es hasta el año 2000 cuando se habla concretamente de azulejería.

En la *Carta del Restauo 1972*, en el Anexo A dedicado a las *Instrucciones para la salvaguardia y restauración de Antigüedades* se especifica lo siguiente:

En estas especiales condiciones de rescate así como en las exploraciones arqueológicas terrestres normales deberán considerarse las especiales exigencias de conservación y restauración de los objetos según su tipo y su material, por ejemplo, para los materiales cerámicos y para las ánforas se tomarán todas las precauciones que permitan la identificación de los posibles residuos o huellas de su contenido, que constituyen datos preciosos para la historia del comercio y de la vida de la antigüedad; además, deberá prestarse especial atención al examen y fijación de posibles inscripciones pintadas, especialmente en el cuerpo de las ánforas.⁸

La UNESCO incluyó en la *Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles* de 28 de noviembre de 1978, en su definición de “bienes culturales muebles”: “(VI) los bienes de interés artístico, tales como: [...] -obras de arte y artesanía hechas con materiales como el vidrio, la cerámica, el metal, la madera, etc.”⁹

La *Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura*, que renovaba los contenidos de la Carta del Restauo de 1972, incluía

⁷ El ayuntamiento de Santa Cruz de la Palma invertirá unos 56.000 euros en la restauración de un panel de Nitrato de Chile y dos de Philips, en SANZ, David, “Restaurar los mosaicos de Nitrato de Chile y Philips cuesta más de 56.000 euros”, *El Español*, 15/12/2016.

⁸ *Carta del Restauo 1972*, Roma, Anexo A: *Instrucciones para la salvaguardia y restauración de Antigüedades*.

⁹ *Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles*, UNESCO, París, 28 de noviembre de 1978.

entre esos objetos, “[...] obras de figuración plana sobre cualquier tipo de soporte (mural, de papel, textil, lúneo, de piedra, metálico, cerámico, vítreo, etc.)”¹⁰

La publicación *El azulejo en el museo. Su conservación, restauración y montaje expositivo. Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí* expuso en 2001 el estado de la cuestión sobre la problemática de la azulejería en España, sobre todo en lo referente a la conservación de los numerosos conjuntos valencianos. El papel representado por el Museo Nacional de Cerámica de Valencia en el rescate, conservación y restauración de la azulejería valenciana¹¹, aparte de la heterogénea colección inicial, puede ser tomado como referencia por otras instituciones españolas.

La proliferación de museos españoles especializados en temas cerámicos, e incluso en azulejos, en las últimas décadas ha contribuido a difundir el conocimiento de este tipo de patrimonio y, por ende, su valoración y conservación por parte de la ciudadanía. Es destacable la labor pedagógica del Museo del Azulejo “Manolo Safont” en Onda (Valencia), el Museo de Cerámica de Manises (Valencia) o el Centro Cerámica Triana (Sevilla), así como la accesibilidad museográfica de L’Enrajolada, Casa Museu Santacana, en Martorell (Barcelona).

El Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales (ICCROM) y la Academia de España publicaron en 2003 *El estudio y la conservación de la cerámica decorada aplicada en arquitectura* fruto del trabajo de investigación llevado a cabo desde finales del año 2000. Este documento pretende no solo tratar el estado de conservación de la cerámica arquitectónica y los criterios de restauración aplicados en diversos conjuntos sino, sobre todo, “identificar un aspecto de la conservación del patrimonio cultural que merece recibir mayor atención y, a la vez, promover el intercambio de experiencias a nivel internacional.”¹²

Sin embargo, toda la normativa citada parece ser insuficiente para garantizar la conservación de la azulejería en España. Dado el poco valor del que gozan estas piezas artísticas y los graves problemas para su conservación debido al vandalismo, la expansión y remodelación urbana, el expolio o el auge de un comercio especializado, es necesario tomar medidas legales que impidan su deterioro,

¹⁰ *Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura*, Roma.

¹¹ COLL CONESA, Jaume; SANZ NÁJERA, María y RALLO GRUSS, Carmen (dir.), *El azulejo en el museo. Su conservación, restauración y montaje expositivo*, op. cit.

¹² ALVA BALDERRAMA, Alejandro; ALMAGRO VIDAL, Ana y BESTUÉ CARDIEL, Isabel (compiladoras), *El estudio y la conservación de la cerámica decorada aplicada en arquitectura*, Roma, Centro Internacional de estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales, 2003, v.

destrucción e irremediable pérdida. El inventario y catalogación de las placas cerámicas con una importancia artística, histórica o tecnológica fundamentada, así como su inclusión expresa en los Planes Especiales de Protección y en las leyes de patrimonio –nacional y autonómicas–, al igual que se ha hecho con otros elementos potencialmente en peligro como los escudos o los rollos y picotas, son medidas urgentes y fundamentales para la conservación de la azulejería en nuestro país.

Resulta ejemplar el proyecto portugués “SOS Azulejo”, creado en 2007 por iniciativa del Museo de la Policía Judicial, órgano de la Escuela de Policía Judicial, para localizar paneles de azulejos portugueses robados. La publicación de esas obras en su página web supuso el hallazgo inmediato de algunas de ellas. El proyecto, premiado por Europa Nostra en 2013, ha ido creciendo en este tiempo con la colaboración de distintos organismos portugueses, involucrados en la difusión y sensibilización de los ciudadanos acerca de su patrimonio más importante. El vandalismo, el derribo de edificios y el expolio con destino a un lucrativo mercado nacional e internacional de azulejería portuguesa estaban poniendo en serio peligro su conservación. Las consecuencias de esta iniciativa son evidentes: desde 2007 ha descendido el robo de azulejos en Portugal en un 65%, ha aumentado el conocimiento y la valoración del patrimonio azulejero por parte de los ciudadanos y el reglamento urbanístico del Ayuntamiento de Lisboa (CML) prohíbe desde 2013 el derribo de fachadas decoradas con azulejos o la sustracción de ellos¹³.

Las instituciones públicas y privadas pueden aportar mucho más por la conservación del patrimonio azulejero español a partir de la difusión y sensibilización de la ciudadanía mediante publicaciones, conferencias, exposiciones o talleres para público infantil y juvenil. Desde el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura hemos difundido la azulejería extremeña en publicaciones, conferencias y exposiciones, además de incrementar el número de restauraciones de conjuntos cerámicos de la región en los últimos años.

LA RESTAURACIÓN DE AZULEJOS EN EXTREMADURA¹⁴.

La restauración del patrimonio azulejero extremeño consta al menos desde los años setenta del siglo XX, abordada entonces por el Ministerio de Cultura

¹³ SÁ, Leonor, “Sensibilización en torno al azulejo. Hacia la protección de un paisaje cultural portugués único”, *Las Noticias del ICOM*, vol. 68, nº 3-4, diciembre de 2015, pp. 14 y 15; <http://www.sosazulejo.com/> [consulta 06/05/2017].

¹⁴ Nuestro agradecimiento a D. Javier Cano Ramos, Director del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura, por facilitarnos la consulta de los expedientes de restauración de los conjuntos cerámicos estudiados en este apartado.

del Gobierno de España. Desde los años noventa del pasado siglo las actuaciones, bajo el auspicio ya de la Junta de Extremadura, han sido numerosas y han afectado, sobre todo, a obras de gran formato. El Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura se encarga de la restauración de la azulejería extremeña así como de otros bienes patrimoniales desde su creación por Decreto 123/2000 de 16 de mayo¹⁵.

En 1968, cuando el acceso al Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía mejoró significativamente con la construcción de una carretera, el aumento de visitas al conjunto puso en evidencia su deplorable estado. La Dirección General de Bellas Artes del Gobierno de España decidió acometer la restauración del monasterio, encargada al arquitecto José María Menéndez-Pidal Álvarez, quien eligió al restaurador Antonio Llopart Castells para ejecutar las necesarias reparaciones en el retablo mayor, que no solo se había visto afectado por las humedades que afloraron desde la construcción del cenobio sino también por actuaciones poco respetuosas como la llevada a cabo en 1870, cuando se sustituyó la antigua imagen de la Virgen de Tudía por otra que, para ser protegida, se introdujo en una urna de madera y cristal anclada al retablo cerámico por varios puntos¹⁶.

El retablo mayor de la iglesia del Monasterio de Tentudía, en el término municipal de Calera de León, fue encargado por el vicario de Tudía Juan Riero al artista azulejero Niculoso Pisano, de origen italiano asentado en Sevilla, quien fabricó los azulejos del retablo mayor, el frontal de altar, los pretilos, las contrahuellas de las escaleras de acceso al altar mayor y las olambrillas del solado del presbiterio y del coro en 1518 (Fig. 3).

El retablo de azulejos lisos se compone de tres calles enmarcadas por una cenefa de estilo renacentista con labor de *candelieri*, roleos, máscaras, cornucopias, bucráneos, fruteros y ángeles, todo ello acompañado por escudos de la Orden de Santiago y otros blasones que aluden al Reino de León, no en vano el vicario Juan Riero se formó en el Convento de San Marcos de León¹⁷. En el cuerpo central del retablo se representa una hornacina destinada a acoger la imagen de bulto redondo de la Nuestra Señora de Tudía, bajo ella se lee la leyenda “AVE MARÍA GRACIA” y alrededor vemos el árbol de Jesé, tema abordado por Pisano en otras obras como el retablo de la Visitación en los Reales Alcázares de Sevilla. En las calles laterales se muestran escenas de la vida de la

¹⁵ Diario Oficial de Extremadura (DOE) nº 59, de 23 de mayo de 2000.

¹⁶ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel, “La cerámica de Niculoso Pisano en la iglesia de Tentudía. Apuntes sobre la restauración del retablo mayor”, *Revista de la CECEL*, 14, 2014, pp. 40, 41 y 44.

¹⁷ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel, “Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía a lo largo del siglo XVI”, *Revista de estudios extremeños*, Tomo LXX, N° 3, 2014, p. 1371.

Virgen, excepto en las dos inferiores, dedicadas al maestre Pelay Pérez Correa y al mecenas en actitud orante, el vicario Juan Riero. En el ático se sitúa el Calvario bajo una arquería, estructura arquitectónica que utiliza el autor para enmarcar todas las escenas. La autoría y fecha del retablo queda constatada en una cartela situada en el banco: “NICULOSUS PISANUS ME FECIT A.D. 1518”.



Fig. 3. Retablo mayor de Tentudía. Detrás de la Virgen se aprecian las placas de color neutro.

La hispanista Alice Frothingham se percató de que la fuente de inspiración de algunas imágenes del retablo residía en determinados Libros de Horas; el Calvario parece estar inspirado en un Libro de Horas francés mientras que la escena de La Purificación fue copiada de un Libro de Horas publicado por Thielman Kerver en 1505 en París¹⁸.

Las sales provocadas por la humedad en los paramentos habían afectado al esmalte y la integridad de los azulejos del retablo por lo que en 1974 fue desmontado y trasladado a la Delegación de Cultura de Badajoz para limpiar, consolidar y reintegrar las placas cerámicas con tonos neutros en los que se perfiló el dibujo perdido. Las piezas fueron trasladadas a Tentudía en 1977 y montadas sobre un bastidor de acero y plástico separado del muro para aislarlas de las filtraciones¹⁹.

¹⁸ FROTHINGHAM, Alice Wilson, *Tile Panels of Spain, 1500-1650*, New York, The Hispanic Society of America, 1969, p. 14.

¹⁹ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel, “La cerámica de Niculoso Pisano en la iglesia de Tentudía. Apuntes sobre la restauración del retablo mayor”, *op. cit.*, pp. 44 y 45.

Entre 1995 y 1997 se acometió la rehabilitación del Convento de San Vicente Ferrer para acoger el Parador Nacional de Turismo. El antiguo refectorio posee un zócalo decorado con azulejos de gran calidad artística atribuido al azulejero real Jan Floris²⁰, conocido en España como Juan Flores (Fig. 4). De ser cierta esta atribución, la decoración cerámica del refectorio de San Vicente Ferrer habría sido fabricada entre 1558²¹, año en el que consta la presencia de Juan Flores en Plasencia como vecino de la localidad, y 1563, año en el que fijó su residencia en Talavera de la Reina para atender los encargos del rey Felipe II²².

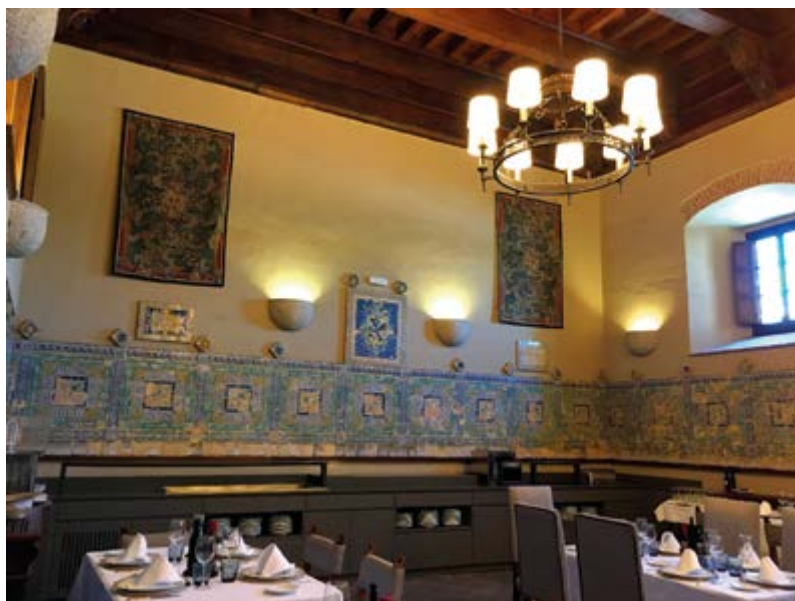


Fig. 4. Refectorio del Convento de San Vicente Ferrer.
Actual restaurante del Parador de Plasencia.

La composición está formada por paneles cuadrados que se repiten a lo largo de toda la sala con coronas o azulejos de remate con postas y, en el banco, cartelas de metales recortados y casetones imitando profundidad con pequeños

²⁰ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, “Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, N° 146, 2000, pp. 22 y 23.

²¹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Madrid, 1800, p. 128.

²² MARTINEZ CAVIRÓ, Balbina, “Azulejos talaveranos del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, Tomo 44, 1971, p. 285.

guillochés en la base. Las pilastras que separan los mencionados paneles están decoradas con azulejos blancos y azules que combinan hojas con metales recortados. Los marcos repetidos por todo el zócalo poseen guardillas vegetales de intenso color verde enmarcando azulejos de arquillos y hojas, que a su vez acogen cuatro azulejos de labor formando una composición radial de hojas blancas, amarillas, naranjas y verdes sobre fondo azul.

Preside el zócalo, en la cabecera, un escudo de la Orden Dominicana marcado por una cartela de metales recortados con pámpanos y máscaras de influencia italiana, todo ello rematado por dos azulejos cuadrangulares girados con caras de niños o ángeles tocados con penachos. A ambos lados del escudo hay dos cartelas ilegibles, también enmarcadas con metales recortados, y todo el zócalo se corona con azulejos girados alternos en los que se representan cabezas tocadas con penachos similares a las del retablo cerámico de la sacristía, perlas llameantes y escudos de la Orden Dominicana y de la familia Zúñiga.

La decoración cerámica, muy afectada por el uso como centro de enseñanza media durante gran parte del siglo XX, ocupa un friso corrido sobre el primitivo banco de granito del que aún se conservan restos en esta sala, utilizada en la actualidad para un fin semejante al que fue concebida, restaurante del Parador de Turismo. A las piezas se les aplicó una reintegración volumétrica con un mortero, pero se optó por no realizar la reintegración cromática ni reproducir los dibujos perdidos puesto que se trata de azulejos decorativos con motivos repetidos por todo el arrimadero y cuya lectura no se ve interrumpida por esas faltas (Fig. 5).



Fig. 5. Detalle del zócalo de azulejos del antiguo refectorio de San Vicente Ferrer.

Entre 1996 y 1997 la empresa TEKNE Conservación y Restauración llevó a cabo la limpieza, reintegración y consolidación del retablo y frontal de altar cerámicos de la ermita de San Lázaro en Plasencia (Fig. 6). El conjunto de azulejos talaveranos, que estaba situado en la nave lateral izquierda, fue sufragado por el gremio de zapateros en 1599, y, por ello, representa a sus patronos, San Crispín y San Crispiniano en el frontal flanqueados por decoración de roleos vegetales a modo de antipendio textil y motivos de la serie talaverana de recortes. Los atlantes emplumados del retablo guardan similitudes con los representados en el retablo de la sacristía del Convento de San Vicente Ferrer de Plasencia, aunque la representación pictórica de las imágenes del de San Lázaro es de menor calidad.

A las patologías que presentaba, derivadas de la humedad y los defectos del vedrío debidos a la fabricación, se unían los saltos del esmalte en las juntas, quizá por haberse desmontado con anterioridad, y la lechada de cal que cubría

algunos de los azulejos que coronan el retablo. Los cambios de temperatura y las sales provocadas por el exceso de humedad en el interior de la ermita habían provocado fisuras y desprendimientos en la capa vítrea, así como la pérdida del brillo natural de las piezas, por lo que se procedió al desmontaje del conjunto para consolidar la pasta arcillosa y el vidriado mediante resina sintética diluida en disolvente orgánico. Una vez limpiadas las sales y unidas las grietas con resina epoxi se reintegraron las partes necesarias para completar la lectura de las escenas representadas con colores al barniz y se fabricaron los azulejos perdidos. Finalmente, el retablo fue montado sobre “Aerolan”, un soporte de gran estabilidad con un coeficiente muy bajo de dilatación, y se dispuso delante del muro dejando una cámara de aire que permitiera la ventilación y evitara su contacto con la humedad²³. Posteriormente fue trasladado al Museo de la Catedral de Plasencia para su exposición.



Fig. 6. Retablo de San Crispín y San Crispiniano en el Museo de la Catedral de Plasencia. Fotografía cedida por D. Javier Cano Ramos.

²³ CANO RAMOS, Javier, “Retablo de cerámica de la ermita de San Lázaro. Plasencia”, en VV. AA., *Extremadura restaurada. Quince años de intervenciones en el Patrimonio histórico de Extremadura*, tomo I, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura. Dirección General de Patrimonio Cultural, 1999, pp. 270-273.

Entre los años 2000 y 2003 se llevó a cabo la restauración del retablo de San Fulgencio y Santa Florentina y la azulejería que decora el frontal de altar, solados y arrimaderos del templete construido para la custodia de las reliquias de los mencionados santos (Fig. 7). Una inscripción fecha la inauguración de esta obra el 3 de octubre de 1610, momento al que parece corresponder el estilo de la azulejería talaverana que decora los zócalos, con un motivo inspirado en brocados de la época, y la que cubre el frontal de altar, con roleos vegetales como los comentados en el frontal de la ermita placentina de San Lázaro. En Berzocana la escena ocupa gran parte del frontal cerámico con las imágenes de San Isidoro, San Leandro, San Hermenegildo y Santa Teodosia en un marco paisajístico carente de perspectiva y realismo. El atuendo de San Hermenegildo difiere de los que visten el resto de santos por representarse como un rey, con jubón y ropillas con calzas o calzones y lechuguillas, iconografía difundida por Felipe II para enfatizar el concepto de “Sacra Monarquía”²⁴ (Fig. 8).

²⁴ FRANCO POLO, Nuria M., “El patrimonio azulejero extremeño al sur del Tajo: Alcántara, Garrovillas de Alconétar, Santiago del Campo y Berzocana”, en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (coords. y eds.), *Paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura; Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2011-14107-E); Vicerrectorado de Investigación, Transferencia e Innovación de la Universidad de Extremadura, 2018, pp. 156 y 157.



Fig. 7. Templete de la iglesia de Berzocana.

La empresa Restaura. Restauraciones y rehabilitaciones acometió dicha intervención y, según consta en el expediente de la obra²⁵, consistió en recolocar los azulejos mal dispuestos por una intervención anterior. Para ello se arrancaron y pegaron con malla de poliéster, se consolidaron con éster de silicato de etilo por inmersión, se restauraron las piezas deterioradas y se fabricaron otras nuevas para la reintegración de los conjuntos, se armó el soporte del frontal de altar en malla de poliéster, mortero de cal grasa y sílice pura certificada y, finalmente, se rejuntó y limpió todo el conjunto cerámico. Los altares laterales o el solado del primer piso del templete no pudieron reconstruirse por falta de piezas y documentación que certificase el estado original de los mismos.



Fig. 8. Frontal de altar del templete de Berzocana.

En 2008 se llevó a cabo la restauración de los paramentos y muebles del Relicario del Convento de Santa María del Valle en Zafra, también llamado de Santa Clara por su advocación (Fig. 9), una pequeña sala rectangular cubierta por azulejos talaveranos de “florón escurialense”, con la cubierta en forma de artesa decorada con roleos y medallones de la serie “marmolizada”. Esta sala fue construida entre 1590 y 1607 para albergar la colección de reliquias del tercer duque de Feria, Gómez IV Suárez de Figueroa y Córdoba, donada

²⁵ RESTAURA. RESTAURACIONES Y REHABILITACIONES ESP. S.L., *Informe-presupuesto sobre caracterización de materiales y diseño de tratamientos en el retablo de los santos de la iglesia de Berzocana*, 2000.

al convento en 1603²⁶. La calidad de este conjunto cerámico y las numerosas relaciones contractuales de la Casa de Feria con importantes artistas de la época, así como las similitudes iconográficas inducen a pensar que esta obra fuera realizada por el azulejero Hernando de Loaysa o su yerno Juan Fernández de Oropesa, artífices de un conjunto de idénticas características en el Palacio del Infantado de Guadalajara, residencia de los abuelos del tercer Duque de Feria.



Fig. 9. Detalle del Relicario del Convento de Santa Clara, Zafra.

En cuanto a la intervención practicada sobre el conjunto de azulejos que cubren los muros y el solado de la capilla, estos presentaban suciedad, sales, sobre todo en la parte más baja, y pérdidas de algunas piezas. La empresa Ábside Restauraciones suprimió las sales con lavados de agua desmineralizada, limpió restos de humus y desmontó las placas sueltas para eliminar y sanear viejos morteros. Para reintegrar los azulejos que faltaban se utilizó un mortero de cal y polvo de mármol con una pequeña cantidad de acrilato de metilo para reforzar la adhesividad; sobre él se pintó en seco con acuarela el dibujo perdido²⁷ (Fig. 10).

²⁶ FRANCO POLO, Nuria M., “La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafra y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria”, *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz, 2016, Tomo LXXII, Nº 2, p. 1222.

²⁷ ÁBSIDE RESTAURACIONES, *Memoria final. Restauración del Relicario del Monasterio*



Fig. 10. Azulejos reintegrados con acuarela.

En 2014, con motivo de la exposición *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres*, fueron limpiados los azulejos expuestos en la muestra, afectados por la acumulación de morteros sobre el vidriado, yeso procedente de antiguos criterios expositivos, sales y concreciones de las piezas extraídas en intervenciones arqueológicas. La reintegración no fue necesaria ya que no afectaba a la lectura de los motivos iconográficos. Asimismo se realizó una reconstrucción ideal de un panel con azulejos de “florón escorialense” y una placa de remate o corona procedentes de las excavaciones en el Monasterio de Yuste (Fig. 11)²⁸. La gran cantidad de azulejos con este tema aparecidos en las excavaciones arqueológicas de Yuste pudo pertenecer a un frontal de altar, ahora desaparecido, de la Capilla de San Juan, en el claustro gótico, fabricada en 1580²⁹

de Santa María del Valle. Zafra, Badajoz, 2008, pp. 6-9.

²⁸ Esta intervención fue realizada por el Miguel Ángel Ojeda Zarallo, restaurador del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura.

²⁹ FRANCO POLO, Nuria M., *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres*, Cáceres, Asociación “Adaegina” Amigos del Museo de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014, p. 57.



Fig. 11. Reconstrucción con azulejos del Monasterio de Yuste en *De barro y esmalte*.

Entre 2014 y 2015 se intervino en la decoración cerámica del presbiterio y la sacristía de la Real Capilla del Santísimo Cristo de la Quinta Angustia en Zalamea de la Serena. Los azulejos del zócalo del altar mayor representan escenas de la Pasión de Cristo, sin embargo, en los años setenta del pasado siglo, habían sido trasladados a ese lugar tres paneles de la sacristía con imágenes del diluvio universal, el sacrificio de Isaac y la zarza ardiente. Por otra parte, el arrimadero de la sacristía representa escenas del Antiguo Testamento, pero aquí también fueron trasladados dos paneles pertenecientes al presbiterio, la Virgen y San Juan Bautista (Fig. 12), imágenes que completaban, con la escultura de bulto redondo del Cristo crucificado, la escena del Calvario. Aparte de las consecuencias de estas y otras acciones desafortunadas para el conjunto cerámico, las humedades por capilaridad del templo habían afectado a la pasta arcillosa y el vidriado de las piezas provocando la aparición de sales y las consecuentes grietas y roturas (Fig. 13).

La empresa Restaura. Restauraciones y rehabilitaciones se encargó de desmontar los azulejos del presbiterio y la sacristía para sanear los muros de apoyo y montarlos, al final del proceso, sobre paneles suficientemente resistentes y aislantes de la humedad. Se reubicaron las escenas en su lugar original, se consolidaron las piezas en las que la pasta y el vidriado estaban desligados y se limpiaron las sales, barnices, yeso y pinturas adheridas. Finalmente, se efectuó la reintegración volumétrica y cromática de los azulejos y se aplicó un barniz protector que, además, devolviera el brillo natural perdido³⁰.



Fig. 12. Imagen de San Juan Bautista en la sacristía, antes de su traslado al presbiterio.

³⁰ RESTAURA. RESTAURACIONES Y REHABILITACIONES ESP. S.L., *Memoria técnica para la restauración de la azulejería de la iglesia del Santísimo Cristo, en Zalamea de la Serena (Badajoz)*, 2014.



Fig. 13. Friso de azulejos del presbiterio de Zalamea, antes de la restauración.

Entre 2015 y 2016 se abordó el desmontaje y la restauración del retablo cerámico de la sacristía del Convento de San Vicente Ferrer en Plasencia. Se trata de un excepcional conjunto de azulejos constituido por un panel central de doble altura en el que se representa un Calvario coronado por una cornisa partida sobre la que se disponen dos ángeles tenantes soportando el escudo de la Orden dominica. A ambos lados de la escena central se sitúan diversos santos dominicos y Santa Catalina enmarcados por cartelas de metales recortados separadas por columnas pareadas sobre las que apoya una extensa cornisa de roleos vegetales, rematada por escudos alternos pertenecientes a los apellidos de la familia benefactora (Zúñiga y Pimentel) y a la Orden dominica, fundadora del convento.

La autoría del retablo suscita algunas dudas debido a la falta de documentación y, sobre todo, porque carece de firma, pero su adscripción a un importante taller talaverano del último tercio del siglo XVI es evidente debido a la gran cantidad de recursos decorativos de influjo italiano y flamenco empleados, así como por la excepcional calidad de las piezas. El estilo y la iconografía apuntan a la influencia de importantes artistas de la época como Juan Flores o Juan Fernández. Incluso pudo ser fabricado en un alfar de la ciudad de Plasencia puesto que consta la presencia de varios talleres en el arrabal de San Juan, también llamado Toledillo, desde al menos el siglo XV hasta el XIX³¹.

³¹ FRANCO POLO, Nuria M., *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres*, op. cit., pp. 40 y 41.

En 2015 el retablo fue desmontado de su lugar original por la empresa Taller de Restauración del Patrimonio (T.R.P.) y trasladado al taller de la empresa TEKNE Conservación y Restauración, en Madrid, que se ha encargado de su montaje y reintegración para la musealización del conjunto en el Museo de la Catedral de Plasencia (Fig. 14)³².



Fig. 14. Retablo de San Vicente Ferrer montado en el Museo de la Catedral de Plasencia.
Fotografía cedida por D. Javier Cano Ramos.

La sacristía de San Vicente Ferrer presenta graves problemas de humedad que habían provocado no solo el deterioro de los azulejos del retablo sino también el desprendimiento de muchos de ellos (Fig. 15). Algunas de estas piezas, afortunadamente, habían sido recogidas por los arqueólogos responsables durante el proceso de rehabilitación del convento para su adecuación al uso de Parador Nacional de Turismo y depositadas en el Museo de Cáceres, lo cual permitió la reconstrucción de algunas partes fundamentales como el escudo con ángeles tenantes sobre la cornisa central.

³² TEKNE Conservación y Restauración S. L., *Montaje, reintegración y musealización de los azulejos de Santo Domingo para uso cultural en el Museo Catedralicio de Plasencia*, junio de 2017.



Fig. 15. Estado del retablo antes de su arranque de la sacristía.

El retablo consta de mil doscientos dieciséis azulejos que habían sido arrancados en una intervención anterior y que presentaban una gruesa capa de mortero de cemento en el reverso. La mayoría de las piezas mostraban eflorescencias salinas sobre el vidriado provocadas por la humedad. La limpieza ha consistido en eliminar ese mortero y limpiar las sales para pegar posteriormente los fragmentos, reintegrar los azulejos con escayola y fabricar las piezas perdidas con moldes y escayola o, en otros casos, un azulejero ha producido réplicas de ellas. Por último, el conjunto ha sido montado sobre paneles rígidos con estructura de nido de abeja en aluminio y se ha procedido a la reintegración cromática con acuarelas y barniz o con pigmentos al barniz.