

INDICE

I -	Ficha Técnica	pág.2
II -	Breve descripción Histórica	pág.3
III -	Factores Comunes de Alteración	pág. 17
IV -	Informe Previo	¹.....pág. 20
	IV –A Estado de Conservación (Patologías)	pág. 21
	IV – B Mapa General de Daños	pág. 37
	IV – C Propuesta de Intervención	pág. 51
V -	Fotografías	pág 55
VI -	Criterios de Intervención	pág 56
VII -	Mapas	pág 59
VIII -	Documentos Anexos	pág 60
IX -	Colaboraciones y Firma	Pag 62

600676d74211d0875107e5340090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.lalavera.org/validacionDoc?entidad=45165>

I - Ficha Técnica:

Expediente de cultura:

10/2018

Denominación del Proyecto:

Estado de conservación, Patologías y proyecto

Intervención en Mural Cerámico de Fachada Oeste

Promotor:

Excmo. Ayuntamiento de Talavera de la Reina

Restaurador:

D. Enrique Julio Toledo Brasal

Técnico Superior en Conservación y Restauración – Diputación de Toledo

Colaboradores:

Doña Natalia García de la Rosa

*Licenciada en Bellas Artes – Especialidad Restauración y
Conservación*

D. Jaime Fernández Vázquez

*Graduado en Ingeniería de la Edificación – Especialidad Patrimonio
Arquitectónico*

Lugar de la Intervención:

Polígono

Referencia Catastral:

Manzana , Parcela46521

Valoración Histórica:

S. XVI - XIX

Estado General de Conservación:

*Muy alterado, zonas muy desprendidas, Humedad
roturas, Piezas desubicadas, Intervencionismo
profesionales,.....*



Enrique Julio Toledo Brasal – Técnico Superior en Conservación y Restauración



600676d74211d0875107e5340090b1c2

II –Breve Descripción Histórica:

Breve Introducción Histórica

hay certeza de la fecha concreta en que se empezó a dar culto a **Santa María del Prado** aunque el carácter sagrado del lugar se remonta, al menos, a época romana, cuando en este lugar, a las afueras de la antigua Caesarobriga, se levantaba un templo dedicado a deidades protectoras de la agricultura y la ganadería, como Pales y Ceres. En su honor se celebraban fiestas de las que, al parecer, descienden las actuales Mondas. El lugar se cristianizó en época visigoda, cuando, según la versión más extendida, el rey Liuva II regaló a la ciudad la primitiva imagen de la Virgen del Prado. Alguna fuente sugiere que incluso durante la dominación musulmana se mantuvo el culto cristiano en la ermita. Tras la reconquista, el templo se rehizo en estilo mudéjar, y fue probablemente en esta época cuando se le dotó de la actual imagen de la Virgen del Prado. Ya en el siglo XVI, este edificio es sustituido por otro de estilo renacentista, que constituye la parte más antigua de la construcción actual (desde los pies hasta la reja del presbiterio). En esta época era ya tal su magnificencia que Felipe II se refiere a ella como la 'reina de las ermitas'. En 1649 se reforma de nuevo con la adición de la actual capilla mayor y su característica cúpula, todo ello bajo la dirección de Fray Lorenzo de San Nicolás, con lo que adquiere su aspecto actual. Tras los estragos causados por la invasión francesa, se hacen nuevas reformas en 1855. En 1956, el Papa Pío XII firmó una bula papal concediendo que fuera coronada canónicamente la imagen de la Virgen del Prado y en el año 1989, el Papa Juan Pablo II firmó una bula pontificia por la cual la hasta entonces ermita fuera elevada a "la dignidad y al estado de Basílica Menor"

En la actual basílica se combinan los estilos renacentista y barroco. La planta de la capilla mayor, barroca, es de cruz latina, con dos brazos cubiertos por bóveda de cañón con lunetos, en cuya intersección se alza una gran cúpula encamionada sobre tambor octogonal, culminada por linterna. Todo ello se decora con pilares, capiteles y entablamentos de yeso. La construcción barroca se une a los pies, a través de un arco triunfal, con las tres naves renacentistas, cubiertas de artesa ochavada y separadas por arcos de medio punto sobre columnas toscanas. El coro, a los pies de la iglesia, se levanta sobre un gran arco carpanel. En la cabecera se encuentra el camarín de la Virgen, cubierto por cúpula oval. Al exterior de la iglesia, destaca la acusada verticalidad de los volúmenes de la capilla mayor, y la decoración en ladrillo de cornisas y frontones. El espacioso pórtico está sustentado por columnas toscanas de piedra y arcos rebajados, y sobre él se alza una espadaña de ladrillo.

Cerámica

La decoración cerámica de la Basílica, de los siglos XVI al XX. La cerámica que decora los zócalos del interior de las naves laterales está fechada en el siglo XVII, época en la que la cerámica talaverana goza de gran fama a nivel nacional y en las colonias de América. En el lado del Evangelio, los azulejos representan la genealogía de Cristo, mientras que en lado de la Epístola se representan escenas de la vida de la Virgen. Algunos de los diseños han sido relacionados por los expertos con aprendices de El Greco, por los rasgos estilizados y expresiones de los personajes representados. Otros valiosos paneles, del siglo XVI, proceden de la desaparecida ermita de San Antón que se encontraba en la zona de la Puerta de Cuartos, muy cerca de la iglesia de San Andrés, en una calle que actualmente lleva su nombre. Era un templo de pequeñas dimensiones profusamente decorado

Así recoge Fernando González Moreno el traslado y reposición de estos elementos cerámicos.

En 1867, el Ayuntamiento de Talavera de la Reina estableció el traslado de aproximadamente 16.000 azulejos de cerámica polícroma procedentes del Antiguo Hospital de los Hermanos Hospitalarios de San Antón. Desde que en agosto de 1787 Pío VI suprimiera esta Orden, la Iglesia de dicho hospital había quedado convertida en una ermita dedicada a San Antón, patrón de los animales. Sin embargo, con el paso del tiempo, la ermita quedó en un considerable estado de abandono y pronto se determinaría su demolición. No obstante, como ya he indicado, la Iglesia guardaba un considerable tesoro artístico digno de ser salvaguardado. Se trataba de una de las mayores superficies decoradas con azulejería del siglo XVI conservada en toda Talavera. Lamentablemente, de la disposición originaria de estos azulejos sólo contamos con la breve descripción de Cosme Gómez de Tejada:

En esta iglesia, la de San Antón, toda adornada (no es pequeña) de azulejos así el cuerpo como la capilla, y formando un retablo que ocupa toda la frontera hasta lo alto, obra de primor, y que no se tenga semejante.⁽¹⁾

(1) GÓMEZ DE TEJADA DE LOS REYES, Cosme: *Historia de Talavera de la Reina*. Esta Historia de Talavera inédita de mediados del siglo XVII puede consultarse en el manuscrito de Fr. Alonso de Ajofrín sacado en limpio de los apuntes de Gómez Tejada. Manuscrito de la Biblioteca Nacional, Sg.- Mss 2039. Este texto se encuentra también citado en numerosas publicaciones. Entre ellas destaca la de VACA, Diodoro y RUIZ DE LUNA, Juan: 1943, pág. 288.

600676d74211d0875107e534090b1c2

Así, bajo la dirección de Luis Jiménez de la Llave, se emprendió un proyecto que supone, en primer lugar, el reconocimiento por parte del Ayuntamiento de Talavera del valor del propio Patrimonio Artístico Cerámico y, en segundo lugar, el temprano antecedente, ya en la segunda mitad del siglo XIX, de políticas de actuación destinadas a la conservación de dicho Patrimonio.

Tras ser desprendidos del muro original, al cual debieron de estar fijados con yeso o cemento, mediante sistemas mecánicos bastante dañinos para las piezas, los azulejos se trasladaron embalados en cajas con paja hasta su destino actual: la emblemática Basílica, entonces Ermita, de Nuestra Señora del Prado.

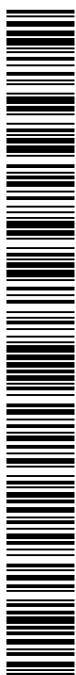
Actualmente, esta amplia colección de azulejería se encuentra repartida por el atrio, naves y presbiterio de la mencionada Basílica. En primer lugar, debemos destacar los paneles dedicados a la **Vida y Tentaciones de san Antón**. En el atrio de poniente, nos encontramos con el gran panel de san Antonio Abad; obra admirable por el dibujo con el que se representa la imagen venerable del santo. Como resulta habitual en la azulejería talaverana del siglo XVI, se emplea el color azul cobalto, claro y luminoso, para remarcar los perfiles y los rasgos del rostro. San Antonio aparece con el hábito talar blanco –con la *tau* griega sobre el pecho– y manto negro con capuchón. Porta un libro y un báculo y le acompaña un pequeño lechón con una campanilla (en recuerdo del jabalí salvaje que este santo domesticó). Este animal-atributo nos recuerda la consideración de san Antonio como patrón de los animales. Del mismo modo, el santo se inserta en una amplia representación paisajística, con una visión de arquitecturas urbanas al fondo, en la que se han introducido diversos animales (caballos, mulas, cabras, ovejas...).

Otros ocho paneles de menor tamaño (4 x 5 azulejos) –seis de ellos a la derecha de la entrada de poniente y otros dos junto al púlpito del Evangelio– nos muestran las tentaciones a las que el Demonio, bajo diversas formas y en diferentes ocasiones, sometió a san Antonio mientras éste se encontraba retirado en el desierto egipcio.

En estos paneles, tal y como se narra en la *Leyenda Dorada*, se representa a san Antonio Abad siendo tentado por las riquezas materiales (oro y semejantes riquezas), por el espíritu de la fornicación, por diversas fieras, por numerosos demonios y por un sátiro junto a un centauro. Estos cinco episodios se completan con aquél en el que Cristo se aparece milagrosamente a san Antonio, otro en el que un compañero da por muerto al santo, ya que éste había quedado gravemente debilitado tras sus luchas con los demonios, y, finalmente, aparece la muerte de san Antonio, cuya alma en forma de niño es recogida por los ángeles.

Estos paneles, sin duda alguna, destacan por la imaginación que ha desplegado el artista a la hora de dar forma a los numerosos demonios,

600676d74211d0875107e534d090b1c2



COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sedes.laivara.org/validacionDoc/?entidad=45165>

monstruos y demás bestias. Sin embargo, en cuanto a la calidad del dibujo, éste es notablemente más ingenuo y menos cuidado.

De la antigua Iglesia de Hospitalarios de san Antón proceden también buena parte de los paneles del atrio de la Basílica del Prado. Aquí, podemos observar una representación de **Adán y Eva**, escenas de la Vida de Cristo –**Adoración de los Reyes Magos, Bautismo, Tentaciones en el Desierto, Cristo camino del Calvario, la Crucifixión⁽²⁾, el Descendimiento, la Piedad, Cristo en el sepulcro y la Resurrección**– y el interesante panel de **Cristo Resucitado** entre una procesión de Vírgenes (a Su derecha) y otra de los Tercios de Flandes (a Su izquierda).

Por último, en la parte superior de este atrio, se colocó la **Genealogía de Cristo** en la que se representa a 28 de los antepasados de Cristo, con cuya **Natividad** se culmina.

Realizada esta breve relación de la azulejería procedente de la antigua Ermita de san Antón, puedo ya abordar la obra que nos ocupa: el **Retablo de san Antón**, conjunto del mismo origen que se encuentra en el lateral de la Epístola del Presbiterio de la Basílica del Prado.

Fecha su ejecución entre 1569 y 1571, este monumental conjunto de azulejería, cuyas medidas alcanzan los 7'5 metros de ancho por 5'5 metros de alto, recoge la estructura fingida de un retablo, simulando sobre la superficie plana del azulejo los diversos cuerpos y calles, con sus respectivos entablamentos, columnas, pilastras, cornisas y frontones. De este modo, este retablo se nos presenta como si se tratase de una de las arquitecturas efímeras que solían acompañar las más destacadas celebraciones religiosas en España desde el Renacimiento y, especialmente, en el siglo XVII.

Al tratarse de una arquitectura fingida, los artistas han podido desarrollar una estructura de gran riqueza ornamental y de notable profusión en cuanto al uso de los órdenes clásicos, recogiendo claramente las teorías arquitectónicas difundidas desde Italia.

Destaca, en primer lugar, la estructura central del retablo. Un primer cuerpo dividido en tres calles; la central con una hornacina en la que se aloja una escultura de cerámica de san Antón realizada por Juan de Alburquerque en 1571 –la única conservada de la cerámica talaverana– y las laterales con las imágenes de san Miguel derrotando al diablo (izquierda) y san Bartolomé con el diablo encadenado (derecha). Estas representaciones se flanquean con sendas entrecalles que, a modo de templete con pilastras dóricas adosadas y columnas del mismo orden fingidamente adelantadas, cobijan las simuladas esculturas sobre peanas de san Andrés⁽³⁾, san Pedro, san Pablo y un peque-

(2) Las escenas Cristo camino del Calvario y La Crucifixión se encuentran en el interior de la Basílica, junto al púlpito de la Epístola.

(3) El azulejo en el que se representaba la cabeza de este santo ha sido sustituido por otro en la que aparece la de un obispo mitrado. Sin embargo, aún puede advertirse parte de la cruz en aspa propia de san Andrés.

ño ángel. En el segundo cuerpo, la calle central la ocupa la Imposición de la Casulla a san Ildefonso y los laterales san Francisco recibiendo los estigmas (izquierda) y santa Lucía (derecha). Finalmente, el tercer cuerpo se reduce a un único templete central que acoge la Crucifixión de Cristo con la Virgen y san Juan a los pies de la Cruz. Este cuerpo se une al inferior mediante una serie de guirnalda de grutescos, con racimos y figuras fitomórficas que hacen las veces de aletones. Destacan las galerías que se han fingido en los laterales; en ellas aparecen diversos angelillos –simétricos con respecto a los de la galería opuesta– tocando diferentes instrumentos musicales mientras danzan y parecen asomarse por las balaustradas de ambas galerías.

El conjunto se corona con un frontón triangular en cuyo interior se recoge la figura de Dios-Padre bendiciendo.

Como ya indiqué, resulta exuberante la riqueza decorativa de este retablo. En los fustes de las columnas del cuerpo inferior se entrelazan guirnalda de pámpanos; las pilastras del segundo cuerpo se decoran con *candelieri*; se imitan mármoles y jaspes; los entablamentos y cornisas que separan los distintos cuerpos se recubren con grutescos; en las enjutas se sitúan seres fitomórficos; y todo ello en una amplia gama de azules –predominan para los elementos arquitectónicos–, verdes y naranjas.

Por último, este conjunto se enmarca tanto en los laterales como en la parte superior por diversas escenas relativas a la Pasión de Cristo. En el lateral izquierdo, superpuestas y flanqueadas por sendas columnas de orden colosal y capitel compuesto, aparecen la Entrada de Cristo en Jerusalén y La Última Cena. En la parte superior, a modo de ático sobre un entablamento decorado con cruces de san Antón y con pequeños ángeles que sustentan guirnalda, se nos muestran el Lavatorio de los pies, la Oración en el Huerto, el Prendimiento y Jesús ante el Sanedrín. La primera y la última de estas escenas aparecen flanqueadas por estípites antropomórficos femeninos y masculinos. En el lateral derecho, de forma simétrica al anterior, otras sendas columnas de orden colosal enmarcan las escenas de la Flagelación y de la Corona de Espinas.

Completan este repertorio iconográfico las imágenes de san Sebastián y san Cucufato, las cuales aparecen bajo las columnas de orden colosal interiores a modo de plintos, y una amplia representación de santos y santas por parejas que conforman un estrecho friso a lo largo de la parte inferior del retablo (Sta. Fe y Sta. Clara; S. Julián y S. Atanasio; S. Iván y S. Pablo, hermanos; Sta. Margarita y Sta. Catalina de Siena; Sta. Leocadia y Sta. Eulalia; Sta. Rebeca y Sta. Sara; Sta. Cecilia y Sta. Coloma; S. Clemente y S. Fabián; S. Anastasia y Sta. Isabel; S. Isidro y S. Bricio; S. Benito y S. Escolástico, hermanos). Este friso se añadió con posterioridad al retablo.

Ahora bien, un estudio superficial de estos paneles y de este reta-

600676d74211d0875107e534d090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sedes.lalavera.org/validacionDoc?entidad=45165>

blo resulta suficiente para comprobar que buena parte de los azulejos de los que se componen no se encuentran en su ubicación correcta o bien han sido sustituidos por otros que no corresponden. De este modo, algunas de las escenas que hemos comentado se convierten en auténticos *collages* en los que, sólo con cierta distancia de visión, podemos comprender lo que en ellas se nos narra. Sin embargo, cuando nos paramos detenidamente a contemplarlas, descubrimos que algunos personajes son un conglomerado de azulejos inconexos y que a algunos paneles se les han añadido más azulejos para adaptarlos a los espacios de su nueva ubicación en la Basílica del Prado. Así, por ejemplo, podemos comprobar que en la Genealogía de Cristo se han trastocado muchos de los azulejos en los que aparecen los nombres de los antepasados de Cristo, de forma que su orden se ha variado o, incluso, se han inventado nombres inexistentes; caso de “Zoraliud” y de “Eleabiud” en lugar de Eliud y de Eleazar respectivamente.

Tales cambios vinieron producidos por la falta de control en el momento del traslado de los azulejos a su actual ubicación. Los sistemas seguidos para el nuevo montaje –seguramente algún tipo de numeración en los propios azulejos– debió de resultar insuficiente a la hora de colocarlos. Por tanto, la disposición de los azulejos que hoy observamos en la Basílica del Prado fue el resultado de un trabajo bastante incontrolado y, en algunos aspectos, casi improvisado, en el que se conjugaron la falta de pericia de los peones y albañiles y la deficiente dirección de aquél a cuyo cargo se encontraba todo el proceso, Luis Jiménez de la Llave. Pero sobre todo, destaca la gran libertad con la que se llevó a cabo este montaje, recomponiendo distintos ciclos iconográficos para recrear estructuras que, en realidad, nunca existieron.

Los azulejos se colocaron sin atender a correctas políticas de preservación y conservación. El objetivo pretendido fue el de recubrir los muros de la Basílica del Prado con una serie de zócalos, frisos y retablos que, sin tener en cuenta su originaria disposición, se adaptaron con total libertad.

Además, debemos tener en cuenta los problemas derivados de la rotura de muchos de los azulejos originales como consecuencia de los rudimentarios sistemas de arranque del muro y del traslado. Hoy en día, ante tales faltas, la ley de Patrimonio nos prohíbe crear falsos históricos con el fin de subsanar estas lagunas; sin embargo, en el momento en el que se recolocaron estos paneles, los azulejos desaparecidos fueron sustituidos por otros que guardasen alguna semejanza de colorido o dibujo. Así, se fomentó ese carácter de *collage* del que antes hablaba y, por otro lado, se creó un problema que se agravaría constantemente; el hecho de sustituir, entre los propios azulejos originales, unos por otros provocó que constantemente faltase alguno en su propio emplazamiento y, por tanto, cada vez fueron más los azulejos indebidamente situados.

Sin duda alguna, donde mejor podemos constatar la libertad con la que se llevó a cabo la recolocación de los azulejos de la antigua Iglesia de Hospitalarios es en el propio Retablo de san Antón. Así, es propósito de este artículo poner de manifiesto que el retablo que actualmente se puede contemplar no se corresponde con su estructura original y, más bien, se nos presenta como una “reinterpretación” desahortada e inadecuada. En la medida de lo posible, dada la falta de documentación y ya que todo el trabajo se basa en el propio estudio directo de los azulejos, se tratará también de aportar una correcta lectura de este retablo.

Mediante un primer estudio superficial de este retablo, podemos observar que las deficiencias de montaje que antes explicaba se hacen aquí patentes con gran claridad. Así, especialmente dañada se encuentra la escena de la Entrada en Jerusalén. En ésta, apenas podemos apreciar las figuras de Cristo sobre el asno, las de los Apóstoles que le acompañan –irreconocibles– y las de aquellos que le reciben arrojando sus mantos y ramas de olivo a las puertas de las murallas de Jerusalén. Destaca el hecho de que podamos apreciar dos asnos y no únicamente uno como suele aparecer en esta representación.

También podemos observar un gran número de azulejos mal colocados en la zona de transición entre las escenas de la Oración en el Huerto y del Prendimiento. Esta parte, decorada con un paisaje boscoso, no ofrece sin embargo problemas de interpretación pese a su desorden.

En otro caso, como sucede en la escena de La Corona de Espinas, no nos encontramos con un problema de azulejos intercambiados, sino que tanto la banda inferior como la izquierda han sido completamente sustituidos por otros con similitud de color, pero que no corresponden en absoluto con la continuidad del dibujo.

Si bien éstos son algunos de los desajustes de montaje que más claramente se pueden observar, son muchos más los azulejos aislados (cabeza de san Andrés, brazo derecho de san Bartolomé, manto de san Cucufato...) que han sido mal colocados o sustituidos por otros.

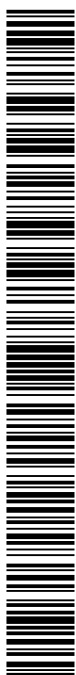
No obstante, continuando ya con un estudio más detenido, podemos comprobar que estos fallos, que afectan a la continuidad del dibujo, también son numerosos en las estructuras arquitectónicas figuradas que enmarcan las escenas y los distintos personajes. Así, a parte de errores de montaje que, superficialmente, pueden resultar irrelevantes (estrías de los fustes, falta de basas de las columnas colosales, templete ilógico que rodea la figura de san Sebastián...), también vemos que existen otras notables faltas de correspondencia entre algunas estructuras.

La más destacable, sin duda alguna, es la que se produce entre, por un lado, la parte superior del tercer cuerpo (Crucifixión) y frontón y, por otra parte, el friso, el entablamento y el ático superiores (Oración

600676d74211d0875107e534090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sedes.laivara.org/validacionDoc?entidad=45165>

600676d74211d0875107e534d090b1c2



COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sedes.lalavera.org/validacionDoc?entidad=45165>

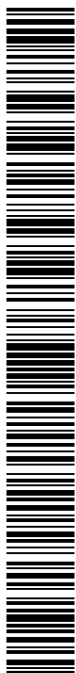
en el Huerto y Prendimiento). Analizando detenidamente la brusca ruptura que se produce entre una estructura y otra, constatamos que no existe ningún tipo de continuidad entre ambas. Así, puedo llegar a establecer que, de hecho, tampoco existe relación originaria entre las dos, sino que una se ha insertado sobre la otra con posterioridad. El frontón superior, con su decoración vegetal y de bolas-incensarios, se desarrolla sobre un fondo blanco que nada tiene que ver con el paisaje boscoso representado en los azulejos inmediatos o con los de las figuras del apóstol (izquierda) o del soldado (derecha) que cortan de manera brusca. Del mismo modo, la decoración de grutescos que se desarrolla a modo de aletones se interrumpe en su parte superior al introducirse el friso con ángeles de la estructura exterior. Sin embargo, originariamente estos grutescos sí tenían una completa continuidad, ya que aún se conserva la parte final de su dibujo.

Establecidas estas notables faltas de correspondencia, se prueba que la estructura interior del retablo conforma en sí misma un retablo independiente, totalmente ajeno a la estructura que lo rodea. Este planteamiento, además, se ve corroborado por las diferencias estilísticas que encontramos entre la estructura interior y la exterior. Así, si bien en la primera la arquitectura sigue un canon inferior, está más ricamente decorada, las figuras tienen un menor tamaño y se tiende hacia una mayor profusión ornamental; por otro lado, en la estructura exterior, la arquitectura figurada tiende al colosalismo –con fustes unificando dos cuerpos–, la decoración de los elementos “sustentantes” es más limitada (ángeles del friso y estípites), las figuras son de mayor tamaño –más rotundas– y tienden a formar grupos numerosos, sus vestidos presentan pliegues muy marcados, de gran rigidez y poco movimiento, y, en general, la composición resulta más clásica, no tan manierista como la del retablo interior.

De este modo, llegamos a la conclusión de que el Retablo de san Antón es, en realidad, dos retablos. Ahora bien, el retablo interior (Retablo de san Antón), cuya estructura se nos presenta bastante completa y claramente independiente, no muestra problemas a la hora de extraerlo del resto de la estructura exterior (Retablo de la Pasión de Cristo); sin embargo, no ocurre lo mismo con ésta.

Si, hipotéticamente, hubiésemos podido abordar el costoso proceso de separación de ambos retablos, nos resultaría una estructura a modo de arco de triunfo –con las escenas laterales a modo de pilares con columnas adosadas y las superiores actuando como ático–, pero completamente hueca en su interior. Éste problema, además, no afectaría tan sólo a la estructura arquitectónica fingida del retablo, sino que, especialmente, quedaría incompleto su programa iconográfico. Apenas tendrían sentido estas escenas de la Pasión de Cristo –desde la Entrada en Jerusalén hasta la Corona de Espinas– si no se alcanza la escena principal de este ciclo: la Crucifixión. No obstante, la solu-

600676d74211d0875107e534d090b1c2



COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.talavera.org/validacionDoc/?entidad=45165>

ción a este problema no se encuentra lejana. Recordemos que en la propia Basílica del Prado se conservan otros paneles con escenas de la Vida y Pasión de Cristo también provenientes de la antigua Ermita de san Antón. Tan sólo un estudio estilístico de estos paneles nos conduce a una tremenda sorpresa. Por el uso del color, del dibujo y de la composición, estos paneles mantienen una estrecha y clara relación con aquellas otras escenas de la Pasión⁽⁴⁾. Incluso encontramos pequeños detalles que nos indican que todos estos azulejos forman parte del mismo conjunto; así, en la escena de la Última Cena, Cristo presenta un atípico nimbo crucífero a modo de cruz de Santiago que también se repite en el panel de la Resurrección (atrio de la Basílica). Del mismo modo, comprobamos que las bandas de azulejos con las columnas que se conservan entre las escenas del atrio de la Basílica presentan la misma decoración que las colosales del Retablo de san Antón (mascarón en la parte inferior, hojas de acanto, guirnalda superior. . .) y, por tanto, éstas son las que separan las escenas –dispuestas en tres cuerpos y tres calles– de la parte interior del nuevo Retablo de la Pasión de Cristo.

Además, gracias a la incorporación de estas escenas se completa perfectamente el programa iconográfico de la Pasión. De este modo, este nuevo retablo contaría con el siguiente número de escenas:

- Adoración de los Magos^{*(5)}
- Bautismo de Cristo*
- Tentaciones de Cristo en el desierto*
- Entrada en Jerusalén
- Última Cena
- Lavatorio de los pies
- Oración en el Huerto
- Prendimiento
- Cristo ante el Sanedrín
- Flagelación
- Corona de Espinas
- Cristo camino del Calvario^{***(6)}
- Crucifixión**
- Descendimiento*
- La Piedad*
- Entierro de Cristo*
- Resurrección*

(4) Todas estas escenas, tal y como señaló Balbina Martínez Caviro, están inspiradas en obras de Zuccaro y de Girolamo Muziano, las cuales fueron conocidas por los pintores de los alfares talaveranos a través de grabados, entre otros, de Comelis Cort. MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: 1971, pág. 290.

(5) Las escenas señaladas con este símbolo (*) se encuentran en el atrio de la Basílica del Prado

(6) Las escenas señaladas con este símbolo (**) se encuentran en el interior de la Basílica, junto al púlpito de la Epístola.

Sirve un sencillo repaso al número de azulejos para probar que estas nueve nuevas escenas, junto con las bandas horizontales (frisos) y verticales (columnas), pueden acoplarse a la perfección en el espacio vacío (23 azulejos por 25 azulejos)⁽⁷⁾ en el que se había insertado el otro retablo. La propuesta de recolocación que aquí ofrezco muestra una lectura lógica y coherente de dicho programa. Para ello, he atendido a una lectura de estas nueve escenas de abajo a arriba y de izquierda a derecha. Así, la Crucifixión de Cristo –escena central en el discurso teológico– quedaría en el centro geométrico y visual del retablo por su importancia religiosa; y la Resurrección –la otra escena culminante del programa de Redención– en el ángulo superior derecho.

Por último, resta especificar que las figuras de san Cucufato y de san Sebastián, así como las arquitecturas (columnas) que los rodean, tampoco se corresponden con ninguno de los dos retablos analizados. Prueba de ello es, en primer lugar, que junto a la columna derecha que flanquea a san Cucufato se nos muestra el inicio de un muro y de un tejadillo que quedan interrumpidos. Estos elementos, parte de una escena junto a una arquitectura, no se corresponden en absoluto con la escena junto a la que se sitúan (Corona de Espinas). Esto demuestra que no es su emplazamiento correcto.

Y, en segundo lugar, a la derecha de la escena de la Entrada en Jerusalén observamos parte de un plinto decorado con la cruz de san Antón –apenas se ve un pico del transepto–. De esto se deduce que las cuatro columnas compuestas colosales descansaban en idénticos plintos con la cruz de san Antón en azul sobre fondo amarillo.

En conclusión, esta propuesta de reinterpretación del Retablo de san Antón de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina ha pretendido probar de forma lógica y razonable que este retablo, en realidad, es el resultado del libre montaje llevado a cabo a partir de dos retablos distintos procedentes de la antigua Ermita de san Antón. Para ello, mi estudio se ha basado en el estudio pormenorizado y directo de estas dos obras, cuya estructura ofrece en su estado actual claros y notables errores de montaje. Sin embargo, como ya he expuesto a lo largo del artículo, estos errores no afectan únicamente a la disposición aislada de algunos azulejos, sino que, tras su análisis detenido, he podido deducir que toda la estructura había sido notablemente alterada. Sin duda alguna, la mayor sorpresa que ha arrojado este estudio ha sido la constatación de que buena parte de estos errores de montaje se debían al hecho de que no era uno, sino dos los retablos que habían sido alterados para adaptarlos a su nueva ubicación.

(7) Debido al desorden de los azulejos de la parte superior es casi imposible conocer el número de azulejos que originariamente conforman el ancho del retablo. Esto nos permite contar con un margen de cinco azulejos que, quizás, no corresponden.

600676d74211d0875107e534d090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.talavera.org/validacionDoc/?entidad=45165>

Así pues, establecida la separación de ambos retablos, mi principal objetivo fue el de recuperar la estructura completa de cada uno. Como ya señalé, el retablo interior no ofrecía dificultades en este sentido; sin embargo, poder recomponer el retablo exterior implicaba mayores dificultades. En este sentido, el hecho de que los distintos paneles que lo completaban se encontraran en la propia Basílica ha resultado muy positivo. Además, la separación de ambos retablos nos permite contemplar dos estructuras concebidas de muy distinta manera.

El Retablo de la Pasión de Cristo es una estructura basada eminentemente en el poder didáctico de la imagen. Su composición, sustentada por las teorías artísticas defendidas en Trento, concede un absoluto protagonismo a la imagen como medio para adoctrinar al fiel y de hacerle comprender las narraciones sagradas. El retablo, mediante sus minuciosas escenas, es el encargado de respaldar visualmente el discurso teológico del sacerdote. Ante este planteamiento, la arquitectura, aunque fingida en este caso, se vuelve un mero soporte y su decoración resulta más limitada y específica –aunque esto no impide que nos encontremos con figuras tan eminentemente decorativas como los estípites antropomórficos–. Por tanto, comprobamos que el retablo, tras habérsele retirado parte de las escenas que lo conformaban, ha perdido su principal función, ya que su narración resulta incompleta.

Frente a esto, el Retablo de san Antón –estructura interior del que se conserva actualmente– muestra una concepción retablística completamente distinta. En este caso, el valor narrativo, la consideración de ciclo o programa iconográfico unificado, se abandona en favor de la presentación de ejemplos individuales de santidad (santa Lucía, san Francisco, san Ildefonso, san Bartolomé y san Andrés). Únicamente se ha mantenido la escena de la Crucifixión como resulta habitual en el ático de los retablos y por su propio valor teológico. Este cambio en cuanto al uso de la imagen –menos narrativo y más directo– tiene su reflejo también en la propia estructura arquitectónica figurada del retablo. Así, ésta se plantea con una mayor profusión ornamental y con una exuberante riqueza visual (colores, sugerencias de materiales, de falsas perspectivas. . .). Todo ello como parte de una programa de evangelización en el que se busca potenciar el adoctrinamiento apelando más al sentimiento, a la emoción.

Por último, resultaría interesante interrogarnos acerca de la posible causa que motivó que estos retablos sufrieron tan asombrosa metamorfosis. Sin embargo, la falta de documentación, hasta el momento, tan sólo me permite plantear como la hipótesis más coherente el intento por adaptar ambas estructuras a un espacio concreto (el que hoy en día ocupa). Así, dos retablos que, seguramente, decoraban el Altar Mayor y una de las capillas de la Antigua Iglesia de Hospitalarios han pasado actualmente a ser considerados como una única obra.

Concluyo aquí esta propuesta de reinterpretación que ha pretendido presentar una reconstrucción coherente en todo momento con la lógica de montaje de los propios azulejos y con la adecuada lectura de sus programas iconográficos. Pero, ante todo, espero que este artículo se convierta en una importante llamada de atención sobre el actual estado de conservación del Patrimonio cerámico de la Basílica del Prado. Aún en la actualidad, no sólo se perpetúa el desinterés de los respectivos responsables por tratar de poner cierto orden sobre este “caos” de azulejos, sino que, además, se continúa permitiendo la libre sustitución de estos azulejos, según resulten dañados, por otros que todavía permanecen almacenados o libremente dispuestos por otras estancias de la Basílica (el zaguán de entrada a la Sacristía, por ejemplo). Soy consciente de que la correcta colocación del ingente número de azulejos que alberga este edificio supondría costosos procesos de intervención; no obstante, al resultar la apariencia de estos paneles tan desvirtuada, sí que estamos obligados en la medida de lo posible a actuar sobre ellos. Y, por supuesto, siempre desde razonadas propuestas de preservación y de conservación.

BIBLIOGRAFÍA

- AJOFRÍN, Fr. Alonso de: *Historia de Talavera de la Reina* (sacada en limpio de los apuntes de Cosme Gómez de Tejada de los Reyes). Manuscrito de mediados del siglo XVII. Biblioteca Nacional (Sg.- Mss 2039).
- FERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, I. (1992, Edición facsímil de la de 1896): *Historia de Talavera de la Reina*. Talavera de la Reina, Gráficas del Tajo.
- FROTHINGHAM, A. (1969): *Tiles panels of Spain (1500 – 1650)*. New York, The Hispanic Society.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1971): “Azulejos talaveranos del siglo XVI” en *Archivo Español de Arte* (Nº 175). Madrid, pp. 283 – 289.
- MÉNDEZ-CABEZA FUENTES, Miguel (1999): *Talavera de la Reina*. Talavera de la Reina, Edit. Miguel Méndez-Cabeza.
- SAINZ-PARDO MORENO, M. (1991): *La Basílica de la Virgen del Prado*. Toledo, Caja Toledo.
- SOTO CABA, V. (1991): *El Barroco efímero*. Madrid, Cuadernos de Arte de Historia 16.
- VACA, D. y RUIZ DE LUNA, J. (1943): *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Madrid, Editora Nacional.
- VALDIVIESO RODRIGO, Mª M. (1984): “Los azulejos de la vida de María de Nuestra Señora del Prado de Talavera” en *Archivo Español de Arte* (nº 225). Madrid, pp. 36 – 57.
- _____ (1992): *La influencia del grabado flamenco en la cerámica de Talavera: el ciclo de la Vida de María en la Ermita de Nuestra Señora del Prado*. Madrid, Galea.
- VORÁGINE, Santiago de la (1984): *La Leyenda Dorada*. Madrid, Alianza Editorial.

600676d74211d0875107e534d090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sedes.talavera.org/validacionDoc/?entidad=45165>



Fig. 1.- Disposición actual del Retablo de San Antón. Basílica de Ntra. Sra. del Prado, 1560-1571, Talavera de la Reina (Toledo)

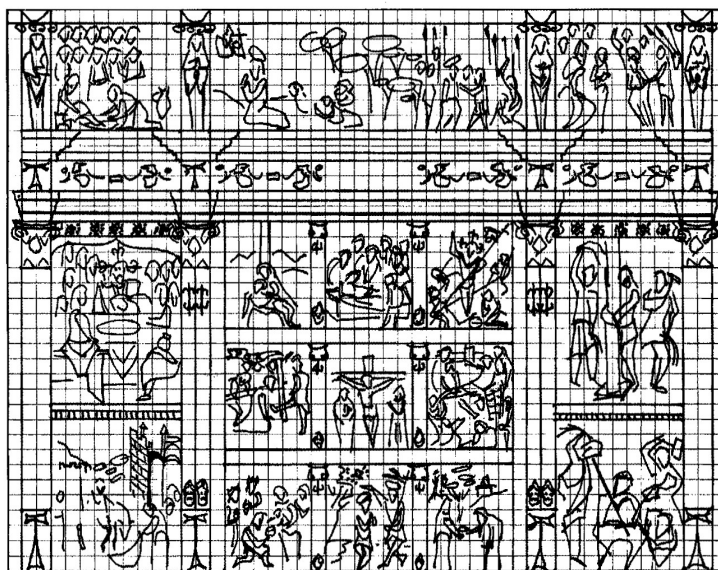


Fig. 2.- Esquema-dibujo de la propuesta de reconstrucción del Retablo de la Pasión de Cristo (actualmente parte del Retablo de San Antón)

600676d74211160875107e534009001c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sedes.talavera.org/validacionDoc/?entidad=45165>

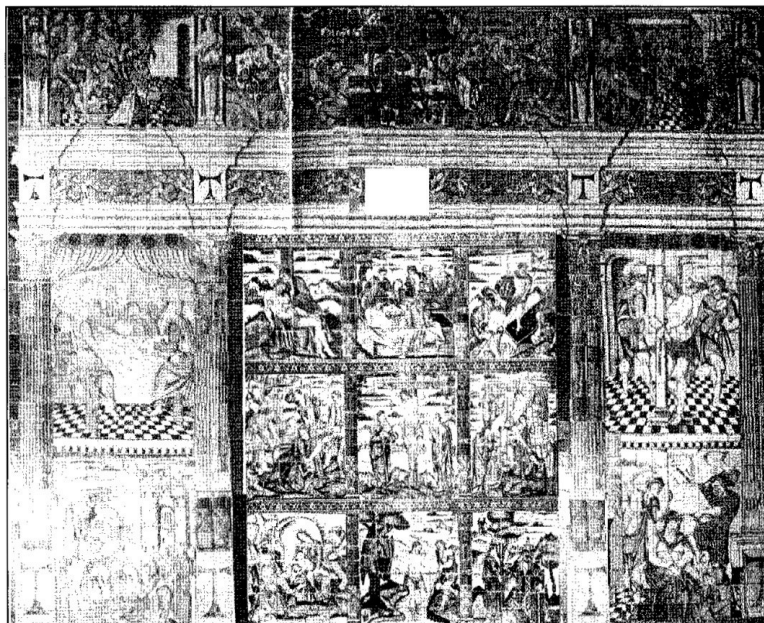


Fig. 3.- Fotomontaje de la propuesta de reconstrucción del Retablo de la Pasión de Cristo

600676d74211d0875107e534d090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.laivara.org/validacionDoc?entidad=45165>

III – Factores Comunes de Alteración:

Problemática de Paredes con Resvestimientos Cerámicos

El motivo de preocupación más frecuente en las fachadas revestidas con baldosas cerámicas es la posibilidad de desprendimiento de las piezas, con o sin material de agarre incorporado, y el subsiguiente riesgo potencial que se genera en el caso que pueda afectar a transeúntes o usuarios del propio edificio. Sin duda, este riesgo se vio incrementado a partir de mediados del siglo pasado al adoptarse de forma habitual soluciones de cerramiento exterior de mayor deformabilidad y menor inercia térmica, provocando el aumento de los esfuerzos de corte y rasantes en los materiales y planos de interfase de las baldosas y los materiales de agarre. A ello se debe la percepción de que los sistemas tradicionales de colocación con morteros de cal sobre muros gruesos de mayor estabilidad térmica eran más durables y seguros que los modernos sistemas a base de adhesivos y morteros cola, adoptados precisamente para contrarrestar las mayores solicitudes originadas por los nuevos sistemas de cerramiento.

17

Sin embargo, en el estudio de la casuística de los desprendimientos observados en dichos recubrimientos – refiriéndonos concretamente a las modernas aplicaciones en capa delgada- se descubre la presencia de una multiplicidad de factores con posible incidencia que es preciso considerar y evaluar en cada caso concreto.

Expuestos de forma sintética se relacionan en el Cuadro 1, distinguiendo para cada uno de ellos las anomalías más frecuentes que pueden asociárseles.

Cabe señalar que, en la práctica, en un sinnúmero de casos, estas anomalías no se presentan de forma aislada sino que se combinan y superponen originando cuadros patológicos complejos que requieren de una toma de datos minuciosa, de la extracción de muestras testimonio y de la ejecución de pruebas y ensayos para dictaminar las causas que las generan y, en su caso, aquella que puede haber sido determinante en la formación del daño

Cabe señalar también que, si bien no se dispone de estadísticas que ofrezcan una información pormenorizada sobre las causas que originan los desprendimientos de piezas, es bien sabido que los factores que se reiteran con mayor frecuencia son las deficiencias en la aplicación de los productos y la insuficiente preparación del soporte, unido a la tradición de disposición de las piezas con juntas muy estrechas, lo cual dificulta la adecuación del movimiento del recubrimiento al inducido por el cerramiento y el adhesivo

Desde un punto de vista técnico, podríamos dividir el tipo de alteración en causas Extrínsecas y en causas Intrínsecas:

FACTOR	DEFECTO, ANOMALÍA
MATERIAL DEL SOPORTE	• friabilidad, baja cohesión, menor que la resistencia la adherencia del material de agarre a las baldosas y al propio soporte
PREPARACIÓN DEL SOPORTE	• inexistencia de capa homogénea reguladora de planeidad y absorción. • presencia de líquidos desencofrantes o de otra índole • Limpieza insuficiente.
CARACTERÍSTICAS Y DISPOSICIÓN DE LAS JUNTAS	• Juntas a tope o de escasa anchura entre las baldosas cerámicas • Inexistencia o insuficiencia de juntas de movimiento térmico en el recubrimiento cerámico.
MOVIMIENTOS EN EL EDIFICIO O EN LA PROPIA FACHADA	• Fisuras coincidentes con grietas originadas por la flexión de los forjados o por asentamientos diferenciales. • Fisuras coincidentes con grietas de retracción hidráulica • Abombamientos debidos a la contracción del cerramiento de fachada por causas térmicas o acumulación de cargas
APLICACIÓN DE LOS PRODUCTOS	18 • superación del tiempo de utilización del adhesivo. • Superación del tiempo abierto de colocación de los Azulejos sobre el adhesivo. • insuficiente presión de los azulejos en el adhesivo. • incumplimiento de las prescripciones referentes a la preparación . • incumplimiento de las prescripciones referentes a la mezcla del adhesivo o al grosor nominal del adhesivo sobre el soporte.
ADECUACIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE LOS PRODUCTOS APLICADOS	• inadecuación del adhesivo a las características del soporte o de las piezas vidriadas • aplicación insuficientes o erróneas. • propiedades de los productos no coincidentes con las establecidas para su correcta unión.
REOLOGÍA Y CANSANCIO DE LOS MATERIALES	• reducción de las características de adherencia de los materiales en contacto. • aumento de las rasantes por rigidización progresiva del material adhesivo o del soporte.

Cuadro 1. Anomalías más frecuentes en los recubrimientos cerámicos de las fachadas

Son reseñables dentro de estas causas intrínsecas la acción de la humedad y el vandalismo. Estos tipos de alteración también son fácilmente detectables en los paneles del Prado

Por otro lado las causas Intrínsecas; es decir, las del propio material constitutivo de la obra afectan en gran medida al estado general de esta

Es posible diferenciar dos zonas dentro del propio material de la obra en el que afectan estas patologías. Por un lado las propias del soporte cerámico y en segundo lugar las que deterioran las capas de vidriado

Las alteraciones que pueden llegar a producirse en la pasta son generalmente producidas por tensiones internas que afectan a la propia composición y que pueden producir un deterioro generalizado o de zonas concretas. Este proceso puede sobrevenir por la acción de diversos factores.

La existencia de restos de carbonatos que durante la cocción se convierten en óxidos que pueden rehidratarse y producir tensiones y fracturas. Son claramente identificables por esos caliches blancos entre la pasta

Por otro lado, pueden existir dentro de la pasta restos de la propia arcilla que por diversos motivos no llegamos a cocer durante el horneado y que son fácilmente hidratables produciendo tensiones anisotrópicas dentro del bizcocho. Bien es cierto que este proceso se activará en mayor o menor medida dependiendo de las aportaciones de humedad dentro de la pasta

19

En referencia a estos aportes de humedad podemos hablar de los procesos de cristalización de sales solubles cuya aportación puede ser muy variada y que siempre dependerá del flujo de agua dentro de los materiales

Podemos decir que estos procesos no suelen darse de forma individualizada siendo una suma de ellos los que afectan comúnmente a material de base. Como hemos reseñado las alteraciones en el soporte se traducen en alteraciones en la capa de vidriado, por lo que de manera general a excepción de casos muy puntuales cualquier alteración sobre el soporte, tarde o temprano tendrá su reflejo en la zona vidriada

En cuanto a las alteraciones en el vidriado, generalmente conllevan la pérdida de la capa de decoración por falta de adhesión al soporte. Esta pérdida puede llegar por la propia degeneración del vidriado

Las alteraciones que puede sufrir la capa de vidriado suelen ser similares a las que pudiera sufrir el vidrio: Pérdida de brillo, desvitrificación, etc... aunque las más perjudiciales son las que conllevan la pérdida del vidriado por causas intrínsecas (sales) o extrínsecas (golpes)

IV – Informe Previo:

La confección de este informe de intervención ha sido encargada por el Excmo. Ayuntamiento de Talavera y, en su nombre la concejala Dña. María Rodríguez Ruíz, en escrito dirigido a la Excmo. Diputación Provincial de Toledo con fecha (Adjunto escrito y contestación en documentos anexos)

La finalidad de este informe es la identificación de las distintas patologías que afectan al bien objeto del proyecto y proponer una metodología de trabajo siguiendo los actuales criterios de restauración; así como cumplir la normativa en cuanto a conservación y restauración de elementos de interés histórico artístico de la Dirección General de Patrimonio Mueble, Arqueología y Museos..

Ley 4/2013, de 16 de mayo, de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha.

«DOCM» núm. 100, de 24 de mayo de 2013

«BOE» núm. 240, de 7 de octubre de 2013

Referencia: BOE-A-2013-10415

TÍTULO II. Régimen de protección y conservación del
Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha.....

CAPÍTULO I. Régimen común de protección y
conservación.....

Artículo 23. Deber de conservación y
uso.....

Artículo 24. Acceso al Patrimonio Cultural de Castilla-La
Mancha.....

Artículo 25. Comercio de bienes
muebles.....

Artículo 26. Instrumentos de ordenación territorial y urbanística
y actividades a las que se aplica la Evaluación de Impacto
Ambiental.....

Artículo 27. Autorización de intervenciones en bienes
inmuebles.....

Artículo 28. Criterios de intervención en bienes
inmuebles.....

Artículo 29. Autorización de intervenciones en bienes
muebles.....

Artículo 30. Criterios de intervención en bienes
muebles.....

Artículo 31. Suspensión de intervenciones.....

20

Nos limitaremos en este epígrafe a describir las patologías descubiertas en distintas zonas a través de una inspección visual de las mismas. Es importante referir que estas patologías descubiertas muy posiblemente se incrementarán en el momento de la intervención en profundidad sobre cada punto de los paneles cerámicos. Para evitar que las labores de desescombro puedan perjudicar al entorno el seguimiento de los operarios será exhaustivo y continuo por parte de los directores de la intervención y por el restaurador. Si las labores a realizar sobre las estructuras necesitaran de trabajos especializados o personal profesional, se contará con este para ejecutarlos.

*Cualquier anomalía, descubrimiento o deterioro de importancia será comunicado de manera inmediata a esa **Dirección General** con el fin de recibir las oportunas directrices y evaluar una posible actuación*

A - Descripción de las patologías detectadas:

- **Zonas ahuecadas con riesgo de caída:** La inspección comenzó con la detección de las zonas con más riesgos de desprendimientos, si bien el aspecto general de los paneles hace presuponer un buen estado y suficiente fijación al muro, las primeras pruebas nos indicaron la precaria situación de un alto tanto por ciento de la superficie.

Se han detectado extensas zonas en las que es posible constatar, por medio, del golpeo de las piezas, que su adhesión al muro es casi nula habiendo muchas de ellas que solo se mantienen por la presión ejercida en sus caras por los azulejos que la rodean. Estas presiones ejercidas sobre las aristas conjugados con otros factores de alteración aún no enumerados han provocado incluso la rotura del bizcocho y de la capa de vidriado



**Zonas bajo presión por desprendimiento del soporte
y fracturas por acción de esta presión**

Es muy probable que en el momento de la intervención nos encontremos con que ésta pérdida de adhesión es debida a la friabilidad de los materiales de unión y a la acción de la humedad por capilaridad en el propio muro ya que las zonas más afectadas se corresponden en gran medida con aquellas en contacto con el suelo

No ha sido posible identificar el tipo de mortero con el que se realizó el montaje, pero es fácil suponer por la época de la reconstrucción que pudo llevarse a cabo con yeso o cemento.



Zócalo en contacto con el suelo (descomposición de morteros y azulejo)



Perdida de adhesión al soporte

- **Pérdida del nivel superficial de los paneles:** La descomposición del material de unión utilizado para fijar las piezas ha generado acúmulos entre el azulejo y el muro. La acción de la humedad, el incremento de peso y esa falta de unión provoca fuerzas que desplazan las piezas perdiendo su verticalidad.



Zona desprendida por falta de cohesión y cúmulos de material

A esta patología se le suma la propia fuerza de gravedad generada por el peso del azulejo y de las piezas que descansan sobre el



23

Zona desprendida con pérdida del nivel superficial

Las vibraciones, los golpes o cualquier manipulación pueden provocar la caída de la pieza y muy probablemente la de las piezas adyacentes

- Fisuras en las piezas: Este tipo de alteración, también muy apreciable en un alto número de piezas, puede ser provocado por distintas causas.



600676d74211d0875107e534d090b1c2

Hemos documentado en el artículo de Fernando Fernández Moreno la metodología aplicada al arranque y traslado de las piezas desde la ermita de San Antón. En este escrito se revela la poco adecuada manera de arrancar los azulejos de su lugar, su traslado y reposición. Es muy probable que un gran número de piezas fracturadas se corresponda con la fase en la que se realizaron los trabajos de recolocación y quizás sean fácilmente reconocibles porque el mortero que se aprecia en la unión de las fracturas es similar al utilizado para su fijado a la pared.



24

Probables fracturas antiguas (Relleno original)

Por otro lado; existen fracturas apreciablemente más recientes y sin morteros de unión o adhesivos. Estas muy probablemente se hayan producido por golpes o la acción de fuerzas entre los propios materiales

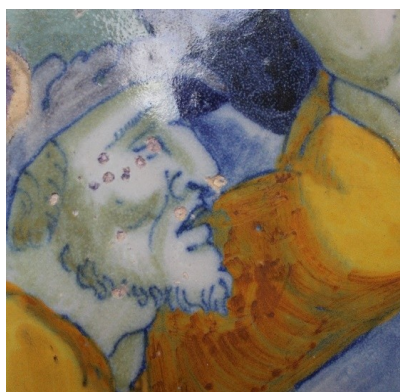
También se puede identificar fracturas entre fragmentos que apreciablemente no forman parte de la misma pieza, esto nos hace suponer que fueron colocados durante el remonte de los murales con el fin de dar integridad a piezas que habían perdido parte de su decoración



Fracturas

- **Lagunas en las capas de acabado:** Otra de las alteraciones presentes en los frisos es la pérdida de la capa vidriada. También esta alteración puede ser debida a diferentes factores entre los que se encuentran:

- - o Golpes y desperfectos provocados por la manipulación humana o por accidentes
 - o Migración de sales solubles que quedan depositadas entre ²⁵la capa de vidriado y el bizcocho provocando la formación de ampollas y la falta de unión entre el soporte y la zona decorada
 - o Tensiones provocadas por la presión ejercida por otros azulejos sobre los bordes
 - o Fallos de cocción y fabricación que provocan craqueladuras por las que penetra la humedad y burbujas con poco vidriado
 - o Etc.....



Burbujas en la superficie del vidriado



Pérdidas por tensiones en los bordes

DEFECTOS EN EL VIDRIADO

Las razones por las que se producen los defectos son conocidas y es posible controlarlas. El agrietamiento capilar, defecto común, es el desarrollo de una fina red de grietas en el vidriado acabado. Pueden aparecer cuando se saca la cerámica del horno o tiempo después, pero siempre debido a tensiones que se provocan porque el vidriado es pequeño para la zona sobre la que está extendido. Durante la cocción el vidriado fundido y la cerámica se acoplan perfectamente, pero cuando se enfrían, la pasta de arcilla se contrae menos que la capa de vidriado, y éste "le queda chico" a la arcilla y se tensa. El agrietamiento es inducido por el choque térmico que se presenta cuando una pieza se saca del horno cuando aún está demasiado caliente. El estallido es el inverso del agrietamiento; se produce cuando la arcilla se contrae más que el vidriado, lo cual hace que se separen, porque ahora el vidriado "le queda grande" a la arcilla. Ambos defectos se corrigen aumentando o disminuyendo los óxidos que más se dilatan.

Si se aplica el vidriado sobre cerámica sucia no se logra que se adhiera correctamente, y se separa durante la fusión, dejando a la vista puntos de arcilla desnudos. Este desperfecto se conoce como refracción y es fácilmente corregible.

El picado es, sin duda alguna, el defecto más molesto y difícil de remediar.²⁶ Al salir del horno las piezas que presentan este defecto están cubiertas de diminutos hoyos o picaduras, parecidos a cráteres volcánicos en miniatura. Estos se producen por la presencia de bolsas de aire o pequeñas burbujas en la superficie de la cerámica, que pueden flotar a través del vidriado fundido durante la cocción, dejando una pequeña rotura en la superficie. También puede ampollarse cuando se aplica un vidriado demasiado grueso.

Una pieza infra cocida (cocida de menos), causa una superficie rugosa, rayable y, a veces, desagradablemente áspera. Por lo contrario, una cerámica sobrecocida (cocida de más) es brillante, pero el vidriado puede correrse, adelgazándose demasiado. En ambos casos los colores cambian de manera notable. Los accidentes en el horno pueden generar piezas pegadas unas con otras o mezclas de colores, por mencionar sólo algunos ejemplos.

- **Lagunas en el Soporte:** Este tipo de patología es muy común en muchas de nuestras piezas se puede producir por diversos motivos aunque los más comunes son debidos a fallos en la elaboración y en la cocción.

Debemos diferenciar entre dos tipos de alteraciones que podemos dividir en Intrínsecas y extrínsecas

Defectos intrínsecos

- **Materia prima:** Desconchados, eflorescencias, corazón negro
- **Moldeo:** Laminaciones, exfoliaciones y deformaciones

- *Fisuras, velos de secado*

- *Cocción: Fisuras, heladicidad, eflorescencias, desconchados, corazón negro*

Defectos extrínsecos

- *Humedad: En nuestro caso la más importante es la producida por capilaridad*
- *Eflorescencias: Producida por factores físicos, químicos, constructivos y ambientales*
- *Heladicidad*
- *Vandalismo: Por desgracia, frecuente en este tipo de obras*



Pérdida de Materia en el Soporte Producido por Tensiones



Pérdidas en Ángulos Producidas por Presión Externa y Falta de material Adhesivo

- **Levantamiento en el Vidriado:** Este tipo de patología se manifiesta por la presión ejercida bajo la capa de vidriado por las sales disueltas. La propia obra es susceptible de este tipo de alteraciones, al impedir la capa de vidriado la migración de sales a la superficie por los aportes de humedad del muro queda confinada entre estas dos capas y debido a la higroscopicidad de las sales estas se hinchan hasta provocar abultamientos que terminan quebrando el vidriado; mientras estas fisuras no pierden cohesión la capa de vidriado permanece en un aparente buen estado aunque sin adhesión a la superficie cerámica. En el momento que la tensión fractura la burbuja los fragmentos de vidriado se desprenden irremisiblemente. Las propiedades más sobresalientes y exclusivas de los vidrios a base de silicatos son su transparencia y resistencia al envejecimiento. Estas dos propiedades no serían posibles sin la capacidad de poder producir una superficie extremadamente lisa. El punto débil del vidrio es su fragilidad, también sobresaliente. Esto es así aun sabiendo que su resistencia mecánica es potencialmente muy elevada. Pero el vidrio es muy sensible a la presencia de defectos. Estos defectos raramente son defectos puntuales localizados en la masa del vidrio

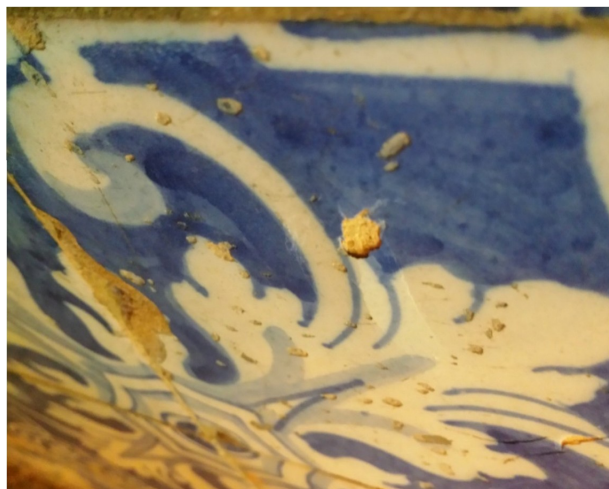
En un cuerpo elástico sobre el que se le aplica una fuerza concentrada, se generan tensiones con una intensidad que varía en función del inverso del cuadrado de la distancia al punto de aplicación de la fuerza. La tensión radial es una tracción que es máxima sobre la superficie y justo debajo de ella dónde ha tenido lugar el impacto. Las Fisuras como un único punto de contacto no existe en la realidad, por costumbre se diferencian el contacto de un objeto duro y puntiagudo (indotación) y de un objeto redondeado.

En el caso de un objeto redondeado, la intensidad de las tensiones, con sólo el contacto, es leve y no existen deformaciones residuales: zona elástica. Cuando la carga supera un primer valor crítico, se genera una fisura circular alrededor de la zona de contacto (fisura de Hertz). La carga crítica que provoca esta fisura y su diámetro dependen básicamente del radio del indentador y sobretodo de la distribución espacial

y de la importancia de los micro defectos que ya existían en la superficie. Cuando la carga sobrepasa un segundo valor crítico, la fisura se propaga como un cono, llamado cono de Hertz. Si las tensiones residuales son tan grandes que provocan la propagación inestable de fisuras laterales a partir de defectos. Estas se propagan paralelamente a la superficie del vidrio pero pueden acabar llegando hasta ella produciendo una escama de vidrio llamada esquirra



Levantamiento en Vidriado



29

Ampolla Producida por Cristalización de Sales

- **Deterioro de las Juntas:** Es importante reseñar esta alteración por varios motivos. Se trata de zonas de unión entre piezas realizadas con materiales diferentes y muy alterables. La propia configuración de los paneles sirve como dique de contención a las humedades, mayoritariamente de capilaridad, que circulan por la zona interior del muro y que solo encuentran estas zonas por las que son susceptibles de transitar en su camino hacia la superficie. El material de la junta sufre está migraciones de humedad por el consiguiente aporte de sales, lo que conlleva pérdidas de cohesión y de cuerpo. En ocasiones muchas de las pérdidas de la capa vidriada son producidas por el deterioro de estas juntas, como queda evidenciado en las zonas alteradas por esta patología en el mapa de daños



Perdidas de mortero en las juntas



Perdida de Mortero de Unión y Vidriado

Las juntas también sufren los empujes del material debido a la dilatación y contracción, más aun los que se encuentran a la intemperie. Estos movimientos comprimen las zonas más elásticas (juntas) disgregando el material del que están compuestas y provocando su pérdida.

También la irregularidad de los lados de cada pieza cerámica hace que el material de relleno en ocasiones solo se quede en superficie, sin penetrar adecuadamente, esto suele suceder en acabados con lechadas cuyo fin único el cubrir la fisura entre azulejos

No solo debemos hablar en este punto del deterioro sufrido por los azulejos provocados por las lechadas de puesta en obra; es conveniente enumerar las alteraciones que provocan los parcheados recientes con materiales inadecuados como

el cemento o pastas industriales de relleno e incluso silicona de fontanero. Muy probablemente acarreen consecuencias graves en el momento de su restauración y eliminación

- **Distintos tipos de Reintegraciones:** Como hemos podido apreciar en los distintos exámenes visuales que se han realizado a la obra, se han detectado numerosos materiales usados para reintegraciones. Podemos decir que son apreciables de tres tipos:

- - o **Yesos:** De color blanco muy pulverulentos y de poco agarre que se utilizaron con toda seguridad para el sellado de pequeñas fisuras y sobre todo para ocultar llagueados y reconstrucciones realizadas con materiales menos estéticos y limpios. Son muy apreciables en la mayoría de las reintegraciones



31

Reintegración y Llagueado con Yeso

- o **Cemento:** Es muy probable que la forma de adherir las distintas piezas al muro se realizara con este materia y carga de árido fino. Esto queda patente en la infinidad de piezas que fueron recolocadas sobre el muro y que sufrieron fracturas o pérdidas durante su arranque y posterior recolocación. Son las más numerosas y abarcan un elevado numero de piezas. Su fin, aparte de la recuperación del volumen perdido es cohesionar piezas fragmentadas



LLagueado con Cementos

o **Otros materiales:** Hemos podido detectar otros materiales como y reintegración de faltas de volumen aunque en menor cantidad que con los dos materiales anteriores. Sirva reseñar las pastas de relleno para la construcción de comercialización actual, siliconas e incluso restos de azulejos

o



Reintegración con Pasta

Reintegración con Restos de Azulejo

- **Defectos de Producción:** Es común en la producción de cerámica artesanal, quizás aún más común en la cerámica vidriada ya que aparecen tanto en el bizcocho de base como en el vidriado, la aparición en superficie de defectos de producción. Hemos hablado de que estos defectos pueden desembocar en la aparición de otras alteraciones que provocan la pérdida irremisible de la capa decorada pero ahora nos vamos a referir a ellos, no como detonantes de esa patología; sino como detalle curioso identificado durante nuestro examen visual a las piezas que componen nuestros paneles. La localización de estos detalles nos hablan de los procesos que la pieza ha seguido hasta su puesta en obra, los errores de cocción, los descuidos humanos, etc.....

Se pueden localizar innumerables burbujas en el vidriado provocadas por una mala aplicación o por la existencia en la superficie de la arcilla de

elementos desgrasantes que impedían la buena adhesión o huellas de la colocación imperfecta de la pieza para su secado



Rehundido por la Aparición de un Caliche



33

Mala Aplicación del Vidriado

- **Piezas Reparadas:** Hemos decidido incluir este epígrafe para constatar el hecho de que muchas de las piezas que conforman los murales han sido reparadas en la actualidad no con el más correcto de los criterios. En la mayor parte de los casos se ha utilizado silicona industrial para adherir los fragmentos que corrian riesgo de caída.

Es común encontrar este tipo de reparaciones en cualquier tipo de azulejos. Por supuesto deberán ser relacionadas en el informe de intervenciones y eliminadas convenientemente



Relleno con Silicona



Relleno con Resina de Poliester

- **Piezas desubicadas:** Durante el examen realizado se pudo contrastar la existencia de piezas de azulejo que, o bien, son de nueva factura o incluso pueden llegar a ser piezas con distintas decoraciones a las del motivo principal. Es probable que durante el proceso de desmontaje y traslado algunas de estas piezas de los frisos sufrieran alteraciones o fueran extraviadas, por ello en la recolocación se utilizaron distintas piezas que bien por su parecido cromático o por tener decoraciones similares ocuparon los lugares de esas piezas faltantes



Azulejo Reutilizado por Similitud Cromática



Reposición de Azulejo de Nueva Factura

- **Depósitos Superficiales:** Son apreciables distintos tipos de manchas en las piezas. Son de distinta naturaleza, desde manchas de pintura, restos de “grafiti” e incluso nidos de distintos insectos. No hemos encontrado ninguno de ellos capaz de provocar alteraciones irreversibles, aunque en el caso de las pinturas al disolvente, estas pueden penetrar en los poros y craqueladuras de vidriado, siendo de difícil extracción. El resto de las alteraciones de este tipo son de fácil eliminación con disolventes o por medios mecánicos.



Restos de Pintura Plástica de la Decoración del Lienzo Superior



Restos de Adhesivo de Cinta

36

En referencia a la enumeración de las patologías, debemos aclarar que son las detectadas en la revisión individualizada de cada una de las piezas que componen los paneles cerámicos por la zona expuesta. A estas alteraciones se le deben sumar todas aquellas que se encuentran en el reverso cubierto y que muy probablemente sean debidas a la aportación de humedad y la friabilidad de los materiales. Consecuentemente y al no haber sido posible la inspección del reverso las patologías que aparezcan serán tenidas en cuenta para la restauración y reposición de las piezas, en caso de ser necesario se redactará un informe pormenorizado de las alteraciones descubiertas tras su arranque. Los restos de cementos adheridos y la preparación de las piezas así como su desalación estarán incluidas como procesos imprescindibles. En las piezas se realizará el siglado oportuno y se trabajará en la obtención de un calco a tamaño natural para facilitar la recolocación de las piezas en su lugar original

B -Mapas de Alteraciones y Patologías

1 – Disposición y Numeración General – Tramos 1, 2 y 3

2 – Elementos Destacables – Tramos 1, 2 y 3

3 – Zonas Ahuecadas con Riesgo de Caída – Tramos 1, 2 y 3

4 – Desprendimientos con Riesgo Inminente – Tramos 1, 2 y 3

5 – Desnivel Superficial de Paneles y Piezas Reparadas – Tramos 1, 2 y 3

6 – Fisuras en las piezas – Tramos 1, 2 y 3

37

7 – Lagunas en Capas de Acabado – Tramos 1, 2 y 3

8 – Lagunas en el soporte, Levantamiento en el Vidriado y Deterioro de Juntas

Tramos 1, 2 y 3

9 – Piezas Desubicadas – Tramos 1, 2 y 3

10 – Distintos Tipos de Reintegraciones – Tramos 1, 2 y 3

600676d74211d0875107e534d090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.lalavera.org/validacionDoc?entidad=45165>

1 – Disposición y Numeración General – Tramos 1, 2 y 3



2 – Elementos Destacables – Tramos 1, 2 y 3



3 – Zonas Ahuecadas con Riesgo de Caída – Tramos 1, 2 y 3

600676d74211d0875107e534090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.lalavera.org/validacionDoc?entidad=45165>

4 – Desprendimientos con Riesgo Inminente – Tramos 1, 2 y 3



5 – Desnivel Superficial de Paneles y Piezas Reparadas – Tramos 1, 2 y 3

600676d74211d0875107e534090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.lalavera.org/validacionDoc?entidad=45165>

6 – Fisuras en las piezas – Tramos 1, 2 y 3



7 – Lagunas en Capas de Acabado – Tramos 1, 2 y 3

600676d74211d0875107e534090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.lalavera.org/validacionDoc?entidad=45165>

8 – Lagunas en el soporte, Levantamiento en el Vidriado y Deterioro de Junta

Tramos 1, 2 y 3

45

600676d74211d0875107e534090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.lalavera.org/validacionDoc?entidad=45165>

9 – Piezas Desubicadas – Tramos 1, 2 y 3



10 – Distintos Tipos de Reintegraciones – Tramos 1, 2 y 3



11 –Defectos de Producción y Depósitos Superficiales– Tramos 1, 2 y 3



12 –Planos Generales – Tramo 1, 2, y 3

600676d74211d0875107e534090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.latavera.org/validacionDoc?entidad=45165>

C-Propuesta de Intervención:

Análisis Físico Químicos: Sin lugar a dudas la obra objeto de este informe representa para Talavera de la Reina uno de sus estandartes histórico artísticos más importantes; es por ello que se plantea, dentro de la propuesta de intervención, la toma de muestras y posterior análisis de los materiales que componen la obra y que en un futuro pueden servir como punto de referencia para los estudios de materiales similares relacionados

La enumeración de los exámenes necesarios para el estudio de la cerámica no condiciona la intervención de restauración; por tanto, se pueden llevar a la práctica sobre piezas concretas durante los trabajos sin perjudicar el ritmo de trabajo. Es probable que existan estudios publicados sobre este tipo de cerámica que puedan ser similares a los azulejos de los paneles y por tanto útiles para incluir en nuestro informe final.

La relación de los análisis que se propone, por tanto, no tiene que ser ejecutada completamente; pero puede servir y sirve como referencia para la obtención de datos en cuanto a composición, manufactura y procesos de alteración.

Lupa Binocular: Imprescindible para la selección de muestras ⁵⁰ y para la detección de huellas de manufacturación y alteraciones

Lámina Delgada y Microscopía Petrográfica: Útil para conocer los componentes minerales y las técnicas de manufacturación

Difracción de Rayos X: Imprescindible para la detección de minerales que ha sido imposible identificar con la lámina delgada

Microscopía Electrónica: Detecta problemas en engobes, vidriados, colorantes y partículas determinadas

Análisis de Activación Neutrónica: Se utiliza para la clasificación de objetos relacionados entre sí y, por tanto, útil para determinar piezas anómalas en las composiciones de azulejos

Espectrometría de Plasma: Se detectan problemas de interferencias entre elementos

Espectrometría de Fluorescencia de Rayos X: Se utiliza para detectar composiciones elementales y determinar la composición de los vidriados

Análisis Térmico: Con este tipo de análisis se determina la temperatura de combustión de la materia orgánica de las pastas

Dilatometría: Mide la capacidad de dilatación de los materiales

Al tratarse en muchos de los casos, de pruebas destructivas, se determinará durante el proceso de restauración si alguna de estas pruebas es necesaria como apoyo a los trabajos de limpieza o consolidación

Realización de Calcos: Este proceso va encaminado a facilitar la reposición de los azulejos. Es un trabajo previo e independiente del proceso a seguir. Se realiza por medio de calcos de zonas en plástico transparente

Siglado o Numeración: Paso importante para la identificación de los azulejos en los mapas de daños

Extracción: La situación que hemos encontrado (véase mapa general de daños **pág xx**) después de nuestro examen exige una intervención completa en los paneles de cerámica. Esto conlleva su extracción.

Para este proceso es necesario acondicionar las zonas sobre las que se debe actuar de manera que cualquier tratamiento directo sobre los azulejos no sea comprometido por una praxis. Se debe comenzar con una limpieza superficial de toda la superficie y un desengrasado, también se consolidará puntualmente todas aquellas piezas susceptibles de sufrir daños en los procesos siguientes.

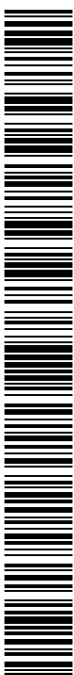
Posteriormente a esta preparación superficial de los paneles se procederá al engasado (técnica común en cualquier intervención de este tipo). Con este proceso se consigue crear un soporte flexible que cumpla la doble función de sustentación del vidriado y evite el roce o los golpes entre piezas, también es posible extraer varias piezas por tarea y conseguir que lleguen unidas al laboratorio (taller) donde pueden ser tratadas en profundidad con más facilidad que en obra. La forma de actuar se decidirá puntualmente en cada zona pudiéndose ⁵¹extraer ~~grupos~~ de azulejos por zonas o individualmente en casos de deterioro extremo. Se extremarán las precauciones para evitar la rotura de piezas o pérdidas de fragmentos durante el proceso.

La finalidad de este proceso está claramente dirigida a la reposición "in situ" de los paneles una vez concluidos los trabajos de restauración y montaje sobre un nuevo soporte. Con ello facilitaremos el acondicionamiento del muro que lo tiene que recibir principalmente eliminando los aportes de humedad que este provocaba a los paneles y que ha causado un alto tanto por ciento de las patologías descubiertas en los azulejos

En cuanto a los materiales utilizados para la confección del engasado, serán los adecuados para este tipo de trabajos y suficientemente contrastados en otros trabajos similares siendo su reversibilidad garantizada

Las labores de restauración no se realizarán en obra; por tanto, se debe garantizar el traslado de forma adecuada de los materiales extraídos hasta el taller facilitando soportes debidamente acolchados y protegidos, adecuados a la fragilidad del material que nos ocupa

600676d74211d0875107e534d090b1c2



COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.laivara.org/validacionDoc?entidad=45165>

Limpieza: La limpieza, en este caso del reverso, es un proceso importante dentro de las tareas de restauración de azulejos. Una buena limpieza conlleva facilitar en lo posible la nueva puesta en obra, ya que se eliminan elementos extraños y restos de morteros que pueden aportar sales a la cerámica (si son cementosos como suponemos). También servirá para despejar las zonas de unión entre azulejos consiguiendo que su encaje mejore

Las limpiezas se realizarán de forma química y mecánica. Mecánicamente se utilizarán herramientas adecuadas como bisturís, espátulas, microcinceles, pulverizadores de aire y brochas con el fin de facilitar una segunda limpieza, y más puntual, por medios químicos. Se utilizarán sustancias químicas en bajas concentraciones en aquellos lugares en los que la limpieza mecánica comprometa la integridad de las piezas

Desalación Inhibición: Este proceso en multitud de casos se suele realizar anterior a la limpieza. Nosotros lo proponemos con un doble fin: En primer lugar eliminar las sales solubles que se encuentran dentro de las cerámicas y que afectan a estas y a sus decoraciones (vidriados) y en un segundo lugar como complemento a la inhibición de esos ataques químicos puntuales. Por tanto lograremos inhibirestos dos factores presentes en las piezas de cerámica expuestas a la humedad y tratadas por medio químico

52

Consolidación: Una vez tratado el reverso se procederá a la consolidación total o parcial de cada pieza que lo necesite. Evaluaremos los casos individualmente para dar el tratamiento oportuno en cada caso. La elección del consolidante dependerá de las pruebas previas realizadas en el laboratorio, teniendo en cuenta que en un caso o en otro se utilizarán los productos adecuados y contrastados en otros trabajos de este tipo. Se procurará en todo momento que la reversibilidad de los materiales utilizados esté garantizada

Por otro lado y centrándonos en la zona del anverso decorada con vidriado, se procederá al levantamiento del engasado por medio de disolvente y herramientas adecuadas. Como la limpieza de esta cara también se hace imprescindible se eliminarán los restos del adhesivo o cualquier resto que no fuera eliminado durante la etapa de adecuación de la superficie, se fijarán los levantamientos de vidriado y se corregirán en lo posible todas aquellas alteraciones que se consideren oportunas

Adhesión: Con la consolidación garantizamos que las zonas de fractura de las piezas están en suficiente buen estado como para ser adheridas sin que se produzcan roturas de la unión por pulverización de las zonas de contacto o por la existencia de cuerpos extraños.

Los adhesivos que se utilizarán en este proceso deben garantizar un poder de unión suficiente como para soportar la manualización posterior y deben tener una durabilidad adecuada. Huelga señalar la reversibilidad total

Reintegración volumétrica: Devolver la integridad a las piezas supone en la mayoría de los casos la reintegración de las zonas de materia perdida. Para ello se utilizarán productos adecuados como morteros y estucos finos y con dureza suficiente. Se estudiará el más adecuado en cada caso aunque pretendemos que este proceso sea común para todas las piezas y con ello facilitar posteriores intervenciones en las que no encuentren diferentes materiales aplicados a la obra. Estos materiales utilizados deben tener la textura adecuada para que en ellos puedan ser aplicados otros procesos

Reintegración Cromática: Nos encontramos con decoraciones bien definidas en los distintos paneles. Por un lado una decoración seriada en la zona inferior o zócalo y luego una figurativa en la zona del cuerpo superior. Se plantean dos tipos de intervenciones reintegradoras; la que podemos definir como recuperadora de las formas, que solo se utilizará en elementos seriados y bien documentados, y la tinta plana o color neutro, que se aplicará en los paneles figurativos donde los criterios de restauración imponen la no recreación de elementos figurados o zonas que no estén debidamente documentadas. En este caso, como en los anteriores, se utilizarán pigmentos naturales aglutinados y fijados con resina de fácil reversibilidad. En todo caso las reintegraciones serán fácilmente identificables y se acompañará al informe final un plano de las zonas en las que estas se van llevado a cabo.

Montaje sobre soporte definitivo: Una vez que las piezas hayan recibido los tratamientos adecuados se encuentran preparadas para su montaje sobre un soporte. En nuestro caso hemos decidido el montaje sobre un nuevo soporte que será repuesto en el lugar de origen de la obra.

Qué conseguimos con este nuevo soporte? En primer lugar la adhesión de todas y cada una de las piezas a un material estable que impedirá todos aquellos factores que hasta el momento de su extracción perjudicaban los paneles. La estandarización del tratamiento de adhesión, la eliminación de materiales que aporten sales utilizados para la puesta en obra, la uniformidad de la superficie buscando acomodo a cada una de las piezas, etc

El montaje se realizará sobre un panel aeronáutico (del tipo aerolam) de poco peso que será reubicado en su lugar original: Una vez realizado el montaje sobre estos paneles el proceso de llagueado se podrá realizar en horizontal con lo que garantizamos unas uniones estética y estructuralmente más perfectas

El montaje será realizado en paneles fácilmente transportables a obra, debidamente identificados y con unas dimensiones apropiadas para el repanelado de la pared de origen

Reubicación: Durante el periodo de realización de los trabajos de restauración de los azulejos será buen momento para el acondicionamiento del muro que los volverá a recibir. Para ello se procederá al estudio y saneado de las zonas que se encuentren muy alteradas y a eliminar en lo posible los flujos de humedad que han descompuesto el material de agarre de los frisos. Es posible plantear en la zona inferior del zócalo, decorada con azulejos sin decoración y de nueva factura, una cámara hueca que evite los aportes de humedad a los azulejos y a su nuevo soporte. Esta cámara permitirá el flujo de aire y la evaporación.

Se estudiará el sistema de anclaje de los paneles con tacos químicos ubicándolos en los lugares apropiados sobre el muro y se dejarán los huecos oportunos en los paneles para facilitar la colocación de los elementos sustentantes.

Se concluirá con el llagueado de las uniones entre paneles y de las piezas que han facilitado la fijación a la pared y por último se rematarán todas aquellas zonas de los bordes del panelado para integrar totalmente los frisos a la pared.

Con esta descripción de los procesos que se han de llevar a cabo concluimos nuestra propuesta, no sin antes reseñar que cualquier intervención que no esté descrita en este apartado y que sea necesaria, será comunicada a la Dirección General de Patrimonio para seguir las directrices oportunas, con ello garantizamos que todos los procesos siguen los criterios actuales de intervención en este tipo de obras de arte.

600676d74211d0875107e534d090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sedes.laivara.org/validacionDoc?entidad=45165>

VI – Criterios de Intervención:

Se atenderá de manera prioritaria la conservación del objeto a intervenir, definiendo claramente los tratamientos encaminados a su conservación y los tratamientos de restauración.

Los tratamientos que se apliquen deberán ser estables, reversibles y que no alteren su aspecto original.

Se justificarán cada una de las intervenciones en función del estado de conservación, devenir histórico, características del objeto, uso, ubicación, etc. En especial los tratamientos de reintegración.

Deberá estar perfectamente comprobada la idoneidad y evolución futura de: los materiales y técnicas a aplicar en los procesos de restauración.

Las actuaciones sobre los soportes atenderán al criterio de mínima intervención necesaria, que garantice la estabilidad de los distintos estratos que componen el objeto. Se procurará no actuar sobre los deterioros que no interfieran en la correcta observación del objeto y no influyan en su estabilidad.

La eliminación de partes materiales alteradas de los objetos a tratar (limpiezas), deberá quedar perfectamente documentada y justificada, procurando actuar de forma limitada, buscando la unidad de actuación y la menor intervención necesaria para así devolver la correcta contemplación del objeto.

Los tratamientos sobre añadidos se deberán basar en un estudio exhaustivo de las características de los mismos y su influencia en la lectura estética del conjunto dentro de la evolución histórica del objeto a tratar. En todo caso, cualquier eliminación de añadidos que se realice deberá quedar perfectamente documentada y justificada.

Los objetos que se caractericen por la suma de estilos artísticos distintos, se potenciarán en su unión. El tratamiento deberá mantener la lectura que aporta su evolución histórica como parte creadora de su estética actual. Cuando un añadido de estilo no potencie la unidad del conjunto, se podrá segregar con la necesaria justificación y documentación.

Las reintegraciones de soporte se justificarán en función de la búsqueda de estabilidad de la obra, debiendo quedar identificadas y documentadas. Los materiales que se utilicen se seleccionarán en función de los materiales originales, procurando una perfecta comunión y sin que puedan afectar a la evolución futura de los materiales originales.

Las reintegraciones iconográficas de faltas de volumen identificable, se evitarán salvo en los casos de mutilaciones que afecten al uso de la pieza, su

estabilidad o su lectura. En todo caso, cualquier reintegración que se realice deberá quedar perfectamente documentada y ser perfectamente identificable.

Las reintegraciones de faltas de volúmenes estructurales identificables se admitirán en los casos de faltas que afecten a la estabilidad del conjunto, o su lectura.

Las faltas iconográficas de volumen no identificables, no se reintegrarán salvo en los casos de mutilaciones que afecten a su estabilidad, su lectura y el uso de la pieza. En todo caso, cualquier reintegración que se realice, deberá quedar perfectamente documentada y justificada, ser perfectamente identificable y sin recreaciones ilusionistas. Se pretenderá la menor intervención necesaria que solucione las problemáticas mencionadas.

Las reintegraciones de policromía deberán quedar justificadas y documentadas y ser identificables. Los materiales de ejecución serán reversibles, y las técnicas de identificación se adaptarán a las características plásticas del objeto y las zonas circundantes de la laguna.

Las reintegraciones de policromía en los casos de pérdidas iconográficas desconocidas, no pretenderán recreaciones ilusionistas ocultas, sino la recuperación de la correcta lectura del conjunto; devolviendo la unidad de contemplación perdida por las interferencias que provocan las lagunas. Deberán quedar documentadas y justificadas y ser perfectamente identificables. Los materiales de ejecución serán reversibles y las técnicas de identificación se adaptarán a las características plásticas del objeto y las zonas circundantes de la laguna.

Seguimiento de los trabajos

Se efectuará un seguimiento del proceso de ejecución de los trabajos, con el objeto de comprobar y garantizar que los tratamientos aplicados sean los apropiados dentro de las normas que marcan los criterios actuales de restauración y se definirán tras la analítica y ensayos.

El control del seguimiento de los trabajos se realizará por medio de un diario de obra que se entregará a la propiedad junto con la memoria final de intervención. Al que se adjuntará la información gráfica y documental necesaria para la perfecta identificación de los procesos y tratamientos realizados.

Memoria final del proceso de Restauración

Al finalizar los trabajos de conservación y restauración se entregará una memoria técnica del tratamiento realizado que incluirá:

1. *DOCUMENTACIÓN ICONOGRÁFICA E HISTÓRICA, resultado de los estudios realizados en el proceso de restauración, así como los posibles datos obtenidos a consecuencia de los trabajos de restauración.*
2. *DATOS ANALÍTICOS OBTENIDOS, incluyendo tanto las muestras tomadas previas a la intervención como las realizadas durante el proceso.*
3. *DESCRIPCIÓN MATERIAL EXHAUSTIVA DE FORMA ESTRATIGRÁFICA consecuencia del desarrollo de los trabajos y de las analíticas efectuadas.*
4. *DESCRIPCIÓN DE PATOLOGÍAS DETECTADAS en e todo el proceso de intervención.*
5. *TRATAMIENTO REALIZADO. Definición completa de los tratamientos y productos empelados.*
6. *DOCUMENTACIÓN GRÁFICA Y FOTOGRÁFICA del proceso de intervención y fotos finales de los elementos componentes del artesanado* 58
7. *FOTOGRAFÍA FINAL DEL CONJUNTO*
8. *INFORME DE PAUTAS DE CONSERVACIÓN Y MANTENIMIENTO.*

600676d74211d0875107e534d090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.lalavera.org/validacionDoc?entidad=45165>

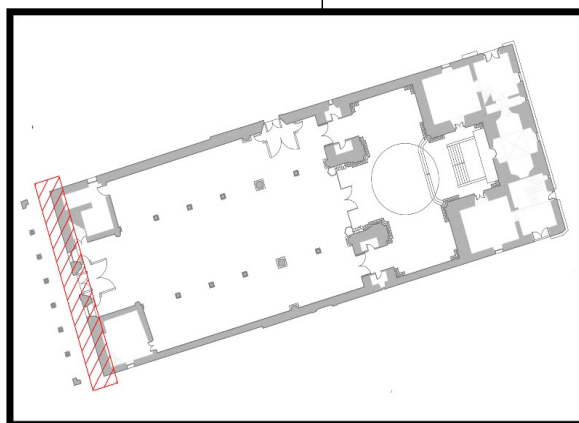
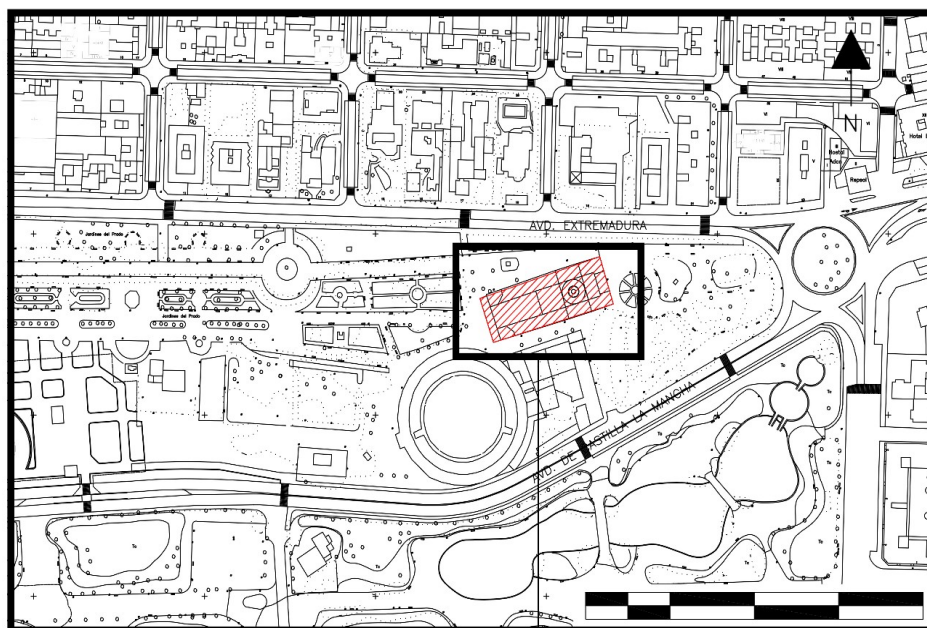
VII – Mapas:



Vista Aérea de la Zona



Vista Aérea de la Basílica del prado



VIII – Documentos Anexos:



600676d74211160875107e5346090b1c2


EXCMO. AYUNTAMIENTO
DE
TALAVERA DE LA REINA
SERVICIO DE URBANISMO

EXCMO. AYUNTAMIENTO
TALAVERA DE LA REINA
REGISTRO GENERAL
- 6 OCT. 2017
SALIDA Nº 12625
SERVICIO DE URBANISMO

EXCMA. DIPUTACIÓN DE TOLEDO
Plaza de la Merced, 4. - 45071 TOLEDO

Servicio de Urbanismo
Ayuntamiento de Talavera de la Reina
Plaza Padre Juan de Mariana, 8
45600 Talavera de la Reina (TOLEDO)

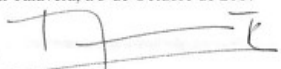

REGISTRO DE ENTRADA
REGISTRO GENERAL

Nº Registro	Fecha y Hora	Órgano Destino	Sr. Secretario General
201700018977	09/10/2017 12:57	ACADEMICACIÓN, CULTURA Y ARQUEOLOGÍA	

Habiéndose detectado que la azulejería existente en el exterior de la Basílica del Prado se encuentra en algunos puntos bufada, en otros agrietada y en general en mal estado, se solicitan los servicios de un técnico restaurador para llevar a cabo el estudio y asesoramiento sobre la intervención a realizar para su correcta conservación, así como para la dirección de las actuaciones que estime necesarias.

Así mismo se solicita sus servicios para la realización de un informe sobre el estado de la cerámica del los jardines del Prado.

En Talavera, a 3 de Octubre de 2017



María Rodríguez Ruiz
Concejal Delegada de Urbanismo y Patrimonio Histórico.

EXCMA. DIPUTACIÓN DE TOLEDO

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.talavera.org/validacionDoc?entidad=45165>



María Ángeles García López
Vicepresidenta
Área de Educación, Cultura, Turismo y Deportes

Toledo, a 16 de octubre de 2017

Ayuntamiento de Talavera de la Reina
Servicio de Urbanismo
D^a. María Rodríguez Ruiz
Concejal Delegada de Urbanismo y Patrimonio Histórico
Plaza Padre Juan de Mariana, 8
45600 -Talavera de la Reina (Toledo)

En relación a su escrito solicitando el asesoramiento, estudio y dirección y posterior informe de patologías para los trabajos que pretendéis llevar a cabo sobre las alteraciones que está sufriendo la azulejería de vuestra basílica del Prado y por el enorme interés histórico artístico de este edificio, me es grato comunicarte que en breve nuestro Técnico en Conservación y Restauración de esta institución, D. Enrique Julio Toledo Brasal, se pondrá en contacto con vosotros para ultimar su próxima visita y determinar en la medida que nuestra institución puede facilitaros la conservación de tan importante bien patrimonial.

Sin otro particular y esperando poder ayudaros con nuestra aportación técnica.

Atentamente:



Fdo.: María Ángeles García López

Subida de la Granja, 1 D - Edificio Vargas - 45071 - TOLEDO - Tfno.: 925 25 93 00 - www.diputoledo.es

600676d74211160875107e5346090b1c2

COPIA AUTÉNTICA que puede ser comprobada mediante el Código Seguro de Verificación en <https://sede.talavera.org/validacionDoc?entidad=45165>

IX – Colaboraciones y Firma:

Para la realización de los trabajos se realizaron diversas visitas a la obra con la finalidad de documentar lo más extensamente las patologías y alteraciones que sufren los frisos de azulejería de la Basílica del Prado.

En estas visitas se realizaron calcos dibujos y fotografías que ayudaron al levantamiento de los planos que acompañan a este informe y se realizaron pequeñas intervenciones de consolidación en piezas que corrían riesgo extremo de pérdida o podían sufrir algún acto vandálico que desembocara en el hurto de piezas; así se comunicó al Ayuntamiento de Talavera quién tomó la decisión de panelar los frisos una vez se tomaron todos los datos comunicándose debidamente a la Delegación Provincial de Cultura

Colaboradores:

Natalia García de la Rosa

Licenciada en Bellas Artes – Especialidad Restauración

Jaime Fernández Vázquez

64

Graduado en Ingeniería de la Edificación – Especialidad Patrimonio Arquitectónico

Y para que este informe surta los efectos oportunos, lo firma:

En Toledo, a 8 de Febrero de 2018

Enrique Julio Toledo Brasal

Técnico Superior en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

De la Excma. Diputación Provincial de Toledo