

---

Actas del XVIII Congreso de la AC (Xàtiva, 2015).  
*Cerámica aplicada a la arquitectura: patrimonio público y privado.*  
© Asociación de Ceramología. Onda, 2021.

---

## RECUPERACIÓN DE LOS ARRIMADEROS DE AZULEJERÍA DEL PATIO DE LA MONA, TOLEDO\*

## RECOVERY OF THE TILED RAILINGS OF THE PATIO DE LA MONA, TOLEDO

Antonio Perla\*\*

---

\* Promotor: Consorcio de la Ciudad de Toledo. Arquitecto: Ignacio Barceló. Aparejador: José Francisco Mijancos. Empresa adjudicataria: Artemón. Técnicas de Arquitectura Monumental S.A. Trabajos de conservación y restauración de los conjuntos cerámicos: Carolina Peña Bardasano (restauradora), María Collar Urquijo (restauradora), María Jesús Ballesteros (restauradora), Antonio Perla (historiador del Arte, conservador del patrimonio). Reproducciones cerámicas para reintegraciones: Oscar Arribas.

\*\* Historiador del Arte, profesor contratado de Historia del Arte en la UNED.

---

## Resumen

El presente texto trata de los trabajos de restauración llevados a cabo a lo largo del año 2008 en Toledo, en el claustro de La Mona, para el Consorcio de la Ciudad de Toledo.

En 1934, el convento de Santo Domingo el Real, de Toledo, le vendió la parte este del mismo a las monjas Comendadoras que hasta entonces habían ocupado el de Santa Fe. Las dependencias cedidas eran aquellas en torno al claustro procesional, conocido como el *Patio de la Mona*. Tras la Guerra Civil, se aceleró la degradación del patio y su arrimadero cerámico diseñado por Diego de Alcántara y ejecutado por Sebastián de Morales en 1587. Poco a poco fueron desprendiéndose sus azulejos, hasta que, en los años noventa del pasado siglo, nada quedó de él. De los aproximadamente 6.000 azulejos que conformaban una composición en imitación de un zócalo de piedra —y de los altares—, se conservaban unos 2.000 azulejos en cajas.

---

## Abstract

This text deals with the restoration work carried out throughout 2008 in Toledo, in the cloister known as “de La Mona”, commissioned by the Consorcio de la Ciudad de Toledo.

In 1934, the convent of Santo Domingo el Real, in Toledo, sold the eastern part of it to the Comendadoras nuns who until then had occupied the convent of Santa Fe. The ceded rooms that were around the processional cloister, known as the *Patio de la Mona*. After the Civil War, the patio and the ceramic border designed by Diego de Alcántara and executed by Sebastian de Morales in 1578 started suffering an accelerated process of deterioration. Little by little its tiles began to fall off, until, in the nineties of the last century, nothing was left. From the approximately 6,000 tiles that made up a composition in imitation of a stone plinth —and of the altars—, around 2.000 tiles were kept in boxes.

---

## Palabras clave

Azulejos, claustro de la Mona, Santo Domingo el Real, Comendadoras, Toledo, Diego de Alcántara, Sebastián de Morales.

---

## Keywords

Tiles, cloister of the Mona, Santo Domingo el Real, Comendadoras, Toledo, Diego de Alcántara, Sebastián de Morales.

## NOTICIAS HISTÓRICAS

Desde que en 1364 Isabel García de Meneses fundara el que habría de llamarse convento de Santo Domingo el Real, fueron sucediéndose periódicas incorporaciones de edificaciones y solares, una práctica común a la mayor parte de los conventos toledanos que les ha hecho crecer hasta convertirse en pequeñas estructuras urbanas de complejas asimetrías arquitectónicas, transformadas con el discurrir de los tiempos.

El actual convento de Comendadoras –sobre todo la zona del claustro de la Mona–, se corresponde con la parte del Monasterio de Santo Domingo que debió de mantener una estructura organizativa forzada por el hecho de asentarse sobre las construcciones palaciegas más antiguas del convento y que no debió de desbaratarlas, sino aprovecharlas y amoldarse a sus espacios, sin perder parte de su fisonomía, aunque sí enmascarándola. Bien podemos pensar que fue ésta una de las razones que facilitaron el que las Dueñas se aposentaran en esta parte del monasterio o bien que las estructuras palaciegas se mantuvieron sencillamente porque respondían perfectamente a las necesidades marcadas por el alojamiento de las damas con su séquito.

La mayor parte de los autores de finales del XIX y comienzos del XX, dejaron escrita esa sensación del monasterio como una pequeña ciudad, un tanto caótica, sin orden preconcebido, fruto de la suma de diferentes estructuras y no de una planificación previa<sup>1</sup> (fig. 1). De la misma forma que han sido muchos los que han señalado que el palacio en el que residiera la reina Catalina debía estar en esta parte del convento, es decir, en torno al claustro de la Mona, aunque todos se han centrado en la crujía de la antesacristía (oeste), no prestando la atención que creemos se debiera a la crujía del lado norte, en la que se ubicó la cocina del monasterio<sup>2</sup>. Sierra Corella redundando en la idea de localización del antiguo palacio en esta zona del monasterio, y esgrimiendo el argumento de la transmisión oral de las monjas, escribía en 1934:

Gran interés ofrece el antecoro, llamado “El Palacio” por las monjas, y no sin razón, pues subiendo por una breve escalera que hay a la mano izquierda se llega enseguida a dos celdas amplias, con techos artesonados y policromados

<sup>1</sup> «Su antigua construcción no está ejecutada bajo un plan uniforme, ni tal vez se hizo a un tiempo, sino que es un agregado de casas». PARRO, Sisto Ramón: *Toledo en la mano*, Imprenta Librería de Severiano Lopez Fando, Toledo, 1857, Tomo II, p. 136.

«Realmente no era sino una verdadera población medieval (...) Patios, callejuelas y cobertizos como los de fuera; palacios y edificaciones más humildes, estancias magníficas, galerías inconmensurables, abiertas a toda luz, y celdas dispersas recónditas, todo aquí parece colocado al acaso, sin obedecer a un plan geométrico premeditado». SIERRA CORELLA, Antonio: “Santo Domingo El Real de Toledo. Noticias sobre su fundación y su arte”, *Revista Española de Arte*, 1934, pp. 303-309, p. 304 y 306.

<sup>2</sup> «Inmediatamente a la sacristía de la iglesia y sin uso determinado, existe una amplia habitación, la cual, por el techo y las tabicas blasonadas que tiene, acusa ser, una de las pertenecientes al primitivo palacio que anterior al templo existía en esta parte, obra del siglo XV. (...) la sala referida debió construirse y ser ocupada por la mencionada Reina D<sup>a</sup> Catalina, hermana de Eduardo IV de Inglaterra, durante el tiempo que moró en este Monasterio, al que tenía en singular predilección». GARCÍA REY, Verardo: “La famosa priora D<sup>a</sup> Teresa de Ayala”, *Boletín de la Real Academia de Historia de Toledo*, Tomo XCVI, Madrid, 1930, pp. 685-773.

del XIV al XV que deben continuarse debajo de los cielos rasos, en los pasillos y en las habitaciones contiguas, improvisadas al adaptar a convento estas edificaciones civiles<sup>3</sup>



Fig. 1. Fotografía Fondo Rodríguez, Archivo Histórico Provincial de Toledo. Album F-028. Primeras décadas del siglo XX.

Junto a la puerta que marca el acceso al interior del claustro de la Mona —el claustro procesional dedicado a la celebración de las procesiones del convento—,

---

<sup>3</sup> SIERRA CORELLA, A.: *Idem*, p. 306.

se encuentra el brocal de piedra del pozo. Hubo un tiempo (al menos durante el siglo XIX y parte del XX), en el que estuvo cubierto por una singular construcción de madera que lo protegía, con una pendiente cubierta a cuatro aguas, rematada por el extraño torso de una figura humada tocada con un sombrero de ala (probablemente realizado en cinc, aunque solo lo conocemos por fotografías). A menudo se ha dicho que el nombre del claustro de la Mona procede precisamente de la alusión a este remate, aunque se nos antoja como más lógico pensar que, en analogía con otros ejemplos similares, se deba realmente a la degeneración de la palabra cinamomo –vulgarmente conocido como el árbol de la canela, árbol del paraíso y árbol de los rosarios– por la existencia entre sus plantaciones de uno que sabemos tuvo y los significados alusivos a la Virgen transmitidos a través del *Cantar de los Cantares* (de ahí la tradición de los rosarios realizados con la semilla de la canela<sup>4</sup>).

Se le había venido considerando al claustro procesional una obra de nueva planta, cuyas trazas le fueron encargadas al arquitecto Diego de Alcántara, maestro mayor de la Catedral entre los años 1582 y 1587. Pero su misión no fue tanto ésta como la de transformar el que sin duda ya existía desde el siglo XIV o XIV, que a su vez debía ser el resultado de la adecuación de uno o varios patios de anteriores edificaciones.

Uno de los que iban a ser elementos claves en la consecución de la imagen del claustro, sería su arrimadero de azulejería, tanto por las dimensiones como por la incorporación de un fuerte componente cromático. El arrimadero fue diseñado por el propio Diego de Alcántara (así se desprende del documento de encargo al azulejero toledano Sebastián Morales<sup>5</sup>) como uno de los elementos singulares que dan forma a la reordenación del claustro y su transformación en un conjunto renacentista, abandonando el marcado carácter goticista, o medieval, que hasta ese momento lo caracterizaba. Sin duda, por su empaque, dimensiones y singularidad, estaba llamado a convertirse en una de las piezas más determinantes en la transformación del claustro, aunque, desde luego, no era la única y su sentido ha de buscarse en el conjunto de las actuaciones que en la década de los años ochenta del siglo XVI llevara a cabo Alcántara y en la interrelación entre ellas. En este sentido han de entenderse la construcción de las columnas pareadas de piedra o la reja de cierre y balaustrada de hierro (desaparecida en algún momento desconocido, cuando se sustituye por la actual balaustrada de piedra), encargadas al latonero toledano Francisco de Vargas<sup>6</sup> y que el 13 de agosto de 1585 firmaba el documento notarial por el que se obligaba

---

<sup>4</sup> Eres jardín cercado, hermana mía, / esposa eres jardín cercado, / fuente sellada. / Es tu plantel un bosquecillo de granados y frutales / los más exquisitos, de alheñas y de nardos. / De nardos y azafrán, canela cinamomo, / de mira y áloe / y de todos los demás selectos / balsámicos. / Esa fuente que marca a borbotones, fuente de / aguas vivas / que descienden del Líbano. *Cantar de los Cantares* (Ct. 4,12-15).

El claustro principal del monasterio de Santa Marta, en Córdoba, del siglo XVI, se conoce como el claustro del cinamomo.

<sup>5</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Toledo, Protocolo 1881, f.891 v-892 a. Ver anexo final.

<sup>6</sup> AHPT, Pr 1881, f. 494 v-450v

a su ejecución. En la misma operación entra el repolicromado de los cuatro alfarjes, afectando más a su imagen que a su estructura<sup>7</sup>.

Pensamos en la posibilidad de que antes de la intervención de Alcántara, el claustro tuviera un suelo cerámico, combinando losetas de barro sin esmaltar con otras esmaltadas. Así parecen atestiguarlo dos losetas de suelo vidriadas en blanco con decoración de manganeso formando el dibujo de un laberinto, con una inscripción gótica, datables en el siglo XIV. Una de ellas apareció entre el relleno de la solería que a finales del siglo XVI fue colocada en el refectorio del convento (actual coro de las Comendadoras)<sup>8</sup>, y la otra pieza, de idénticas características, es conservada por la monjas dominicas (fig. 2). La posibilidad de que tales piezas esmaltadas (símbolo del camino hacia Dios) formaran parte de la solera del primitivo claustro, se apoya en el hecho de que el laberinto de las piezas cerámicas sea exactamente el mismo que aparece dibujado en el marco de escayola del altar situado en el ángulo



Fig. 2. Azulejo con la representación del laberinto perteneciente al claustro gótico. La imagen se corresponde con el conservado por las monjas de Santo Domingo el Real.

<sup>7</sup> La reornamentación de los alfarjes, sustituyó el agramilado policromado de las vigas por una decoración de hojarasca, las mismas que fueron pintadas en los casetones y en las cintas. En las crujías oeste, este y sur, se desmontaron parcialmente los alfarjes, dejando en su sitio las vigas y los aliceres (sustituyendo los escudos por el emblema IHS), por lo que, ante la imposibilidad de pintarlos adecuadamente in situ, se recurrió a realizarlos en un soporte independiente. Para las vigas se pintó sobre tablillas que luego fueron clavadas y en los aliceres se hizo sobre papel. La crujía norte, con unas características diferentes en secciones, altura y envergadura, no fue desmontada, por lo que se pintaron tablillas para enmascarar las vigas y las cintas, mientras que los aliceres se realizaron sobre papel, lo mismo que los casetones. En las anteriores los casetones fueron pintados directamente, lo que demuestra que se dispuso de ellos, contrariamente a lo que ocurrió con los de la norte.

<sup>8</sup> El material de relleno vertido en el refectorio parece que podía proceder del desmontaje del claustro.

noroeste, justo al lado de la que debió ser la entrada a este claustro procesional desde el coro de las monjas<sup>9</sup>.

También en el relleno para la formación del suelo del refectorio y asociadas a la anterior pieza (por los morteros), se encontraron restos de un alicatado que podríamos datar en el siglo XIV. En cualquier caso, por la composición de los restos de morteros de agarre de las piezas, podemos afirmar que tanto los alicatados (piezas cuadradas y triangulares en blanco, azul turquesa, verde y manganeso) como la loseta vidriada con el laberinto, pertenecieron a un mismo conjunto. Lo que no podemos asegurar es si los alicatados estuvieron todos en el suelo, junto al laberinto, o si parte de ellos formaban parte de los arrimaderos. En el claustro diseñado por Diego de Alcántara, estos suelos fueron eliminados y sustituidos por unos compuestos a base de losetas de barro de 18 x 36 centímetros, colocadas en espiga, con inclusión de olambrillas, de 18 por 18 centímetros, de diseño renacentista (inspiradas en los conocidos modelos flamencos al uso de *ferronerías*: cabezas de clavos con forma de estrella y molinete) y banda perimetral recta con guardillas de 7,4 por 13,9 centímetros, igualmente con el dibujo de cartelas de *ferronería*, realizados todos ellos por el mismo Sebastián Morales tal y como figura en el documento del encargo.

Así debió permanecer hasta finales del siglo XVI, en el que se lleva a cabo una gran transformación del claustro de la mano de Diego de Alcántara, maestro mayor de la Catedral entre los años 1582 y 1587. Se crea la doble arcada que lo circunda, se cierran los espacios de la misma con una importante rejería (desaparecida en algún momento desconocido de la historia, cuando se sustituye por la balastrada de piedra), se repolicroman los alfarjes con motivos de hojarasca de inspiración renacentista y se le encarga al azulejero toledano Sebastián de Morales (en 1587) tanto la realización de los azulejos para la formación del arrimadero como las olambrillas para el sembradillo del suelo y los azulejos de su encintado (*cintas*).

En el croquis con los diseños que trazara Diego de Alcántara para la ejecución del arrimadero de azulejería, y que Sebastián de Morales hubo de seguir, se anotaban incluso los colores que debía aplicar. Se trataba de una recreación, bastante insólita en nuestro entorno cerámico, de un arrimadero pétreo con imitación de piedras jaspeadas de diferentes coloraciones (muy serliana por otra parte), enmarcada entre pilastras igualmente de piedra, rematadas por floreros. Por las noticias que tenemos, parece que además del trazado que realizara Alcántara, se realizó un dibujo *in situ* (o tal vez esta era la traza) pues, al parecer, hasta al menos los años 80 en que las monjas encargaron que se hiciera un arrimadero de cemento donde había estado el cerámico, persistió en el paramento, un croquis completo de la composición, realizado en sanguina. Obviamente, este se habría conservado por permanecer debajo de los azulejos.

Con el pasó del tiempo el claustro fue sufriendo un considerable deterioro. En las fotografías antiguas (básicamente las pertenecientes al Fondo Rodríguez del Archivo Histórico Provincial de Toledo) pudimos verificar cómo, a principios de los años veinte del pasado siglo, el estado era de poco menos que de semiabandono. Las

<sup>9</sup> También las inscripciones góticas de los marcos de las hornacinas en formación de retablos fueron sustituidas en la reforma por otras, en dorado, con una tipografía actualizada al gusto renacentista, más lineal y menos orgánica. En la actualidad, en el del ángulo noroeste, pueden verse más o menos las dos inscripciones superpuestas unas a las otras, pues en algún momento de entre finales del siglo XIX y comienzos del XX fueron recortadas las últimas para que se vieran las subyacentes.

fábricas presentaban innumerables grietas, los enlucidos se encontraban desprendidos o a punto de desmoronarse y los conjuntos cerámicos poco a poco habían ido cayéndose de amplias zonas y sufrido abundantes recolocaciones. En 1935 las monjas comendadoras de Santiago abandonaron su antiguo convento de Santa Fe y se establecieron en la zona del claustro de la Mona y sus aledaños, lugar que hasta hoy ocupa su comunidad. Con ellas, obras de diversa envergadura fueron haciéndose a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en el que ya era su convento, y poco a poco los azulejos de los arrimaderos eran retirados conforme iban desprendiéndose, produciéndose, como hemos podido constatar, algún que otro hurto. Las solerías originales de barro con sus sembradillos también fueron levantadas en los años 50, sustituyéndose por losas de barro cuadradas. Así se llegó hasta el 2004, año en el que el Consorcio de la Ciudad de Toledo acometió una reforma del claustro para frenar las importantes humedades que ascendían por los paramentos y que sin duda habían tenido que ver en la ya entonces total desaparición de los arrimaderos. Por suerte, las comendadoras se habían ido preocupando de recoger hasta el último fragmento de la cerámica desprendida (y lo de todos los fragmentos es literal), metiéndola en cajas de madera, de fruta, (algo más de 60) almacenadas en un cuartucho bajo una escalera (fig. 3).

Las primeras actuaciones acometidas por el Consorcio de la Ciudad consistieron en crear una cámara bufa de ventilación en todo el perímetro del claustro; en picar los paramentos para eliminar los morteros de cemento de los años 80; y en limpiar y consolidar el alfarje de madera. Se contempló además el estudio de ese material almacenado bajo la escalera para valorar de qué se trataba exactamente (solo contábamos entonces con la información de las monjas), desconociéndose si todos los azulejos, guardillas, aliceres y olambrillas, pertenecían o no al arrimadero que había poblado el claustro y del que ni tan siquiera sabíamos la forma que tenía, del que por entonces ya apenas quedaban escasas noticias documentales y ningún resto in situ. De aquella primera actuación partió el trabajo actual

## ACTUACIONES

Del estudio de la azulejería y con el apoyo gráfico encontrado en el Archivo Histórico Provincial<sup>10</sup> y en el convento de Santo Domingo el Real, pudo recomponerse la realidad física del claustro, formado originariamente por unos 5.000 azulejos organizados en 25 composiciones de 200 azulejos cada una (fig. 4). Como era de esperar, cada composición muestra en el reverso de sus azulejos una señal original pintada en manganeso que los identifica como perteneciente a un mismo panel, así como un número que del 1 al 160 señala su posición en el mismo (fig. 5). Exactamente lo mismo ocurre con cada uno de los escudos de la orden (25 escudos numerados sus azulejos del 1 al 12) y cada uno de los floreros (18 con numeración del 1 al 6) Los azulejos de hojarasca que enmarcan las composiciones por arriba y por debajo no van numerados, pues su orden no tiene mayor relevancia al ser todos iguales, pero, sin embargo, los azulejos blancos de la banda inferior sí que estaban numerados, lo que probablemente se explica por la localización exacta de los que soportan la sombra azul de las pilastras. Además de estos paneles encontramos cinco altares formados originalmente por 98 azulejos cada uno en sus frentes<sup>11</sup>, 25 escu-

<sup>10</sup> AHPT. Álbumes D-009 y F-028 a 034

<sup>11</sup> En el contrato se le encargan a Sebastián de Morales la ejecución de siete *frontaderas* AHPT, Pr. 1881 [fol. 891v].



Fig. 3. Imagen de la forma en que se encontraban los azulejos en algunas de las cajas de fruta en las que se habían ido recogiendo.

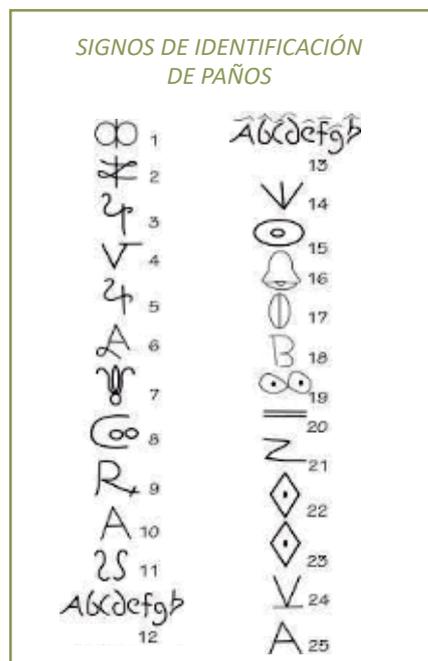


Fig. 5. Signos de identificación de los paños.

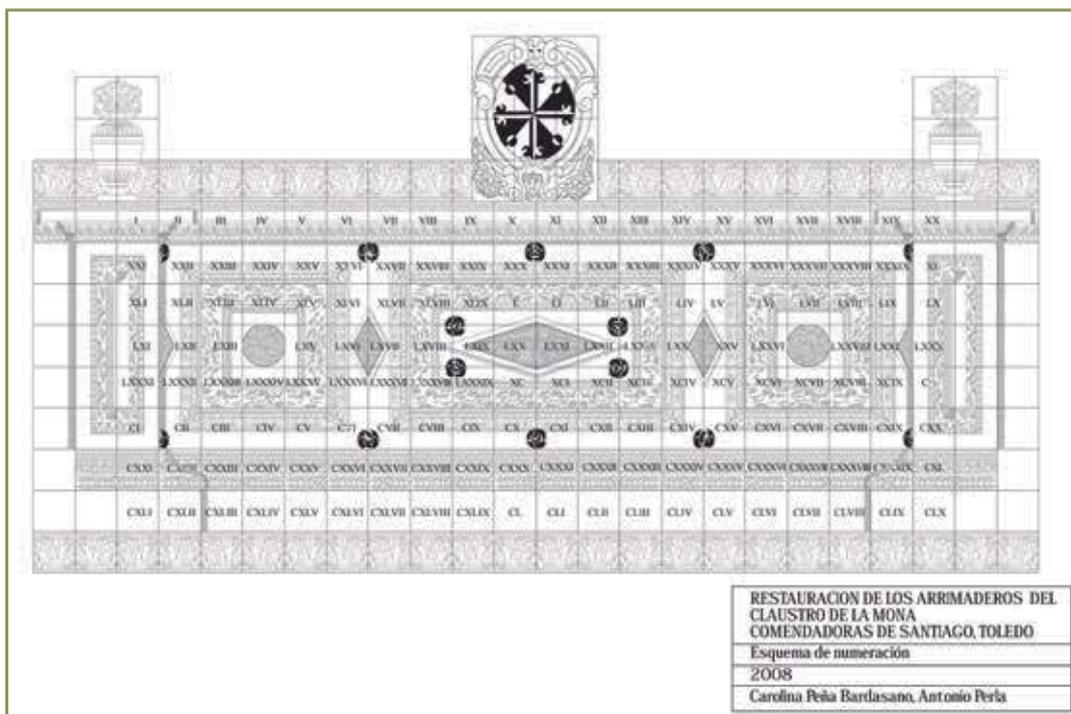


Fig. 4. Esquema de un paño completo enmarcado por las dos medias pilastras y los floreros. Con el orden numérico de los azulejos.

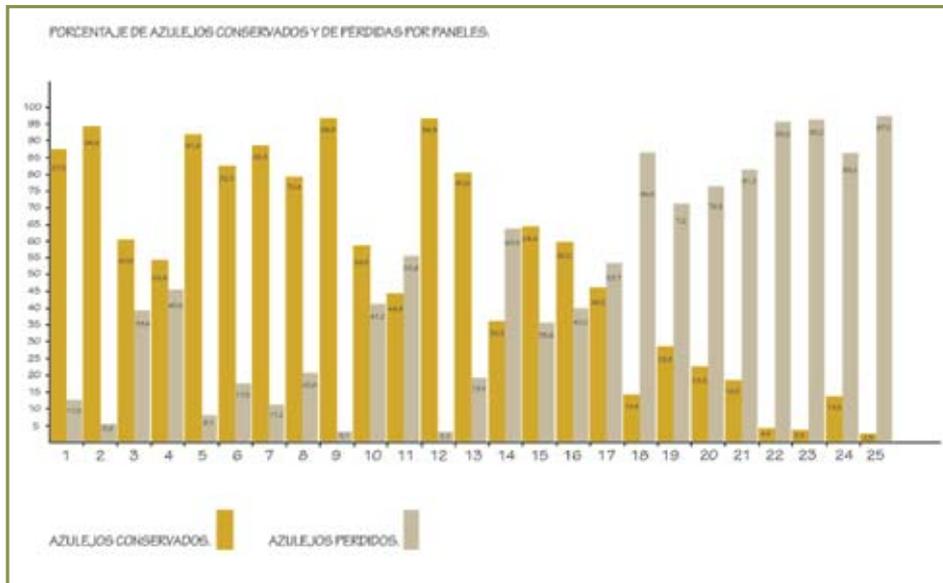


Fig. 6. Gráfico: Porcentaje de azulejos conservados y pérdidas por paneles.

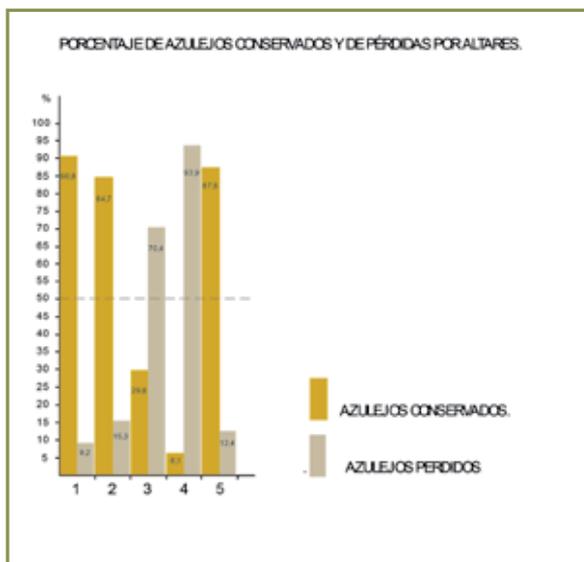


Fig. 7. Porcentaje azulejos conservados y pérdidas por altares.



Fig. 8. Exfoliación del biscocho y desprendimiento de los vidriados. Proceso de consolidación mediante inyección de Paraloid B-72.

dos de 12 azulejos cada uno y 18 floreros de 6 azulejos. En total, el conjunto estaba formado por prácticamente unos 6.000 azulejos, de los que se conservaban algo menos de un tercio (básicamente unos 2.000 azulejos), aunque con considerables diferencias, pues mientras que un buen número de paños estaban muy completos, en otros las pérdidas llegaban casi a la mitad de la composición y en cuatro de ellos las pérdidas eran prácticamente totales (ver gráficos de pérdidas) (fig. 6 y 7). De los 25 paños, en 11 las pérdidas eran poco significativas (en 9 eran menores al 25%), en 6 rondaban el 35-40% y en 8 eran muy importantes, con 4 composiciones prácticamente perdidas en su totalidad.

Con este material, que se demostró excepcional tanto desde el punto de vista estético como histórico, se valoró la necesidad de su restauración y las alternativas para reubicarlo en su lugar de origen, contemplando la posibilidad de reintegrar las partes perdidas, con el objetivo de recuperar el aspecto global del conjunto. Separadas las olambrillas y guardillas que pertenecieron al suelo desmontado del claustro, se abordó igualmente la restitución de la imagen original del suelo, recuperando todas las olambrillas y encintados conservados en las cajas. Entre losetas rectangulares de barro (prensadas en semiseco) se restituyó el sembradillo y colocó la cinta perimetral tal y como podía verse en las fotografías antiguas. En el cruce de crujías, por decisión de la dirección facultativa se llevó a cabo un despiece diferente. Con el material cerámico encontrado se pudieron colocar tres de las cuatro crujías, en la cuarta se siguió la misma composición, pero sustituyendo las olambrillas y guardillas por piezas de barro.

Para la identificación de todos y cada uno de los paneles, tanto de los arrimaderos como de los altares, fue preciso, en una primera fase, la limpieza de todos y cada uno de los azulejos, eliminando, de manera mecánica, los restos de los morteros de agarre para recuperar la lectura de los siglados originales realizados en manganeso y en cobalto. También fue precisa la limpieza de la superficie vítrea, con importantes restos de cemento en unos casos y de carbonatos en otros. Se procedió a la limpieza empleando medios mecánicos (bisturí), agua desmineralizada y estropajos no abrasivos. Cuando se consideraba necesario se usó una emulsión acuosa de tensoactivos aniónicos y no iónicos, productos químicos inorgánicos y agentes estabilizantes, no corrosiva ni tóxica (C-2000) disuelta en agua.

Se trataba de un gran puzzle en el que partíamos prácticamente de cero y en el que, la segunda labor fue ir anotando las firmas y agrupando los azulejos por las mismas. De manera paralela, fue preciso llevar a cabo la consolidación de muchos azulejos, que presentaban un importante grado de exfoliación en sus bizcochos, como si de hojaldres se tratara (fig. 8). También fue preciso consolidar un buen número de vidriados con riesgo de desprendimiento (fig. 9). En ambos casos se hizo mediante impregnación con brocha o inyección con jeringa (según los casos) de un copolímero acrílico (Paraloid B-72) en acetona al 5%. Creemos que los problemas de exfoliación y desprendimientos se habían visto agravados por el precario almacenaje, con las piezas apiladas unas encima de otras, en un espacio que mantenía un elevado grado de humedad, sin ventilación y rezumando sales por todas partes. En el proceso de identificación de cada paño nos encontramos con algunos problemas, derivados, fundamentalmente del hecho de que algunos paneles repetían la firma (el 3 y el 5, el 10 y el 25 y el 22 y 23) en otros las firmas no eran las mismas pero sí muy similares, con pequeñas variaciones (como el 12 y el 13) (fig. 10). Otro problema con el que nos encontramos fue el de que no en todos los azulejos las



Fig. 9. Azulejo antes de la eliminación de las sales carbonatadas sobre el vidriado y después de eliminadas. Y antes de la eliminación del mortero de agarre y después, ya visible su sigla y numeración.



Fig. 10. Azulejos de los paños 3 y 5 con el mismo signo de identificación e idéntica ubicación dentro de la composición (I).

signaturas eran visibles, por lo que la identificación la hubimos de hacer de acuerdo al dibujo una vez extendidos los paños en el suelo. Aunque la composición era la misma en cada conjunto y que evidentemente se empleó una misma trepa para todos los paños, las ligeras variaciones en el traslado del dibujo y en el color determinaban que cada azulejo solo pudiera estar colocado correctamente en su paño y en su ubicación exacta. Obviamente, conforme se iban identificando los azulejos se registraban en los mapas creados a tal fin.

Cuando se abordó la segunda fase de la intervención en el claustro, ya se habían hecho prácticamente todos los tratamientos de limpieza y eliminación de morteros por lo que en ésta el trabajo principal que quedaba era el de la limpieza definitiva, tanto de los bizcochos como de los vidriados la reubicación, las reintegraciones volumétricas y pictóricas y la preparación de los soportes autoportantes para la formación de los altares y de uno de los paños.

## LA REINTEGRACIÓN

Ya hemos mencionado cómo entre el material almacenado se encontraban un buen número de fragmentos (en algunos casos, incluso pudimos reconstruir azulejos separados en cuatro y cinco partes que habían ido a parar a diferentes cajas). Como no podía ser de otra forma, se ha recuperado hasta el más mínimo fragmento de azulejo original, reintegrando las lagunas en aquellos que las tenían por procedimientos pictóricos con criterios de discernibilidad, en realidad, los mismos o muy similares a los que se han seguido en la reintegración de las lagunas de las composiciones por la desaparición de azulejos completos, aunque en este caso se hayan realizado en material cerámico. Tanto en las reintegraciones de las lagunas de azulejos (partes de un azulejo) como en las de las lagunas de las composiciones (azulejos completos), se ha buscado que, a pesar de ser identificables, pasen en gran medida inadvertidas en un recorrido general.

Tanto en los volúmenes perdidos del bizcocho como en las pérdidas de vidriado, las reintegraciones se realizaron con escayola esa-duro, puliéndola en superficie con lija de agua de grano muy fino, suficiente para no afectar al vidriado en las inevitables zonas de encuentro entre la escayola y el vidriado. Para las reintegraciones pictóricas se emplearon colores al barniz de probada estabilidad (maireri) específicos para restauración. Como protección se empleó un barniz de resinas acrílicas con filtro solar.

En el caso de los azulejos que cierran las composiciones por la parte superior e inferior, así como en el de los de los altares y en los de los escudos y los floreros, la reintegración pictórica no fue de reconstrucción del dibujo, sino de mancha. El criterio ha sido, básicamente, el de emplear la mancha cuando no distorsionase el conjunto y pasase desapercibida, sin distraer la percepción del conjunto.

Cuando analizamos las posibilidades de recuperación de un conjunto que, evidentemente se encontraba mutilado (y no olvidemos, separado de su ubicación), pero que constaba de un número tan elevado de piezas, nos planteamos la posibilidad de completar las lagunas de los paños mediante reproducciones cerámicas, perfectamente discernibles de los originales en una inspección mínimamente deta-

llada, pero con la suficiente y necesaria calidad y fidelidad a los originales para que a la simple contemplación del conjunto pasasen desapercibidos. Varias son las claves que diferencian originales de reproducciones. En primer lugar, está el hecho de la considerable diferencia de espesor entre los antiguos y los nuevos: una diferencia prácticamente un centímetro. En segundo lugar, aunque se ha buscado modificar ligeramente los blancos de la base para que no destaquen excesivamente sobre los originales, las texturas y la intensidad de unos y otros son evidentes, pues diferente es no solo la composición de los vidriados (plúmbeo estanníferos los originales y, de circonio básicamente, con un 5% de estaño los nuevos), sino también los procedimientos de cocción (hornos de leña antes y eléctricos ahora).

Para dibujar los azulejos de las lagunas, previamente se sacó un estarcido completo en papel vegetal. Las lagunas se replanteaban en taller colocando los azulejos perimetrales y los bizcochos con el baño de esmalte en crudo en las zonas de pérdida. Con el estarcido se trazaban las líneas de la composición, para asegurar la continuidad del dibujo, y se imprimieron con polvo de carbón tamponado la totalidad del dibujo. Para el dibujo se emplearon colores minerales para finalmente cocer los azulejos a una temperatura de 980º C.

## REUBICACIÓN

Para la recuperación del conjunto cerámico y aprovechando la formación de la cámara bufa, en la primera fase de la intervención se dejaron preparados los paramentos para recibir el arrimadero de azulejos. Se creó un sistema de aislamiento para evitar daños provocados por posibles humedades mediante la colocación de un sistema drenante y transpirable formado por una lámina nodular de PEAD, traslúcida, con una malla de revoco soldada (Delta PT). En la parte superior se colocaron los correspondientes perfiles perforados que permiten el flujo de aire y en la inferior se introdujo la lámina en la cámara de ventilación y aislamiento (fig. 11).

Las operaciones de alicatado han sido complejas y delicadas, pues era imprescindible una esmerada colocación que respetara la continuidad de las líneas del dibujo en su verticalidad y horizontalidad, sin romperlas, alterarlas o distorsionarlas, para lo que ha sido del todo necesario jugar con los irregulares azulejos hasta lograr que la visión del conjunto no se viera interrumpida. A esta complejidad se ha sumado la derivada del hecho de que se tratara de un material antiguo, con azulejos que en algunos casos han sido sometidos a procesos de consolidación y en muchos a reintegraciones volumétricas, tanto de los bizcochos como de los vidriados. Además, estaba el problema añadido de las diferencias de espesores de los azulejos, no solo entre los originales, sino, sobre todo, entre los antiguos y los realizados para reintegrar las lagunas. En la reubicación de los azulejos se ha empleado un adhesivo sintético, flexible, con ligantes mixtos, de capa fina, especial para alicatar sobre soportes de yeso, de carácter reversible (wewer.col). Los trabajos de alicatado han sido realizados por personal de la empresa Artemón con nuestra supervisión técnica para el montaje. Previa a la colocación, se extendían los paños sobre el suelo para controlar la correcta reubicación.

Para la reubicación de las composiciones fueron de gran ayuda las fotografías del fondo Rodríguez, pues nos permitieron identificar con total exactitud la adscripción



Fig. 11. Sistema de aislamiento de la pared para la reubicación de los azulejos. Lamina modular de PEAD con malla soldada. La parte inferior entre en la cámara de ventilación y la superior ventila a través de un perfil perforado.

ción de los azulejos a sus respectivos altares (cada frente de altar está formado por 4 composiciones signadas de manera diferente). También fueron decisivas para identificar los paneles que se desarrollaban a los lados de los altares (fig. 12). Desde esos paneles situados en los laterales, hemos desarrollado el resto de las superficies comprobando (no sin cierto grado de admiración) cómo las composiciones se cerraban y ajustaban adecuadamente a las longitudes y cambios de plano de los paramentos de las crujías. Es importante reseñar que para adecuarse a los mismos, lógicamente, los paños de azulejos originalmente fueron cortados en vertical para formar los ángulos necesarios, recordando también que las composiciones del arrimadero se prolongan en los laterales de los altares. De ahí que la perfecta localización de las ubicaciones fuera tan importante, pues esa era la única forma de que los cortes originales de los azulejos se correspondieran con los obligados ángulos de los paramentos y altares, sin que nos viéramos forzados a cortar un solo azulejo original.

En la distribución de los paneles por las diferentes crujías, comprobamos que en la crujía este, en las fotografías del pasado siglo no se veían azulejos, por lo que atribuimos los paños con apenas azulejos a esta zona, es decir, aquellos que ya en los años veinte debían haberse desprendido y que por lo tanto no fueron recogidos. Tenemos la constancia, por otra parte, que ese paramento fue reestructurado después de la guerra, posiblemente ya finalizados los años 70. Por ello, es aquí donde se concentran los paños de azulejería con la mayor parte de los azulejos de nueva factura y un menor número de piezas originales. También decidimos la colocación de un paño completo, nuevo, en la crujía sur. En las fotografías, aunque con cierta dificultad, puede apreciarse cómo el paño situado a la derecha del arco de acceso al claustro desde el coro, no es de azulejería, sino pintado, eso sí, siguiendo la



Fig. 12. Crujía oeste con el altar del ángulo suroeste al fondo.  
Fotografía del Fondo Rodríguez y estado actual tras la restauración.

composición cerámica. La razón la desconocemos, pero el caso es que, para cerrar el arrimadero de todo el claustro nos faltaba un panel entero que supusimos coincidente con el pintado (por supuesto desaparecido), así es que lo completamos con un panel nuevo, con una ejecución ligeramente diferente, que lo diferenciara del resto sin destacarse.

A la hora de la reubicación de los conjuntos nos encontramos con un dilema. Por las fotografías antiguas sabíamos que los azulejos blancos de la parte inferior de las composiciones no debieron ser colocados en las mismas, aunque era evidente que formaban parte del conjunto, pues mantienen las firmas y numeración de cada paño (del número 141 al 160). Es lógico pensar que una vez hechos decidieron no colocarlos, por no ajustarse a la idea perseguida, aunque no son un elemento superfluo, pues prolongan, con sus sombras, las pilastras de los extremos. Por otra parte, los restos de mortero nos indicaban que esos azulejos blancos sí fueron utilizados y seguramente en el claustro, pues estaban almacenados con el resto del material procedente de éste. Suponemos que debieron emplearse en las *tablas* de los altares, de las que no sabemos como eran porque esta parte en las fotografías no se ve, pero de las que tampoco encontramos azulejo alguno que indicara tal ubicación. Valorando que no colocarlos en el lugar para el que inicialmente fueron creados supondría su pérdida (física y conceptual), decidimos restituirlos y dejar la constancia (como estamos haciendo ahora) para evitar malas interpretaciones.

Algo parecida fue la decisión que hubimos de tomar respecto a los altares. Ya hemos dicho cómo a Sebastián de Morales se le encargaron siete frontales de altar y cómo entre las cajas de fruta nos aparecieron cuatro. Obviamente, no sabemos si los siete altares pertenecían al claustro, aunque lo cierto es que su encargo lo está junto al resto del claustro. Los cuatro altares almacenados, todos ellos con idéntica

composición, se corresponden con los que en las fotografías estaban situados en los extremos de las crujías, bajo los retablos (gracias a las fotografías los identificamos correctamente). En cualquier caso, de los cuatro altares uno estaba prácticamente perdido (de sus 98 azulejos solo quedaban 4), de hecho, ya en la fotografía de Rodríguez se veía un puzzle de piezas inconexas en el frente. A cambio, recuperamos otro frente de altar, de dibujo diferente, que también se veía en las fotografías del pasado siglo, aunque sin poder ubicarlo y que en los años 50 había sido desmontado, cortado y reaprovechado en la formación del abocinamiento de las dos ventanas del coro. Este es el que actualmente está colocado en el ángulo noreste (fig. 13).



Fig. 13. Altar del ángulo noroeste. Fotografía de las primeras décadas del pasado siglo XX, estado en el que se encontraba en el 2004 sin resto alguno de azulejos y un zócalo de cemento y estado del mismo una vez concluida la restauración, a falta aún de completarla con las pinturas y los marcos de las hornacinas.

## MONTAJES AUTOPORTANTES

A pesar de que la totalidad del conjunto se restituyó mediante alicatado, en el panel central de la crujía sur (panel 5) se decidió no alicatarlo como el resto y montarlo en un soporte autoportante, con el fin de permitir, en caso de necesidad su posible movilidad. Escogimos este panel porque es el más completo, de hecho solo le falta un azulejo en la composición central y doce azulejos blancos de la parte inferior (fig. 14).

Para la formación del autoportante se ha empleado un tablero de tipo sándwich, de dos caras de fibra de vidrio bidireccional de peso 500 g/m<sup>2</sup> y epoxi (de 0,5 mm de espesor) con celdilla alveolar de nido de abeja de aluminio, con celda de 6,35 mm. Sobre este soporte se ha pegado con resina epoxídica una plancha de 0,5 mm de espesor de espuma de poliuretano como capa de intervención y finalmente, sobre ella, se han montado los azulejos pegándolos con el mismo adhesivo sintético de capa fina que se ha empleado en la reubicación de todo el conjunto. El paño se ha dividido en cuatro paneles verticales y cada panel autoportante lleva tres placas de anclaje regulables en horizontal y vertical.

En el caso de los escudos de la orden de santo Domingo y de los floreros sobre las pilastras, puesto que en la anterior fase era prácticamente imposible saber la posición exacta donde iban a caer, no hubo más remedio que preparar un arrimadero corrido y buscar una solución para aislarlos del paramento de manera individual. En primer lugar, se rebajó el mortero del enlucido para albergar una plancha del panel de los autoportantes, anclada mediante tornillos al paramento. Sobre la plancha –de menor dimensión que el cajeadado– se colocó el poliuretano y sobre él los azulejos, de forma que no tocan el paramento (fig. 15). El rejuntado lateral también se ha dejado aislado del paramento por una ligera rendija de separación.

En cuanto a los altares, para evitar problemas derivados de las humedades y movimientos de las fábricas, se optó por crear unas estructuras muebles que los soporten (fig. 16). Cada altar está formado, de esta manera, por un mueble construido con perfil en L ranurado, de acero inoxidable armado mediante tornillos y tuercas. La estructura va anclada al paramento mediante cinco anclajes metálicos, reversibles en cualquier momento para poder retirarlos. Sobre la estructura se han armado las planchas autoportantes, dispuestas para soportar la azulejería por idéntico procedimiento al descrito para la formación del panel de la crujía sur. Los aliceres de remate van alojados en el espacio creado a tal fin y las tapas de los altares van simplemente alojadas en el hueco, de tal forma que puedan levantarse en caso de necesidad para acceder al anclaje del conjunto

## CONCLUSIÓN

No podemos dejar pasar por alto el señalar que tuvimos que manejarnos con los azulejos de los que pudimos disponer, es decir, aquellos que habían sido almacenados por las monjas comendadoras. De los que suponemos se desprendieron antes de la incorporación de estas al convento, conocemos un buen número de ellos conservados de diferente forma en el convento originario, es decir en el de Santo Domingo El Real. Existen azulejos de las composiciones, perfectamente identificables, almacenados en cestas, enmarcados y reutilizados en suelos, escaleras y poyetes de ventanas, a los que, por razones fácilmente comprensibles, nos fue imposible acceder más allá de su contemplación. También sabemos de la existencia de los azulejos pertenecientes a uno de los paños en una colección particular, a los que, obviamente, no tuvimos acceso. No perdemos la esperanza de que, tal vez en un futuro, puedan volver a reincorporarse a su lugar original.

El resultado ha supuesto la recuperación de un extraordinario conjunto cerámico y arquitectónico de finales del XVI –el del claustro de la Mona–, en el que, si bien la restauración de la cerámica puede haber supuesto la operación más llamativa, ésta no se entendería sin la tal vez más silenciosa pero no por ello menos espectacular del claustro en su totalidad (fig 17).

Valoramos, así mismo, la recuperación de un nombre, el del ceramista toledano Sebastián de Morales (fig. 18) y la constatación de la calidad de la cerámica que también se hacía en Toledo, siguiendo los mismos modelos de la azulejería tala-verana (que ha enmascarado las producciones toledanas) y demostrando una gran maestría para desarrollar sus propios modelos.



Fig. 14. Panel 5, colocado en el centro de la crujía sur sobre soporte autoportante.



Fig. 15. Escudo superior central de los paños con el emblema de la orden de Santo Domingo. A falta de la reintegración pictórica, las lagunas de vidriado y las de bizcocho reintegradas con escayola esa-duro. Las pérdidas de los azulejos 1, 2, 6 y 12 restituidas en cerámica.



Fig. 16. Montaje autoportante del altar situado en el ángulo noroeste. Perfiles de acero inoxidable y tableros tipo sandwich de dos caras de fibra de vidrio y alma de celdilla de nido de abeja de aluminio.



Fig. 17. Imagen de la crujía sur tras la restauración, restituidos los arrimaderos y el suelo con las olambrillas y encintados. Al fondo, el hueco cegado de la puerta procesional de acceso desde el coro, con los testigos en la parte superior del resto de la yesería del arco.

A close-up photograph of a handwritten signature in black ink on a light-colored surface. The signature reads "Sebastián de Morales" in a cursive script.

Fig. 18. Firma de Sebastián de Morales. AHPT, Pr.1881 f.892

## ANEXO

## AHPT, Pr. 1881.

[fol. 891v] En la muy noble e muy leal çibdad de Toledo, dies e siete días del mes / de hebrero, año del nascimiento del nuestro salvador Ihesu Christo de / mill e quinientos e ochenta e siete años, en presençia del escrivano público e / testigos yuso escritos, paresçe presente Sebastián de Morales, azu -/ lejero, vesino de Toledo, e [de las] obras del monesterio de Santo Domingo el Real de Toledo, / señores prior, monjes e convento dél. E al muy reverendo padre fray / Françisco Nieto, prior general administrador del dicho monesterio en su nonbre, / de dar e dan todos los azulejos nesçesarios para el refetorio (sic) / e claustro nuevo del dicho monesterio, así azulejos del con -/ partimento que ordenare Diego de Alcántara, maestro mayor de / las obras de la santa iglesia, así jaspes como molduras con los / entallos y colores questán anotados en la traça formada / del dicho maestro Alcántara. Todos ellos dará cada uno / por presçio de [catorse maravedies] con que no sean [...] [mal]. E si las oviere ser / a otro presçio, lo que dixeren los dichos padres fray Françisco Nieto e / Diego de Alcántara. Los alizeres que oviere e se pidieren an de ser / al presçio de los azulejos, e las çintas e senbradillos a la / mitad quel azulejo. Y ençima de los azulejos e enfrente de / cada claro del arco a de aver una tarjeta o compartimento / como se ordenare. Y ansímismo hará los azulejos e conpar -/ timentos como se ordenare y con los colores que se ordenare / todo ello a contante del dicho padre fray Françisco. Otrosí hará / frontaderas muy buenas con muy buen compartimento, con sus caýdas / e frontaderas, todo al mesmo presçio, así azulejos como alizeres / como çintillas e senbradillos, que tengan ocho azulejos de alto, / así como [do] a los azulejos del claustro. E quel solador que lo ha / de asentar lo vaya a comprar en nonbre del dicho monesterio a costa del / dicho monesterio. Y el dicho Sebastián de Morales lo a de faser, traer e poner den -/ tro del dicho monesterio a costa del dicho Sebastián de Morales, sano e entero, / e lo a de entregar e dar como se refiere, pudiendo [cobrarlos] / e como se fuere asentando en la obra. E todo lo que montaren // [fol. 892r] los dichos azulejos se le paguen en esta manera: que luego [de plano] resziba / çien escudos en oro ... [que valen quarenta mill maravedies en ] [...] con / escudos de a quatro, que lo montaron en presençia de mí, el dicho escrivano. E [yo deso] / doy fe. E dellos se dio por contento e entregado. E lo que más montare se les [pague] en tres pagas: una de çien escudos de oro quando se acabe / de sentar el claustro; e otra paga de çien escudos de oro quando / esté sentada la mitad del refetorio; e la resta quando acabare / de entregar todo el recabdo a ellos en la forma suso dicha. E así se obligó / de no lo dexar de conplir por más ni por menos. E renunçió sobrello las / leyes del yneto e ynjusto presçio. E que no conpliendo, la parte del dicho monesterio / y el dicho fray Françisco Nieto puedan comprar los dichos azulejos donde los / hallen por qualquier presçio. E lo que costare se obligó de pagarlo con más el dinero / que por no lo conplir al dicho monesterio se le recresçiere e quanto a él [...] probança / [...] el juramento de la persona que en nonbre del dicho monesterio lo cobrare sin otra prueba / alguna. E todavía ser compelido a comprar [...] conplimiento / [...] e obligó su persona e bienes muebles e raizes avidos e por aver. / E por esta carta dio poder a qualesquier justiçias de su magestad desta dicha çib -/ dad de Toledo, e de otras [...] de las quales e de cada / una dellas negó, [...] e renunçió su propio fuero [...] // [siguen las cláusulas jurídicas].