

LA CARTUJA DE MIRAFLORES

III · LAS VIDRIERAS

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN
DE IBERDROLA
XIII





Domina, en esta iglesia de Miraflores, el muro áspero y desnudo, semejante a la sólida base ascética de su vida espiritual, indispensable para la oración pura. Pero, allá, en lo alto, como el frío cristal de las vidrieras despliega sus cálidos colores cuando lo atraviesa la luz del sol, así el alma del monje se ilumina y transforma al toque misterioso de la luz divina.

COMUNIDAD DE MONJES CARTUJOS

ESTE VOLUMEN, EL TERCERO DE UNA SERIE DE TRES, SE REALIZÓ CON MOTIVO DE LOS TRABAJOS DE RESTAURACIÓN ACOMETIDOS SOBRE EL CONJUNTO MONUMENTAL DE LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE MIRAFLORES, QUE INCLUYE LOS SEPULCROS REALES, EL RETABLO Y LAS VIDRIERAS, CONSIDERADAS TODAS ELLAS OBRAS CIMERAS DEL ARTE GÓTICO BURGALÉS. ESTOS TRABAJOS, QUE HAN SIDO POSIBLES GRACIAS A LA INESTIMABLE AYUDA DE LA COMUNIDAD DE MONJES CARTUJOS Y A LA COLABORACIÓN DE LA JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN, DE LA WORLD MONUMENTS FUND ESPAÑA, DE LA FUNDACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO DE CASTILLA Y LEÓN Y DE LA FUNDACIÓN IBERDROLA, SE CONCLUYERON EN DICIEMBRE DE 2006, DESPUÉS DE DIECINUEVE MESES DE ARDUA DEDICACIÓN.

VIDRIERAS DEL LADO NORTE



IL. 1
Oración en el huerto



IL. 2
Flagelación



IL. 3
Coronación de espinas

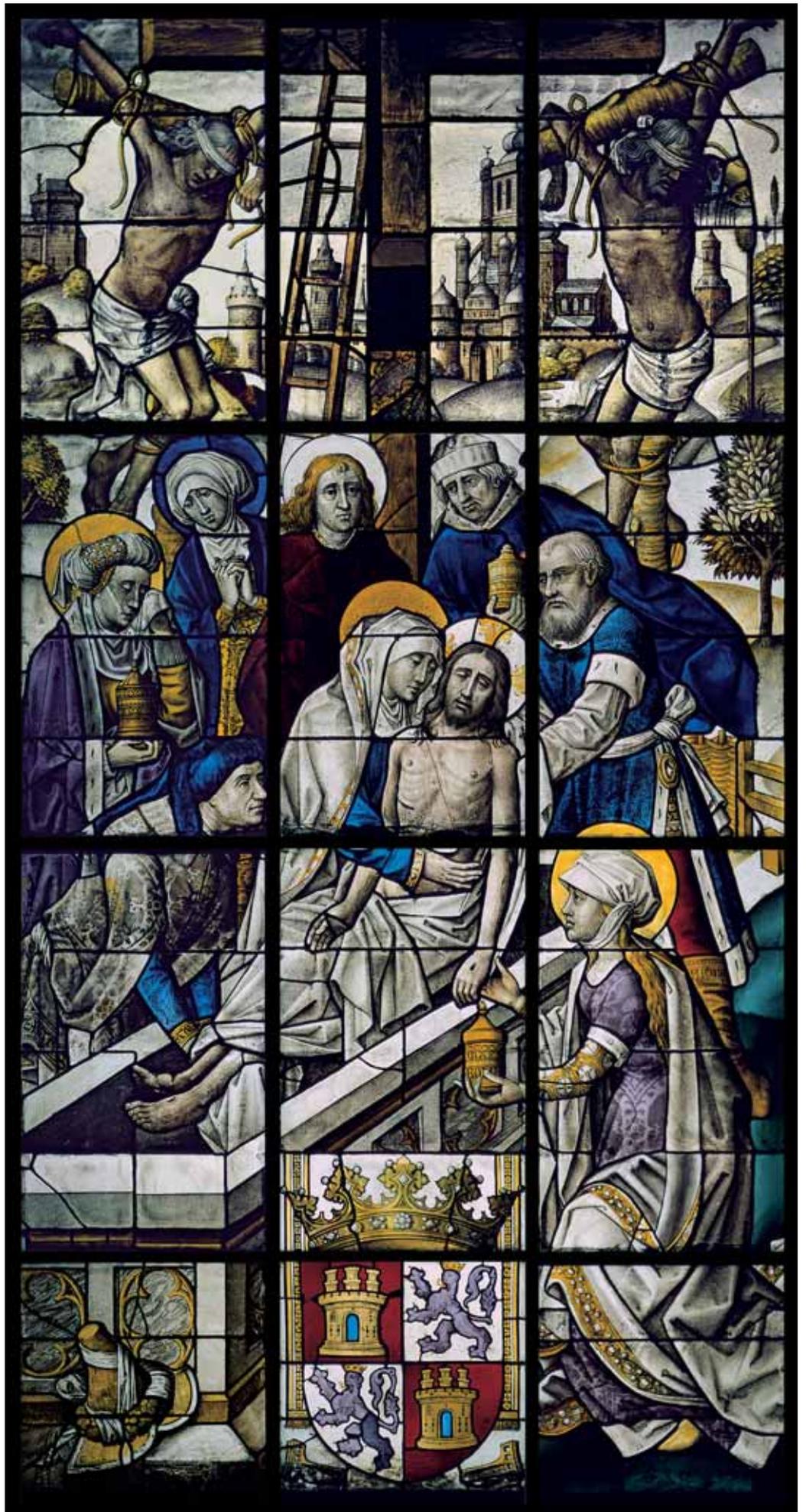


IL. 4
Camino de la amargura

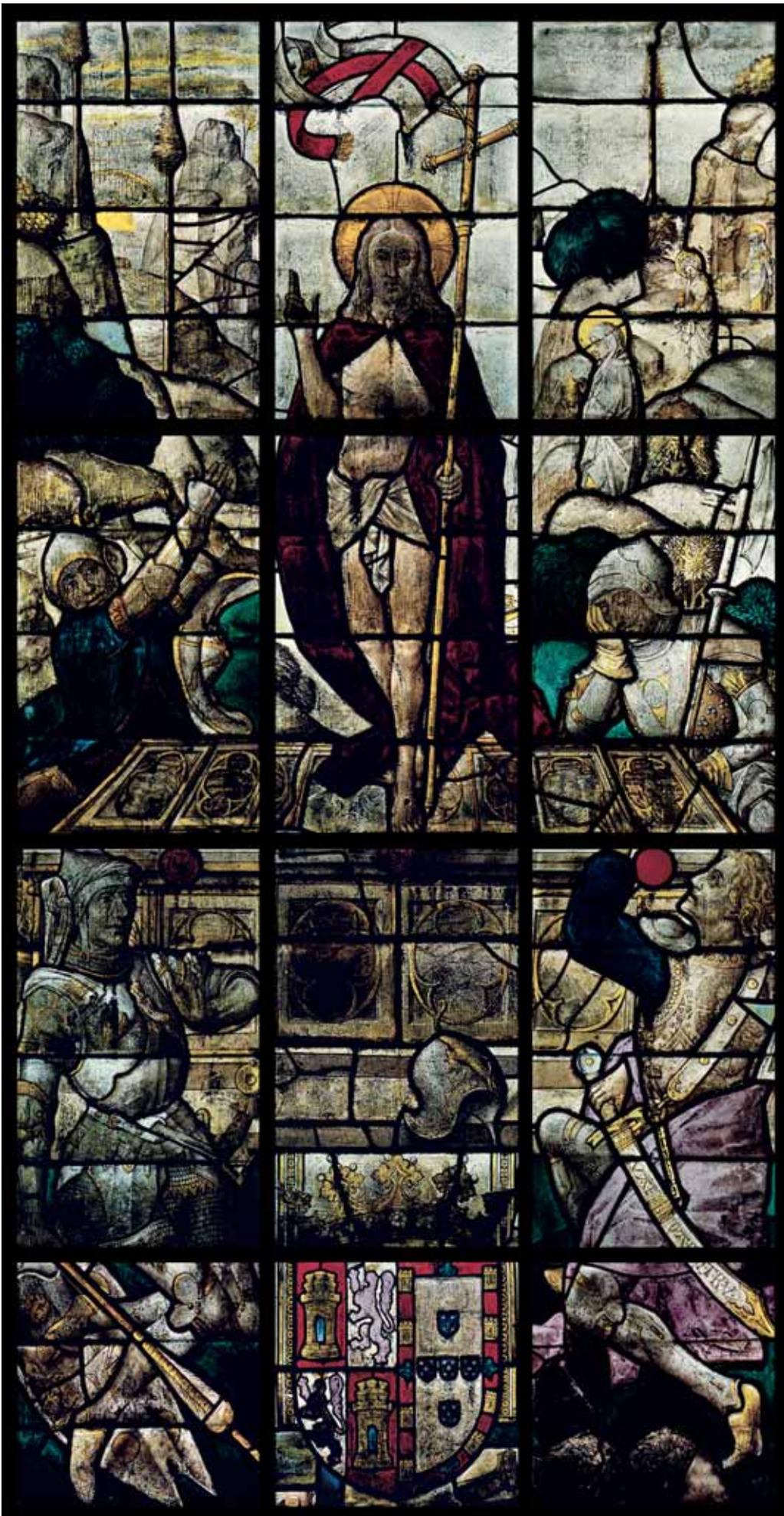


Il. 5
Calvario

VIDRIERAS DEL LADO SUR



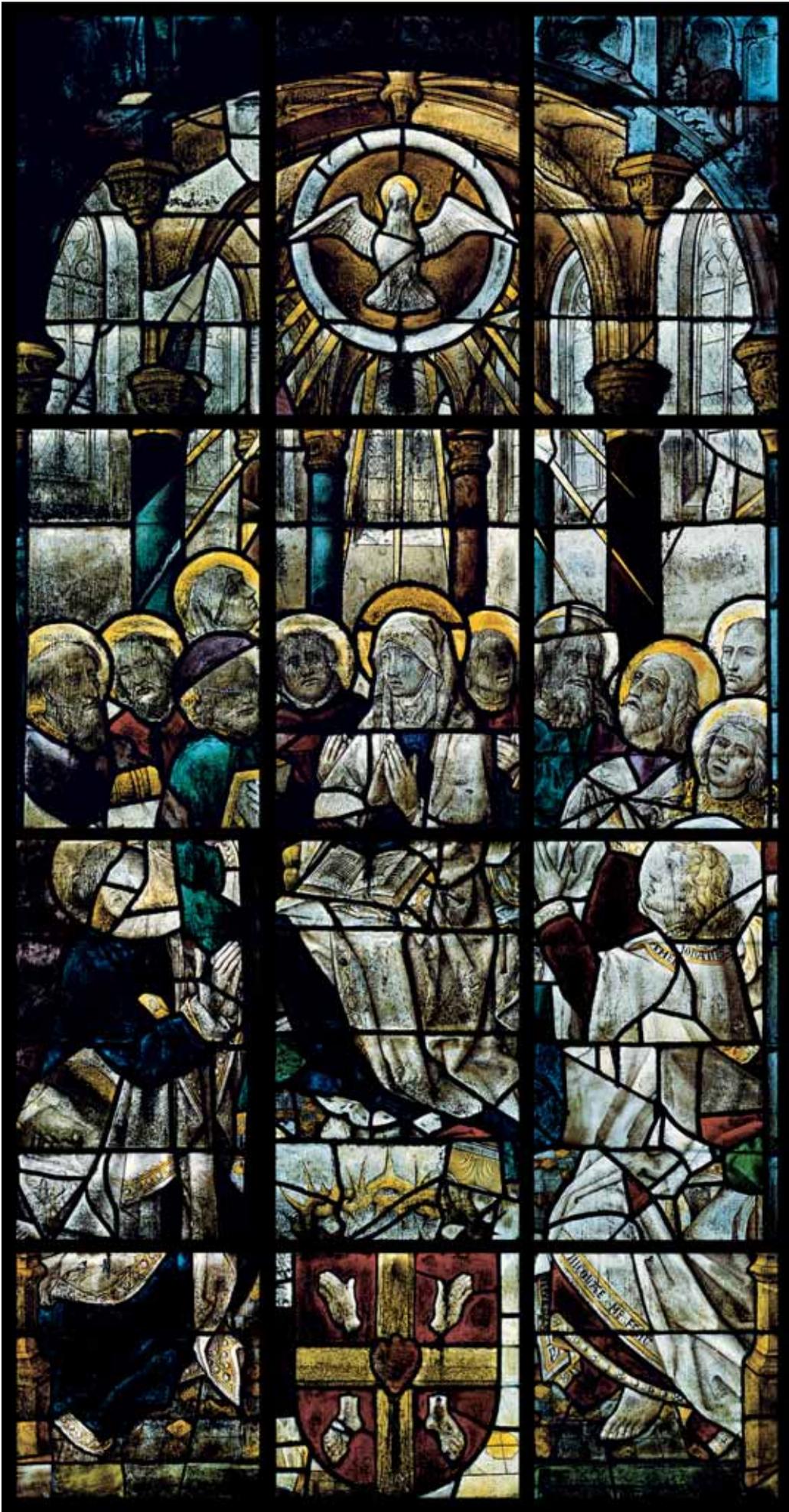
Il. 6
Descendimiento



Il. 7
Resurrección



IL. 8
Ascensión



Il. 9
Pentecostés



IL. 10
Juicio final

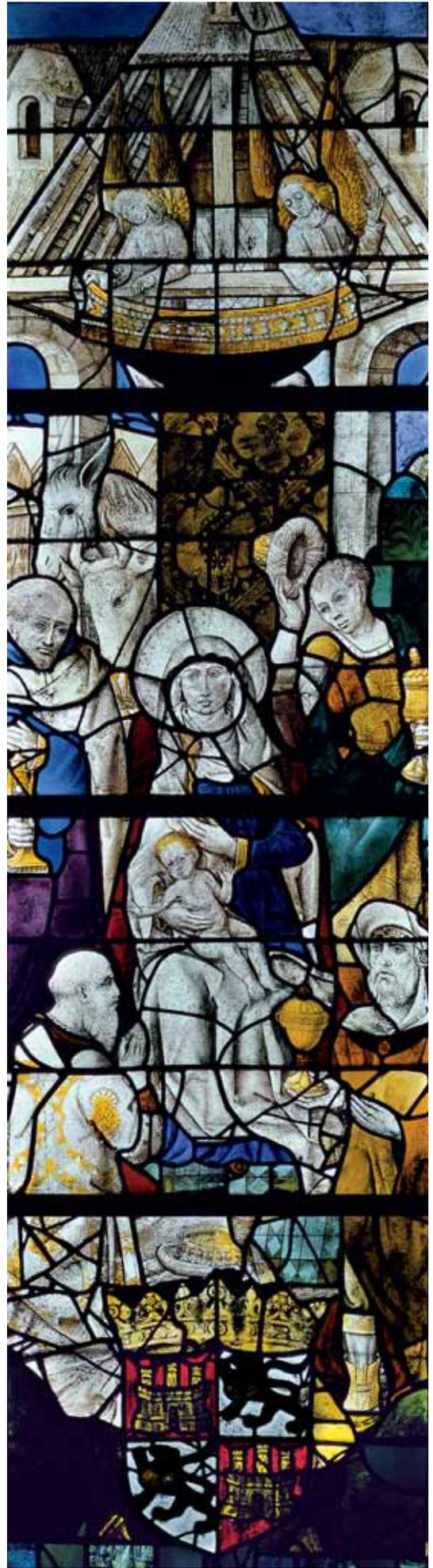
VIDRIERAS DEL ÁBSIDE



IL. 11
Coronación de la Virgen

IL. 12
Presentación en el templo

IL. 13
Adoración de los reyes





Vidrieros de los Países Bajos en España

Fernando Cortés Pizano

Niclaes Rombouts y las vidrieras de la Cartuja de Miraflores

Hasta hace muy pocos años, la gran importancia de las vidrieras flamencas de la iglesia de la Cartuja de Miraflores había permanecido prácticamente desconocida, tanto para el gran público como para los entendidos y amantes de este arte. Las breves referencias que hemos podido encontrar sobre su existencia en los escasos estudios referentes a la vidriera, tanto española como de los Países Bajos, parecen haberlas pasado totalmente por alto o bien, sencillamente, no llegan a poner de relieve el gran valor de este conjunto monumental¹. Esta lamentable omisión, compensada hasta cierto punto por la información ofrecida por Nieto en 1998², se debe sin duda a varios factores: por un lado, al escaso protagonismo que el arte de la vidriera ha tenido tradicionalmente en España; por otro, a su secular inclusión en el apartado de las artes menores, industriales, aplicadas o seriadas, a las que se ha tenido siempre en menor aprecio y dedicado menos estudios; y, por último, a la dificultad natural de estudio que presentan las vidrieras dada su ubicación. Esperamos sinceramente que la publicación de este libro, fruto de la reciente restauración efectuada en la iglesia del monasterio, sirva de alguna manera para subsanar este desconocimiento y actúe como incentivo para fomentar un conocimiento más profundo y científico de las muchas vidrieras españolas todavía pendientes de ser inventariadas y estudiadas.

Este breve estudio sobre las vidrieras que se conservan en la iglesia de la Cartuja de Miraflores se centra, sobre todo, en las del siglo XV, concretamente en las

FIG. 1 Detalle de un panel de la vidriera de Pentecostés. El gran realismo de la figura que aparece en el lado derecho superior hacer pensar en un posible retrato o autorretrato de Niclaes Rombouts

diez de los lados norte y sur de la nave, que consideramos como un conjunto de una gran homogeneidad, atribuible a un único autor. No obstante, no quisiéramos dejar de hacer referencia más tarde a las tres vidrieras figurativas restantes y a las cuatro vidrieras incoloras conservadas en el ábside. Comenzaremos, por tanto, por las vidrieras de los lados norte y sur de la nave.

Si quisiéramos explicar de una forma clara y concisa el porqué de la gran importancia de este conjunto de vidrieras de finales del siglo XV —hasta hace muy pocos años totalmente desconocido—, tendríamos que referirnos sin duda a la figura de su autor, a las características artísticas y técnicas de su obra, al valor histórico de estas vidrieras dentro del panorama español y flamenco, a la época de su realización y, evidentemente, a su estado de conservación actual.

El hecho de que se haya conservado un grupo tan importante de vidrieras en su ubicación original que, además, podemos atribuir a un artista concreto conocido pues aparece su firma, es ya en sí una situación realmente excepcional. Como hemos mencionado anteriormente, de las trece vidrieras figurativas o historiadas que se conservan en la Cartuja, diez, las ubicadas en los lados norte y sur de la nave, serían íntegramente atribuibles, tras el descubrimiento de su firma en varias de ellas, a Niclaes Rombouts, vidriero flamenco conocido sencillamente hasta hace muy poco como Maestro Nicolae [fig. 1]. Este artista, que aparece también en diversas fuentes documentales de los Países Bajos mencionado como Meester Niklaas, Klaas Rombouts, Claes Rambours o Niclaes Rombouts, fue sin duda uno de los vidrieros más famosos de los Países Bajos de finales del siglo XV y principios del siglo XVI.

Teniendo en cuenta que, hasta la fecha, la inexistencia de estudios sobre estas vidrieras y, especialmente, sobre la obra de su autor en España, era prácticamente total, los sucesivos

FIG. 2 Detalle de la vidriera de la Crucifixión en el que aparece el nombre del autor, que aquí firma como *Clas Lueven ease*



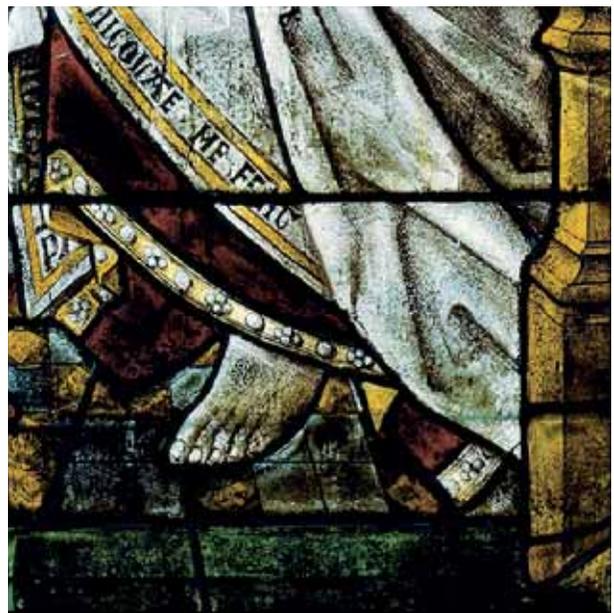
descubrimientos, durante los últimos años, de varias de sus firmas han supuesto un hallazgo de gran magnitud, no sólo para la historia de la vidriera española, sino también para la de los Países Bajos³. En este sentido, quisiéramos destacar que si bien sabemos, por nuestros conocimientos actuales, que Niclaes Rombouts tomó parte muy activa en la realización de las vidrieras de la Cartuja, su participación en todo el proceso pudo haber oscilado entre la simple elaboración de los *vidimi* —bocetos a pequeña escala—, o de los cartones —dibujos de trabajo de tamaño natural—, y la realización directa de las vidrieras y su montaje.

Es importante destacar que, si bien la primera firma conocida de Niclaes Rombouts, *CLAFS ROBOUTS*, fue detectada por Jan Helbig en 1937 en una vidriera de Mons (Bélgica)⁴, en el caso de las vidrieras de la Cartuja no fue hasta 1993 cuando salieron a la luz algunas de las firmas de su autor: *CLAS LVEVEN* en la de la *Crucifixión* [fig. 2] y *CLAES ROMB* en la del *Descendimiento*⁵ [fig. 3]. Pocos años después, en 1996, fue localizada una nueva firma, *NICOLAE ME FECIT*, en la de *Pentecostés* [fig. 4]⁶. Por último, durante la reciente restauración de que las vidrieras han sido objeto por parte de la empresa Vidrieras M3 entre 2003 y 2006, se ha podido interpretar mejor el texto de la firma que aparece en la de la *Crucifixión*. Así, leemos: *CLAS LUEVEN EASE*.

FIG. 3 Detalle de un panel de la vidriera del Descendimiento en el que aparece el nombre del autor, que aquí firma como *Claes Romb*



FIG. 4 Detalle de un panel de la vidriera de Pentecostés en el que aparece el nombre del autor, que aquí firma como *Nicolae me fecit*



Por lo que sabemos de Niclaes Rombouts (Lovaina, hacia 1450-Bruselas 1531), éste fue sin duda uno de los vidrieros flamencos más importantes de finales del siglo XV y principios del siglo XVI, aspecto que equivaldría a considerarlo como uno de los mejores vidrieros de la Europa de entonces, en la que tanto se valoraba la gran calidad de las piezas salidas de los talleres flamencos que, por otro lado, solían exportarse a numerosos países de Europa, en especial a Inglaterra, Francia, Italia y Alemania. Durante su etapa de formación en Lovaina, Niclaes Rombouts fue discípulo del vidriero Niclaes van Goethem, y parece ser que, para 1480, ya trabajaba como vidriero independiente⁷. El encargo de las vidrieras de la Cartuja hubo de recibirlo cuando todavía tenía su taller en Lovaina, lo que explicaría que, en una de las vidrieras de la Cartuja, Niclaes Rombouts firmara como *CLAS LUEVEN*, en clara alusión a su lugar de origen y de trabajo.

Los antecedentes del encargo de las vidrieras de la Cartuja a Niclaes Rombouts deberíamos buscarlos en un encargo anterior efectuado unos años antes (1481) a éste y a su cuñado, Hendrik van Diependaele —o Diependaal—, por parte de la colonia de mercaderes españoles residentes en los Países Bajos —conocida como la «Nación Española»— para hacer una vidriera destinada a su capilla en la catedral de Amberes. La vidriera se concluyó en 1482-1483 y, si bien actualmente ha desaparecido, la documentación que se conserva nos dice que incluía las representaciones de un *Santiago Matamoros*, un *Árbol de Jessé*, retratos reales y el escudo de armas de Castilla⁸. Según otras fuentes consultadas, a este encargo le siguió el de otra vidriera para la capilla del Sacramento de la misma catedral⁹.

Parece bastante probable, por tanto, que el éxito de estas vidrieras fuera el motivo principal que llevara al mercader español Martín de Soria a recomendar a Niclaes Rombouts ante la reina Isabel para que realizara las vidrieras de la Cartuja de Miraflores. Prueba del reconocimiento que ya por entonces debía de gozar el vidriero de Lovaina es el hecho de que, cuando los Reyes Católicos iniciaron la búsqueda de artistas que pudieran llevar a cabo las obras del insigne edificio que iba a ser la Cartuja, no dudaron en recurrir a algunos de los mejores maestros disponibles en aquellos momentos, tanto para la construcción del edificio, como para la elaboración del retablo, de los sepulcros, de las sillerías del coro y, evidentemente, de las vidrieras.

Según los datos documentales conservados, sabemos que cuando Niclaes Rombouts dejó Lovaina para instalarse en Bruselas ya debía de ser un vidriero plena-

mente formado y respetado puesto que, al poco tiempo de su llegada, entró a trabajar como vidriero para la corte de los Habsburgo al servicio de Felipe el Hermoso, Margarita de Austria y Carlos V¹⁰. Como hemos comentado anteriormente, si bien su presencia en España se desconocía hasta fecha muy reciente, a él se le atribuyen tradicionalmente varias de las vidrieras de algunos edificios de los Países Bajos. De esa época sabemos que realizó vidrieras para el Hotel de Monseigneur le Duc (1501), el convento dominicano de Bruselas (1502), el priorato de Groendael y el monasterio de los cartujos de Scheut (1516), si bien, lamentablemente, ninguna de esas vidrieras ha llegado hasta nuestros días.

A pesar de su fama y reconocimiento actual, no deja de llamarnos la atención el hecho de que, de toda la producción de Niclaes Rombouts, tan sólo hayan sobrevivido unas pocas vidrieras documentadas o firmadas, todas ellas posteriores a 1503, fecha de la de la *Última Cena* en la catedral de Amberes. Esto confiere a las vidrieras realizadas para la Cartuja un valor todavía mucho mayor, al convertirse en las obras más antiguas conocidas y conservadas de toda su producción. De esta manera, según los conocimientos de que disponemos en la actualidad, las vidrieras conservadas en los Países Bajos que hoy podríamos atribuir a Niclaes Rombouts, serían las siguientes:

- Una vidriera que representa la *Última Cena*, realizada en 1503 por encargo de Engelbert II de Nassau, gobernador de Holanda, para una capilla de la catedral de Amberes. En la actualidad, su aspecto se encuentra muy alterado debido a una restauración acometida en 1600, y a otras posteriores.¹¹
- Una vidriera para la iglesia de Nuestra Señora en Aarschot, realizada entre 1507 y 1508, actualmente en las colecciones del Victoria and Albert Museum, de Londres.
- Una vidriera realizada en 1524 para la iglesia de St. Waudru en Mons. Es importante destacar que en ella aparece la firma de Niclaes Rombouts.

Aparte de las tres vidrieras mencionadas, se conocen otras que han sido también atribuidas a Rombouts, sin que se tenga una certeza absoluta sobre su autoría¹²:

- Cinco vidrieras en la catedral de St. Waudru, en Mons (1511)
- Cinco vidrieras en la catedral de St. Gommaire, en Lier (1516-1519)
- Cinco vidrieras en la catedral de St. Gudule, en Bruselas (1516-1519 y 1520-1525)

Por lo que respecta a las fechas de realización y montaje de las diez vidrieras de la nave de la Cartuja de Miraflores¹³, sabemos que todas ellas se trajeron en 1484, si bien parece que su montaje final se pospuso hasta 1488, según se desprende del Libro Becerro —libro en el que el párroco consigna toda la información que pudiera ser de utilidad a sus sucesores—, probablemente en espera de que Simón de Colonia terminara la construcción de las bóvedas de la iglesia¹⁴. Además de esta información de interés, en la copia conservada del Libro Becerro original se menciona que las vidrieras de la nave de la iglesia, junto a otras de menores dimensiones para las ventanas del claustro pequeño —probablemente uno de los medallones flamencos que hoy se conservan en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid—, se trajeron directamente de los Países Bajos por mediación del mercader burgalés instalado allí, Martín de Soria, y por orden directa de la reina Isabel.

Los encargos a artistas flamencos tenían lugar a través de mercaderes o agentes españoles instalados en los Países Bajos quienes, además de actuar como intermediarios entre el cliente y el artista, se encargaban de transmitir los detalles exactos del encargo, facilitar los pagos y organizar el transporte a España¹⁵. Con las vidrieras de la Cartuja nos encontramos ante uno de los primeros casos de importación directa de vidrieras a Castilla procedentes de los Países Bajos, hecho este que se repetirá con mayor frecuencia si cabe en la centuria siguiente, como veremos más tarde.

A finales del siglo XV, la importación a Castilla u otros puntos de España de vidrieras flamencas, tapices, pinturas o esculturas, no era una novedad. Tenemos constancia documental de que, durante la primera mitad del siglo, algunos ricos mercaderes burgaleses con estrechos vínculos con los Países Bajos gustaban de adornar sus capillas familiares con obras de arte procedentes de allí. Este fue el caso de Alonso de Cisneros —muerto en 1479— quien, entre otras obras de arte flamenco, importó, para el monasterio benedictino de San Juan de Burgos¹⁶ actualmente desaparecido, siete vidrieras que representaban los siete actos de caridad. Existe constancia documental de que esta situación se mantuvo a lo largo del siglo XVI, cuando los vidrieros flamencos seguían consiguiendo encargos en España a través de los mercaderes españoles asentados en los Países Bajos.

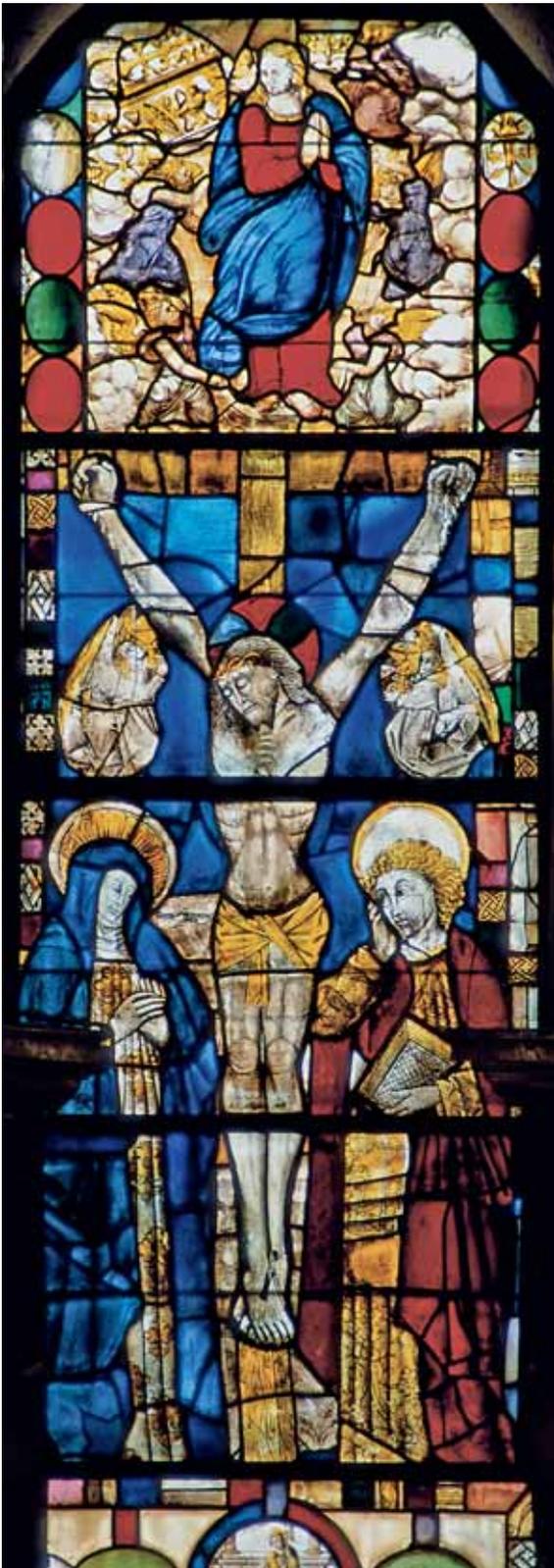
En el caso de Niclaes Rombouts, lo más probable es que, una vez se le encargaron las vidrieras para la iglesia de la Cartuja, realizara un primer viaje a Burgos para tomar medidas y llevar a cabo las plantillas de los ventanales, así como para

ultimar los detalles de su trabajo y, a continuación, regresara a los Países Bajos para elaborar las vidrieras. Probablemente, el espacio de tiempo transcurrido entre este primer viaje y su regreso a Burgos dependiera de la cantidad de trabajadores que tuviera activos en su taller, si bien pensamos que, en no mucho más de un año, las vidrieras pudieron haber estado listas para su traslado a España. El medio de transporte más frecuente en esa época para enviar obras a la península desde los Países Bajos era el barco. Este solía zarpar del puerto de Amberes rumbo al de Bilbao —en ocasiones, al de Laredo o al de Castro—, desde donde las obras pasaban al interior de Castilla, en este caso, a Burgos, en carretas¹⁷.

Cuando estudiamos la obra de Nicolaes Rombouts, considerando los nuevos datos aportados en los últimos años gracias a la restauración de las vidrieras de la Cartuja, no deja de llamarnos la atención el gran cambio de estilo que se aprecia en sus obras, desde que realizara las que, a día de hoy, se consideran las primeras —las de la Cartuja, de 1484—, hasta la última que se le atribuye, en la iglesia de St. Waudru, en Mons, de 1524. Mientras que las de la Cartuja siguen la tradición del mejor arte flamenco de finales del siglo XV —todavía con ciertas reminiscencias del período gótico—, el estilo de la monumental vidriera de Mons es radicalmente distinto, plenamente renacentista y abundante en motivos decorativos italianizantes: arcos, frontones, balaustradas, columnillas, pilastras, frisos, volutas, grutescos, guirnaldas, lucernarios, amorcillos, veneras, medallones, vasijas, cuernos de la abundancia...

Por lo que respecta a las vidrieras de la Cartuja, es lógico imaginar que su estilo netamente flamenco suponía una gran novedad dentro del panorama de la vidriera española de finales del siglo XV. Si bien desde mediados de ese siglo ya se había empezado a producir una renovación estilística en el campo de la pintura y de la escultura como consecuencia de la influencia del arte procedente de los Países Bajos —que dio lugar al llamado estilo hispanoflamenco—, en el arte de la vidriera la estética imperante seguía siendo la de finales del gótico.

Asimismo, cuando observamos los aspectos técnicos desarrollados por estos artistas extranjeros, sobre todo por los flamencos, franceses y alemanes, se hace inevitable pensar que algunas de las aportaciones de estos maestros vidrieros tuvieron que resultar admirables en su momento, tal y como nos lo parecen a nosotros hoy en día. En este sentido, la enorme complejidad y las grandes habilidades técnicas necesarias para el corte de algunos de los vidrios —la mayoría de entre



1 y 1,5 mm de grosor— y su posterior emplomado —como en el caso de los pequeños leones en el escudo de la vidriera del *Descendimiento*—, demuestran el alto nivel técnico alcanzado por los vidrieros flamencos de este periodo [fig. 5].

Sin duda, las diez vidrieras de los lados norte y sur de la nave de la iglesia de la Cartuja de Miraflores conforman unos de los conjuntos conservados más espectaculares y homogéneos de la vidriera española, tanto por su calidad artística y por su atribución a un único y conocido autor, como por el hecho de que han llegado hasta nuestros días muy íntegras, esto es, con relativamente pocas alteraciones y adiciones de otras épocas. No obstante, si quisiéramos buscar algún tipo de paralelismo de estas vidrieras con otras existentes en España con las que pudiéramos comparar varias de estas características mencionadas, tendríamos que hacer referencia a algunas muy notables, como las del último tercio del siglo XIII de la catedral de León; las del siglo XIV de los presbiterios del monasterio de Pedralbes y de las catedrales de Girona y Barcelona; las realizadas a finales del siglo XV por Enrique Alemán para las

FIG. 5 Vidriera del ábside de la iglesia de Santa María de Grijalba (Burgos), con una Crucifixión de la segunda mitad del siglo XV y una Glorificación de la Virgen de la primera mitad del siglo XVI. En esta vidriera se aprecia la diferencia de estilo con respecto al introducido en la península por los vidrieros flamencos



FIG. 6 Detalle de una vidriera de Arnao de Flandes que representa a Cristo con la cruz a cuestras, hacia 1551-1552. Situada en el trasaltar mayor —en el lado de la Epístola— de la catedral de Sevilla

catedrales de Sevilla y Toledo y, ya en el siglo XVI, las de los hermanos Arnao de Flandes y Arnao de Vergara para la catedral de Sevilla [fig. 6]; las de los flamencos Pierres de Holanda y Pierres de Chiberri para la catedral de Segovia y las de Juan del Campo y Teodoro de Holanda para la catedral de Granada.

Al estudiar detenidamente la lista, incluida al final de este libro, de las vidrieras de entre los siglos XIII y XVIII conservadas en España, nos llama la atención el hecho de que una gran parte de ellas hayan sido realizadas por vidrieros extranjeros, franceses, principalmente, durante los siglos XIII y XIV, alemanes y franceses durante el siglo XV y por vidrieros procedentes de los Países Bajos en el XVI.

Estos datos ponen de relieve el hecho de que el arte de la vidriera en España —a diferencia de en otros países europeos— ha sido tradicionalmente, desde el siglo XIII y hasta bien entrado el siglo XIX, un arte importado, una especialidad que han dominado y llevado a cabo sobre todo vidrieros extranjeros. Por lo que sabemos hasta ahora, la llegada a España, en especial a Castilla, de artesanos o de vidrieras procedentes de los Países Bajos, comenzó de forma paulatina durante el último cuarto del siglo XV y dio lugar, como consecuencia, a uno de los periodos creativos más interesantes dentro de la historia de la vidriera española, tanto desde un punto de vista cualitativo como cuantitativo. En este sentido, las vidrieras realizadas por Niclaes Rombouts para la Cartuja de Miraflores, al menos por lo que sabemos hasta la fecha, serían, como se ha dicho, las más antiguas que se han conservado de esta primera generación de artistas flamencos y constituirían, por tanto, el punto de partida de esta etapa flamenca de la vidriera española.

Cuando nos referimos a la presencia de vidrieros procedentes de los Países Bajos a partir de finales del siglo XV, es importante destacar que su actividad fue mucho más notable en las regiones de Castilla y Andalucía¹⁸. Este hecho se explica por varios factores relacionados entre sí. En primer lugar, los fuertes vínculos económicos, políticos y artísticos que existían en esos momentos entre Castilla y los Países Bajos motivaron mutuos y constantes intercambios entre ambos países. En este sentido, una de las ciudades flamencas que desempeñó un papel fundamental como generadora de nuevas tendencias artísticas y como centro exportador de vidrieros fue Amberes. De la misma manera, en España fue la ciudad de Burgos la que, desde finales del siglo XV, se convirtió en uno de los principales centros artísticos de Castilla. Desde allí irradiaron las nuevas tendencias en la vidriera hispanoflamenca y renacentista y allí se instalaron algunos de los talleres de vidrieros más importantes del siglo XVI, como los de Arnao de Flandes, Juan de Valdivieso, Diego de Santillana, Alberto de Holanda, Nicolás de Holanda [fig. 7], Juan de Arce...

En segundo lugar, durante este periodo se construyeron un gran número de edificios religiosos, especialmente en Castilla y Andalucía, al contrario de lo que sucedía en Cataluña, donde los principales edificios góticos con vidrieras fueron construidos en el siglo XIV. A diferencia de lo que pasaba en otros países europeos, muchos de los nuevos edificios que empezaron a construirse en pleno siglo XVI coincidiendo con el auge del Renacimiento en Europa, seguían, utilizando sin embargo,

el sistema formal, iconográfico y lumínico propio del estilo gótico. Estos edificios incluían ambiciosos programas decorativos que contaban con el uso de las vidrieras como elementos transformadores del espacio y la luz interiores. Así, en pleno siglo XVI, la vidriera, como expresión artística más propia de la Edad Media que del Renacimiento, mantenía su vigencia y poder de transformación de espacios mediante juegos de luces y colores y de la alteración simbólica y artificial de la luz procedente del exterior. Este hecho supuso, sin duda, la perduración en España de un arte que ya en otros países había comenzado a declinar como consecuencia de las nuevas ideas estéticas del Renacimiento, que exigían una luz clara y diáfana.

Por último, parece evidente que la gran demanda de vidrieras generada para esos edificios no podía ser totalmente satisfecha por los artífices españoles, bien fuera por lo elevado de sus precios, por la rapidez que requería la ejecución de los trabajos o debido a la preferencia estética de los comitentes hacia las obras realizadas por artistas extranjeros. En el caso concreto de las vidrieras encargadas a Niclaes Rombouts para la Cartuja, parece evidente que en el último cuarto del siglo XV, poco antes de que Arnao de Flandes se instalara en la ciudad, no existía en Burgos ningún taller capaz de llevar a cabo un proyecto real de esas características.

Por otra parte, los periodos intermitentes de crisis económicas por los que atravesó Castilla durante el siglo XVI, a menudo acompañados por frecuentes subidas generales de los precios, trajeron consigo el descontento entre los vidrieros



FIG. 7 Vidriera de Nicolás de Holanda, realizada entre 1535 y 1537. Catedral de Ávila

españoles que, debido a su difícil situación económica, se veían obligados a solicitar constantes aumentos de sueldo¹⁹. En este sentido, resulta significativo el gran problema que suponía para los vidrieros españoles tener que importar una parte significativa de los materiales necesarios para la realización de sus obras, en especial de los vidrios, que se traían sobre todo de los Países Bajos. Esta situación de dependencia de materiales importados —que acompañará a la historia de la vidriera española durante siglos— explica, sin duda, el encarecimiento final de las obras de los vidrieros españoles y, por tanto, su limitada competitividad. Por lo que respecta a las tierras catalanas, si bien todavía no disponemos de suficientes datos concluyentes, parece que sí existía una producción local de vidrio plano destinado a la realización de vidrieras, al menos hasta el siglo XVI²⁰.

Debido a esta coyuntura tan particular, los vidrieros flamencos, animados por la escasez de nuevas construcciones en su país, por el auge del protestantismo y su actitud contraria a la representación de imágenes religiosas y por la pujanza en España de un arte encargado esencialmente por la Iglesia, comenzarán a ejercer una fuerte competencia sobre los vidrieros españoles ofreciendo precios mucho más bajos, aspecto que, sumado a la mejor infraestructura de sus talleres y a la gran calidad y reconocimiento de sus obras, terminó a menudo por inclinar la balanza de los encargos hacia su lado. Esta pugna entre los vidrieros españoles y los flamencos por hacerse con los nuevos encargos está especialmente bien documentada en las catedrales de Segovia y Granada, como veremos más adelante.

Desde un punto de vista meramente artístico, la llegada de artífices flamencos a España supuso sin duda cambios estéticos y formales en el arte de la vidriera. Los nuevos planteamientos formales que trajeron consigo los que llegaron a finales del siglo XV —Niclaes Rombouts y Arnao de Flandes sobre todo— provocaron el paso definitivo de la estética del gótico internacional, todavía imperante entre los vidrieros españoles, a la de las nuevas formas del llamado renacimiento flamenco. Asimismo, la posterior llegada de vidrieros flamencos a España a mediados del siglo XVI, ejerció también una gran influencia en el panorama artístico y provocó un efecto revulsivo y de cambio similar. Víctor Nieto señala de modo muy acertado que, en la vidriera española, el paso definitivo de las formas del Renacimiento a las del Manierismo se producirá en un breve periodo de tiempo impulsado por la obra de estos artistas, y ubica temporalmente este hecho de manera muy precisa:

«Esta revolución de la vidriera española tuvo lugar entre 1543 —en que Gualter de Ronch, el primero de estos vidrieros, aparece en Segovia— y 1561 —última mención de Teodoro de Holanda en la de Granada—.»²¹

En este sentido, no quisiéramos dejar de citar una vez más a Nieto, que define con estas palabras el momento de apogeo de la vidriera flamenca en España:

«La actividad de los talleres flamencos fue el canto del cisne de una especialidad que antes de desaparecer brilló con más intensidad que nunca.»²²

Con respecto al proceso de encargo y realización de las vidrieras por parte de los artífices flamencos, nos encontramos principalmente con tres modalidades distintas²³. Por un lado, se contrataba a vidrieros que, como Niclaes Rombouts, recibían un encargo, lo realizaban en su país de origen y, una vez terminado, venían a España para proceder a la instalación de las vidrieras. Este mismo caso nos lo volveremos a encontrar

FIG. 8 Rosetón de Giralte de Holanda que representa el Árbol de Jessé, realizado entre 1549 y 1550. Situado sobre el hastial norte del crucero de la catedral de Cuenca





FIG. 9 Vidriera de Pierres de Holanda y Pierres de Chiberri que representa a Cristo en la cruz, realizada en 1547. Situada en el lado norte de la nave central de la catedral de Segovia

más adelante en las catedrales de Segovia y Granada. En la catedral de Segovia, después de un intento, de hacia 1543, de encargar vidrieras a artistas españoles —que no fructificó a causa de los elevados precios exigidos por éstos—, se optó finalmente por encargárselas al vidriero flamenco Gualter de Ronch (1543-1545), que las realizó en los Países Bajos. Por lo que respecta a la catedral de Granada, fue también el vidriero flamenco Teodoro de Holanda quien, tras una reñida disputa con el vidriero español Juan del Campo, consiguió hacerse con la mitad del encargo. De esta manera, Teodoro de Holanda y Juan del Campo se repartieron la ejecución de las vidrieras de la girola (1554-1559) y de la capilla mayor (1559-1561). Como en los casos anteriores, Teodoro de Holanda realizó las vidrieras en su país y tan sólo regresó a Granada para proceder a su colocación²⁴. Otro vidriero flamenco, de quien por desgracia no tenemos tantos datos como de los citados anteriormente, es Giralte de Holanda,

quien entre 1549-1550 realizó un magnífico rosetón para la catedral de Cuenca, que seguramente llevó a cabo en su taller de los Países Bajos [fig.8].

Una segunda modalidad fue la de contratar a vidrieros que decidían instalar un taller a pie de obra durante el periodo que durase la ejecución de las piezas. Ésta es la situación que se produjo a mediados del siglo XVI con los vidrieros flamencos Pierres de Holanda y Pierres de Chiberri en la catedral de Segovia (1547-1548) [fig. 9]; con Juan Jacques (1510-1520), Carlos de Brujas (1558) y Vicente Menardo (1560-1578) en la de Sevilla [fig. 10] o con Enrique Broecq (1556-1559) en la de Salamanca. Muchos de estos vidrieros flamencos terminaron por desplazar a los vidrieros españoles —o hijos de flamencos— con quienes se pensaba contar en un principio para realizar un determinado encargo o, tras recibirlo, ya habían comenzado a trabajar en él. Por las pocas noticias que tenemos al respecto, pensamos que sería muy probable que estos talleres itinerantes aportaran la mayor

FIG. 10 Rosetón en el que se representa la Anunciación, realizado entre 1566 y 1567 por Vicente Menardo, uno de los últimos vidrieros flamencos activos en España. Situado en la fachada oeste de la catedral de Sevilla



parte de los vidrieros necesarios para la realización del proyecto, por lo que casi no debía de contratarse mano de obra local.

Por último, se contrataba a vidrieros flamencos que venían a vivir a España, donde instalaban definitivamente sus talleres y cuyos hijos, por lo general, continuaban con la tradición familiar. Esta modalidad de asentamiento queda perfectamente representada en la figura de Arnao de Flandes el Viejo, quien se instaló en Burgos a finales del siglo XV y trabajó en las catedrales de Ávila (1497), Palencia (1503) y Burgos (1511-1515), entre otras. Sus hijos, Arnao de Vergara y Arnao de Flandes, hijo, continuaron con gran éxito dedicándose al oficio del padre durante toda la primera mitad del siglo XVI. El primero trabajó en las catedrales de Sevilla (1525-1538), Astorga (1525-1528) y en el monasterio de San Jerónimo de Granada (1544-1550), mientras que el segundo lo hizo principalmente en la catedral de Sevilla (1534-1557). Asimismo tenemos el caso del conocido vidriero Alberto de Holanda, de quien sabemos que trabajó en las catedrales de Ávila y Toledo (1520-1525) y cuyo hijo, Nicolás de Holanda, encontraremos también trabajando en las catedrales de Ávila (1535-1537), Burgo de Osma (1537), Segovia (1543) y Plasencia (1555).

Llegados a este punto, es importante señalar que esta somera enumeración de maestros vidrieros flamencos activos en España durante el periodo que nos ocupa es, sin duda, incompleta, como no podría ser de otra manera. Por un lado, nuestra intención inicial ha sido comentar tan sólo los casos de los vidrieros más conocidos y documentados, a fin de ilustrar de la mejor manera posible la actividad de estos artistas en España. Por otro lado, somos conscientes de que no hubiera sido sensato detenerse a comentar todos aquellos casos en los que hallamos vidrieras cuya factura o estilo apuntan claramente a un origen o influencia flamenca, y que se encuentran diseminadas en iglesias, catedrales o museos de España [fig. 11].

Quisiéramos concluir este breve estudio sobre las vidrieras de la iglesia de la Cartuja de Miraflores con una última mención a aquellas de la misma iglesia cuya procedencia no está clara. Tal y como hemos mencionado más arriba, de las trece vidrieras figurativas conservadas en la iglesia, tres, las que se encuentran en el ábside, nos resultan claramente diferentes de las diez restantes, situadas en los lados norte y sur de la nave, atribuidas a Niclaes Rombouts. La falta de datos documentales sobre estas tres vidrieras, junto con la ausencia de cualquier tipo de firma, inscripción o fecha, nos obliga a mantener una actitud prudente a la hora de emitir cualquier juicio o hipótesis sobre

su procedencia, datación o autoría. En nuestra opinión —basada en el mero estudio visual de las obras— nos parece evidente que son, asimismo, de origen flamenco, realizadas en fechas próximas a las de Nicolaes Rombouts, esto es, a finales del siglo XV, y que han sufrido fuertes alteraciones como consecuencia de restauraciones sucesivas. Sólo nos resta esperar que futuros estudios puedan aportar más datos sobre ellas.

Por lo que respecta a las cuatro vidrieras incoloras del presbiterio, que datan probablemente del siglo XVII, su tipología está basada en un esquema de vidriera geométrica decorativa que se generalizó en los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII, por lo que, probablemente, fueran importadas desde allí a España, donde se conservan ejemplares en muchas iglesias y catedrales, especialmente en Castilla. Se trata de obras formadas por vidrios incoloros o claros, donde la red de plomo es el único elemento de dibujo, pues va formando diversos patrones geométricos y repetitivos de esquema modular.

Su presencia en una iglesia como la de la Cartuja de Miraflores podría parecernos sorprendente, si bien las razones de la preferencia por el uso de este tipo de

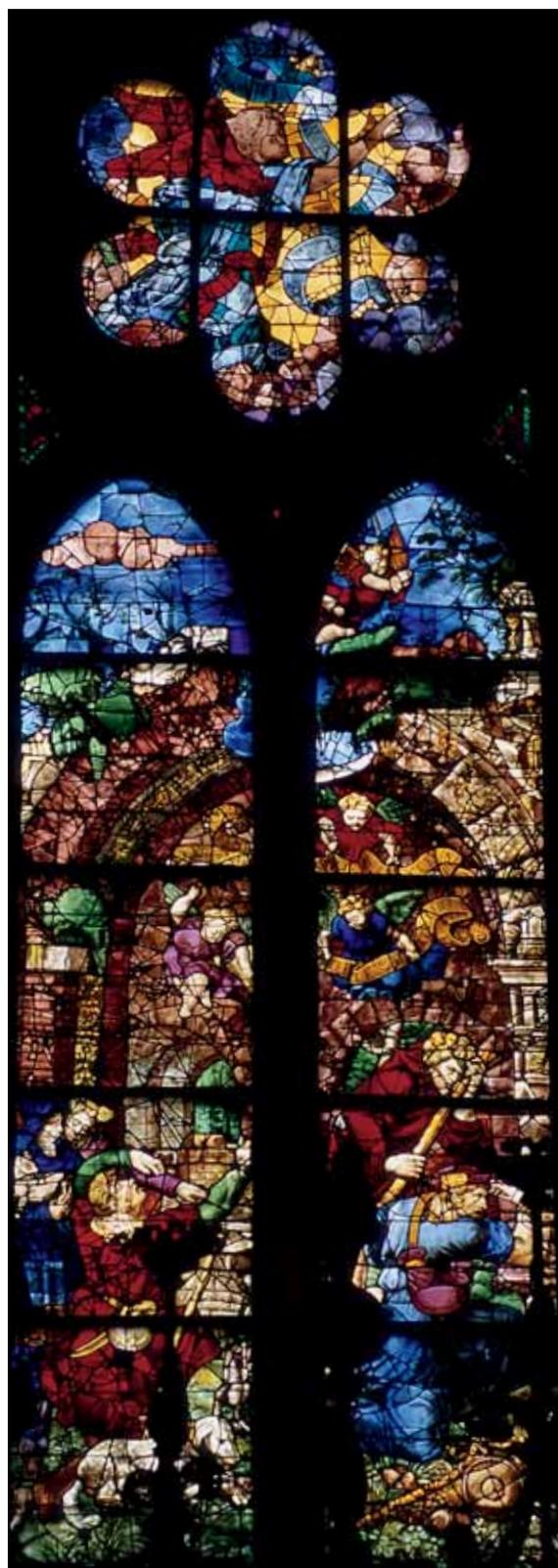


FIG. 11 Vidriera que representa la Adoración de los pastores, realizada en 1565 por Rodrigo de Herreras, artífice español que muestra una fuerte influencia flamenca. Situada en la capilla de la Virgen Blanca de la catedral de León

vidrieras incoloras en muchas iglesias españolas es bien conocida. Se debe, por un lado, al cambio de gusto acontecido en la arquitectura a partir del último tercio del siglo XVI y hasta finales del siglo XVIII. Por lo general, los arquitectos del Renacimiento, Barroco y Neoclásico optaron por interiores diáfanos y bien iluminados con luz natural, no coloreada. Por otro lado, la instalación de este tipo de vidrieras, a menudo en sustitución de vidrieras de color ya existentes, proporcionaba una nueva iluminación en las iglesias que permitía apreciar las diferentes pinturas, esculturas, retablos y otras decoraciones del interior propias del periodo. Por último, y no menos importante, el uso de este tipo de vidrieras suponía un abaratamiento considerable en los precios de cada ventanal. Tanto es así que, a menudo, en los casos en los que se planteaba la reparación de una vidriera de color existente en una iglesia, resultaba mucho más sencillo y económico su sustitución por una incolora.

Nos atreveríamos a sugerir, siendo conscientes de que nos movemos dentro del campo de la hipótesis, que lo más probable es que estos cuatro ventanales fueran concebidos e instalados originalmente como vidrieras figurativas de color, siguiendo un esquema compositivo e iconográfico preestablecido —quedan restos suficientes de vidrios de color en las tracerías, seguramente de la misma época y autor que los de las tres vidrieras figurativas anexas— y que, con el paso del tiempo, se optara por eliminar los paneles figurativos existentes en las lancetas, sustituyéndolos por vidrios incoloros a fin de permitir una mayor entrada de luz que iluminara adecuadamente el importante retablo de Gil de Siloe, así como sus sepulcros.

Por último, quisiéramos destacar, en referencia a los aspectos materiales y técnicos de estas obras, que durante el proyecto de conservación y restauración de las vidrieras de la iglesia de la Cartuja —llevado a cabo por la empresa Vidrieras M3 entre el 2003 y 2006 y explicado en detalle en el capítulo correspondiente de este libro— se ha logrado sacar a la luz y poner de relieve toda una serie de cuestiones muy interesantes, hasta ahora desconocidas²⁵. La valiosa información aportada sobre los tipos de vidrios presentes en las vidrieras, sobre las pinturas utilizadas y su forma de aplicación, sobre el tipo de plomo —original en algunas vidrieras de la cara sur— y de emplomados, así como sobre las soldaduras empleadas, los sistemas metálicos de anclaje y sujeción, las diferentes patologías de deterioro... nunca hubiera sido posible de no haber sido las vidrieras desmontadas y sometidas a un minucioso estudio y restauración.

- 1 Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800; Arias Miranda, J., *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores de Burgos*, Burgos, 1843, p. 77-78; Tarín y Juaneda, F., *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos): su historia y descripción*, Burgos, 1896; B. de A., *La Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1899, p. 23-24; Antón Rodrigo, D., *Historia de la catedral de Burgos, de la Cartuja de Miraflores y de las Huelgas*, (2ª ed.) Burgos, 1921; Sherrill, Ch. H., *Stained glass tours in Spain and Flanders... With seventeen illustrations and two maps*, Londres, 1924, p. 62-63; Helbig, J., *Meesterwerken van de glasschilderkunst in de oude Nederlanden*, Maerlantbibliotheek, II, Amberes-Utrecht, 1941; Sagredo Fernández, F., *La Cartuja de Miraflores*, Madrid, 1978; Van Cleven, J., *Gloed van glas*, Bruselas, 1986; Maes P. V., «Leuvens Brandglas», *Arca Lovaniensis. Artes atque historiae reserans documenta*, 13, Lovaina 1987, p. 47.
- 2 Nieto Alcaide, V., *La vidriera española*, Madrid, 1998, pp. 125-126, pp. 131-134.
- 3 Hasta finales del siglo XV son muy pocas las vidrieras que conocemos en España que hayan sido firmadas o datadas por su autor.
- 4 Helbig, J., «Une signature de Nicolas Rombouts», en *Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art*, VII, 1937, p. 5-10.
- 5 Kasl, R., «Some newly discovered windows by Nicolas Rombouts in Spain», en *College Art association Annual Conference*, Seattle, 1993; este texto fue más tarde ampliado en el artículo «Stained Glass by Nicolas Rombouts at the Cartuja de Miraflores», presentado en el Victoria & Albert Museum, 17 de octubre de 1997.
- 6 Peñaranda Redondo, M., «Descubierta la firma del autor de las vidrieras de la Cartuja de Miraflores», en *Diario de Burgos*, 1996;
- 7 Van Uytven, R., «Leuvense Glaschilders, Klaas Rombouts en Croy-Ramen te Aarschot en elders», en *Arca Lovaniensis. Artes atque historiae reserans documenta*, 2, Lovaina, 1973, p. 61-89.
- 8 Kasl, R., «Long Distance Relations: Castilian Patrons, Flemish Artists and Expatriate Agents in the Fifteenth Century», en *Antwerp Royal Museum Annual*, 2001, p. 87-93.
- 9 Maes P. V., «Leuvens Brandglas», en *Arca Lovaniensis. Artes atque historiae reserans documenta*, 13, Lovaina 1987, p. 47.
- 10 Helbig, J., «Nicolas Rombouts peintre verrier et bourgeois de Bruxelles», en *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* I, Enero-Abril de 1939, p. 6-7.
- 11 Helbig, J., «Les vitraux de la Première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique, Province d'Anvers et de Flandres», en *CVMA Belgique*, II, Bruselas 1968, p. 36-51.
- 12 Helbig, J., op cit. nota 4
- 13 Por lo que respecta a las otras tres vidrieras figurativas conservadas en el ábside, de procedencia claramente flamenca, y también de finales del siglo XV según nuestros conocimientos actuales, tenemos serias dudas sobre su autoría, atribuibles entre otros factores a sus características estilísticas y a las diferentes intervenciones sufridas en el pasado, por lo que de momento hemos preferido adoptar una actitud prudente y no pronunciarnos sobre el tema, con la esperanza de que en un futuro cercano pudieran aparecer otros datos que nos ofrecieran nueva información sobre la autoría y datación de estas vidrieras.
- 14 *Noticia breve y compendiosa de la fundación de esta Real Cartuja de Miraflores, sacada del Libro Becerro con otras noticias dignas de saberse*, Burgos, Archivo de Miraflores, cuaderno 375.
- 15 Nieto Alcaide, V., *La vidriera de Renacimiento en España*, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C, Madrid, 1970, p. 11-13.
- 16 Zaragoza Pascual, E., «El libro de los bienhechores del monasterio de San Juan de Burgos», en *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel*, OSB, Silos, 1976-1977, p. 637.
- 17 Nieto Alcaide, V., «La vidriera manierista en España: obras importadas y maestros procedentes de los Países Bajos (1543-1561)», en *Archivo Español de Arte*, XLVI, n.º 182 (1973), p. 93-130.
- 18 Si bien es cierto que en el Reino de Aragón tenemos constancia documental de la presencia de vidrieros flamencos durante los siglos XIV y XV, ninguna de estas obras ha sido conservada -por el contrario, serán más bien los vidrieros franceses quienes mantengan un mayor protagonismo en Cataluña durante estos siglos-. Según información documental extraída por Silvia Cañellas y M. Carmen Domínguez, del CVMA Catalunya, sabemos que en 1407, 1408 y 1427, fueron contratadas y traídas a Barcelona vidrieras realizadas en Amberes y Brujas por vidrieros flamencos. Los detalles de esta información aparecerán próximamente publicados en el volumen V del CVMA Catalunya.
- 19 Nieto Alcaide, V., «Programas artísticos y crisis económica: Dispendio y salarios en la España del siglo XVI», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 11, Madrid, 1998, pp. 67-79.
- 20 Los diferentes análisis químicos realizados hasta la fecha con vidrios medievales catalanes demuestran que éstos son del tipo sílico-sódico-cálcico, esto es, mucho más resistentes al deterioro químico, en oposición a los utilizados durante los mismos periodos en el ámbito castellano, de composición sílico-potásico-cálcica y, por lo tanto, más sensibles al deterioro. La obtención y el uso de la barrilla -una planta marina que se encontraba principalmente en las costas del Levante español y entre cuyas aplicaciones estaba la de ser usada para la fabricación del vidrio-, podría explicar sin duda la existencia de una producción local y, por tanto, la mejor calidad de los vidrios del ámbito mediterráneo. Para ampliar información sobre analítica de vidrios catalanes ver:

- Pugès i Dorca, M.; Julià i Capdevila, J. M.^a; Calmell i Ibàñez, A.; Gimeno i Torrente, D.; Beseran i Ramon, P.; Cortés Pizano, F., «La restauració del vitrall de Sant Pere i Sant Jaume de l'església del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes», en *Actas de las I Jornades Hispàniques d'Història del Vidre*, Sitges, 30 de junio, 1-2 julio 2000, Monografies 1, Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona, 2001, p. 359-371; García-Vallés, M. y Vendrell-Saz, M., «The glasses of the transept's rosette of the cathedral of Tarragona: characterisation, classification and decay», en *Bol. Soc. Esp. Cerám. Vidrio*, 41, (2), marzo-abril 2002, pp. 217-224. Para ampliar información sobre analítica de vidrios en el ámbito castellano, ver: Goldkuhle, D., «Selección de fenómenos de corrosión en las muestras de la catedral de León», en *Actas del Congreso Internacional Conservación de vidrieras históricas. Análisis y diagnóstico de su deterioro. Restauración*, 4-8 julio, 1994, U.I.M.P., Santander; Fernández Navarro, J.M. y La Iglesia, A., «Estudio de la coloración roja y amarilla de dos vidrios de la Catedral de Toledo», en *Bol. Soc. Esp. Cerám. Vid.*, 33, (6), 1994, pp. 333-336.
- 21 Nieto Alcaide, V., op cit. nota 17, p. 94-95.
- 22 Nieto Alcaide, V., op cit. nota 17, p. 129.
- 23 Nieto Alcaide, V., op cit. nota 17, p. 96-98, y Nieto Alcaide, V., «La profesión y oficio de vidriero en los siglos XV y XVI: talleres, encargos y clientes», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, 1997, pp. 35-58.
- 24 Gallego Burín, A., «Documentos relativos al entallador y vidriero Juan del Campo», en *Cuadernos de arte*, I (1936), pp. 341-350; Nieto Alcaide, V., «Las vidrieras de la Catedral de Granada», en *CVMA España II*. Universidad de Granada, Granada, 1973; Van Ruyven-Zeman, Z., «Monumentale glasschilderkunst in de kathedraal van Granada. Teodoro de Holanda, de Meester van de Verloren Zoon. en de relatie tot Pieter Aertsen», en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 40 (1989), pp 263-280; Nieto Alcaide, V., *La vidriera del Renacimiento en Granada*, Granada, 2002.
- 25 Quisiera aprovechar esta ocasión para agradecer a la empresa Vidrieras M3 y, muy particularmente, a Ángela Gallo y a María Vázquez, por toda la ayuda facilitada para la realización de este estudio.
- 26 En el momento de la redacción de este texto se están llevando a cabo, en la Universidad de Amberes, en Bélgica, una serie de estudios de analítica de algunas muestras de vidrios de las vidrieras de la cara sur de la Cartuja de Miraflores, cuyos resultados serán publicados más adelante.

BIBLIOGRAFÍA

- Antón Rodrigo, D., *Historia de la catedral de Burgos, de la Cartuja de Miraflores y de las Huelgas*, 2ª ed., Burgos, 1921
- Arias Miranda, J., *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores de Burgos*, Burgos, 1843
- B. de A., *La Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1899
- Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800
- Fernández Navarro, J. M. y La Iglesia, A., «Estudio de la coloración roja y amarilla de dos vidrios de la Catedral de Toledo», en *Bol. Soc. Esp. Cerám. Vid.*, 33, (6), 1994
- Gallego Burín, A., «Documentos relativos al entallador y vidriero Juan del Campo», en *Cuadernos de arte*, I, 1936
- García-Vallés, M. y Vendrell-Saz, M., «The glasses of the transept's rosette of the cathedral of Tarragona: characterisation, classification and decay», en *Bol. Soc. Esp. Cerám. Vidrio*, 41, (2), marzo-abril 2002
- Goldkuhle, D., «Selección de fenómenos de corrosión en las muestras de la catedral de León», en *Actas del Congreso Internacional Conservación de vidrieras históricas. Análisis y diagnóstico de su deterioro. Restauración*, U.I.M.P., Santander, 4-8 julio, 1994
- Helbig, J., «Les vitraux de la Première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique, Province d'Anvers et de Flandres», en *CVMA Belgique*, II, Bruselas 1968
- Helbig, J., «Nicolas Rombouts peintre verrier et bourgeois de Bruxelles», en *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* I, enero-abril de 1939
- Helbig, J., «Une signature de Nicolas Rombouts», en *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, VII, 1937
- Helbig, J., *Meesterwerken van de glasschilderkunst in de oude Nederlanden*, Maerlantbibliotheek, II, Amberes-Utrecht, 1941
- Kasl, R., «Long Distance Relations: Castilian Patrons, Flemish Artists and Expatriate Agents in the Fifteenth Century», en *Antwerp Royal Museum Annual*, 2001
- Maes P. V., «Leuvens Brandglas», en *Arca Lovaniensis. Artes atque historiae reserans documenta*, 13, Lovaina 1987

- Nieto Alcaide, V., «La profesión y oficio de vidriero en los siglos XV y XVI: talleres, encargos y clientes», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, 1997
- Nieto Alcaide, V., «La vidriera manierista en España: obras importadas y maestros procedentes de los Países Bajos (1543-1561)», en *Archivo Español de Arte*, XLVI, n.º 182, 1973
- Nieto Alcaide, V., «Las vidrieras de la Catedral de Granada», en *CVMA España II*, Granada, 1973
- Nieto Alcaide, V., «Programas artísticos y crisis económica: Dispendio y salarios en la España del siglo XVI», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 11, Madrid, 1998
- Nieto Alcaide, V., *La vidriera de Renacimiento en España*, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C, Madrid, 1970
- Nieto Alcaide, V., *La vidriera del Renacimiento en Granada*, Granada, 2002
- Nieto Alcaide, V., *La vidriera española*, Madrid, 1998
- Noticia breve y compendiosa de la fundación de esta Real Cartuja de Miraflores, sacada del Libro Becerro con otras noticias dignas de saberse*, Archivo de Miraflores, cuaderno 375.
- Peñaranda Redondo, M., «Descubierta la firma del autor de las vidrieras de la Cartuja de Miraflores», en *Diario de Burgos*, 1996
- Ronda Kasl, «Some newly discovered windows by Nicolas Rombouts in Spain», en *College Art association Annual Conference*, Seattle, 1993 (texto más tarde ampliado en el artículo «Stained Glass by Nicolas Rombouts at the Cartuja de Miraflores», presentado en el Victoria & Albert Museum, 17 de octubre de 1997)
- Sagredo Fernández, F., *La Cartuja de Miraflores*, Madrid, 1978
- Sherrill, Ch. H., *Stained glass tours in Spain and Flanders... With seventeen illustrations and two maps*, Londres, 1924
- Tarín y Juaneda, F., *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos): su historia y descripción*, Burgos, 1896
- Van Cleven, J., *Gloed van glas*, Bruselas, 1986
- Van Ruyven-Zeman, Z., «Monumentale glasschilderkunst in de kathedraal van Granada. Teodoro de Holanda, de Meester van de Verloren Zoon. en de relatie tot Pieter Aertsen», en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 40, 1989
- Van Uytven, R., «Leuvense Glaschilders, Klaas Rombouts en Croy-Ramen te Aarschot en elders», en *Arca Lovaniensis. Artes atque historiae reserans documenta*, 2, Lovaina, 1973
- VVAA, «La restauració del vitrall de Sant Pere i Sant Jaume de l'església del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes», en *Actas de las I Jornades Hispàniques d'Història del Vidre*, Sitges, 30 de junio, 1-2 julio 2000, Monografies 1, Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona, 2001
- Zaragoza Pascual, E., «El libro de los bienhechores del monasterio de San Juan de Burgos», en *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel*, OSB, Silos, 1976-1977



Niclaes Rombouts y las vidrieras de la Cartuja de Miraflores

Jan van Damme

Con el fin de cumplir la última voluntad del rey Enrique III de Castilla, su hijo Juan II ofreció en 1440 a la Orden Franciscana los reales sitios de Miraflores, cerca de Burgos, para que fundaran allí un nuevo monasterio. El 12 de octubre del siguiente año, hizo la misma propuesta al maestro general de la Orden de los Cartujos. Esta vez se aceptó el donativo y, en 1442, los cartujos se trasladaron a la antigua residencia real. Junto con la propiedad, llegaron también unos ingresos importantes que permitieron a los monjes adaptar los edificios existentes a su nueva función. De hecho, los antiguos edificios se destruyeron, o al menos quedaron seriamente dañados a causa de un incendio que tuvo lugar en ese mismo año. De acuerdo con el «Libro Becerro», libro en el que el párroco consigna toda la información que pudiera ser de utilidad a sus sucesores, convirtiéndose así en una especie de crónica de la Cartuja, Juan de Colonia, maestro de obras de la catedral de Burgos, diseñó los planos para el nuevo monasterio. Las obras se iniciaron el 14 de mayo de 1454. Cuando, ese mismo año, murió Juan II, los trabajos se hallaban en una primera fase. El «Libro Becerro» señala los progresos realizados. Se construyeron celdas para los monjes (1457), el claustro (1458) y el refectorio (1460) que, dado que la iglesia todavía no estaba lista¹, siguió utilizándose como capilla. Sin embargo, en 1464, la construcción se detuvo, y en 1466 falleció el maestro de obras, Juan de Colonia. Durante cerca de doce años las obras no avanzaron² y hasta 1477, bajo el impulso de la reina Isabel de Castilla, no se reanudó la actividad, que se retomó siguiendo el primer diseño, pero esta vez bajo la supervisión del maestro Matienzo y, tras su muerte, bajo la de Simón de Colonia, hijo de Juan³. Hasta 1488 no se completó la bóveda de la iglesia⁴.

FIG. 12 Detalle de la vidriera de la Presentación en el templo

Martín de Soria y el encargo de las vidrieras

El hecho de que las bóvedas de la iglesia no se colocaran hasta 1488 no significa necesariamente que la datación de las vidrieras sea posterior. En 1483, durante una visita de la reina Isabel a la Cartuja, tuvo lugar una extraña historia. En el claustro, la reina vio una vidriera que representaba la fundación de la Orden de los Cartujos por San Bruno, acompañada de un escudo de armas. Al preguntar de quién era aquel escudo le respondieron que de Martín de Soria, que había donado la ventana. Entonces la reina cogió una espada y rompió el escudo alegando que en la Cartuja de Miraflores sólo se permitía el escudo de armas de su padre⁵.

Martín de Soria —explica el autor del «Libro Becerro»— era un mercader de Burgos que había donado la vidriera para agradecer que los vidrios coloreados del monasterio se encargaran en Flandes⁶. De hecho, Martín de Soria fue un importante mercader burgalés y poseía una parte de la empresa que había dirigido hasta entonces su hermano Diego (+1507). Su negocio abastecía a las casas más importantes de la ciudad y participaba activamente en el comercio internacional de lana, lino, hierro, aceite de oliva y pigmentos. La red de su empresa era lo suficientemente digna de confianza para que los Reyes Católicos acudieran a ella, no sólo para comprar lujosos tejidos, sino también para mandar instrucciones a sus embajadores o transportar armas para la guerra contra los turcos. La compañía también les concedió algunos préstamos. Las sedes que gestionaba Soria se hallaban en Florencia, Londres, Burdeos y La Rochelle. Sin embargo, su centro de negocios más importante fuera de la península era Brujas. Por aquellos tiempos, la fábrica de Brujas la dirigía Gómez de Soria, sobrino de Martín. Ya en 1444 un tal Diego de Soria figura como agente de su hermano Alfonso. Pedro de Soria se menciona en 1447; Álvaro (1466) y Jacob (1470) se citan en los archivos de la colonia española en Brujas. Diego el Mozo y su hermano Pedro, junto con su cuñado Juan Pardo de Soria, aprendieron el oficio de mercader en la «Venecia del norte»⁷. Su compañía era una de las más respetadas de la ciudad y sus miembros estaban muy bien integrados. En 1494, Gómez de Soria vendió su casa al gobierno local para que la pusieran a disposición de la «Nación Española»⁸ [fig. 13]. Gómez de Soria y su mujer Clara de Lopes murieron en Brujas y fueron enterrados en la catedral de San Donato, ya desaparecida⁹.

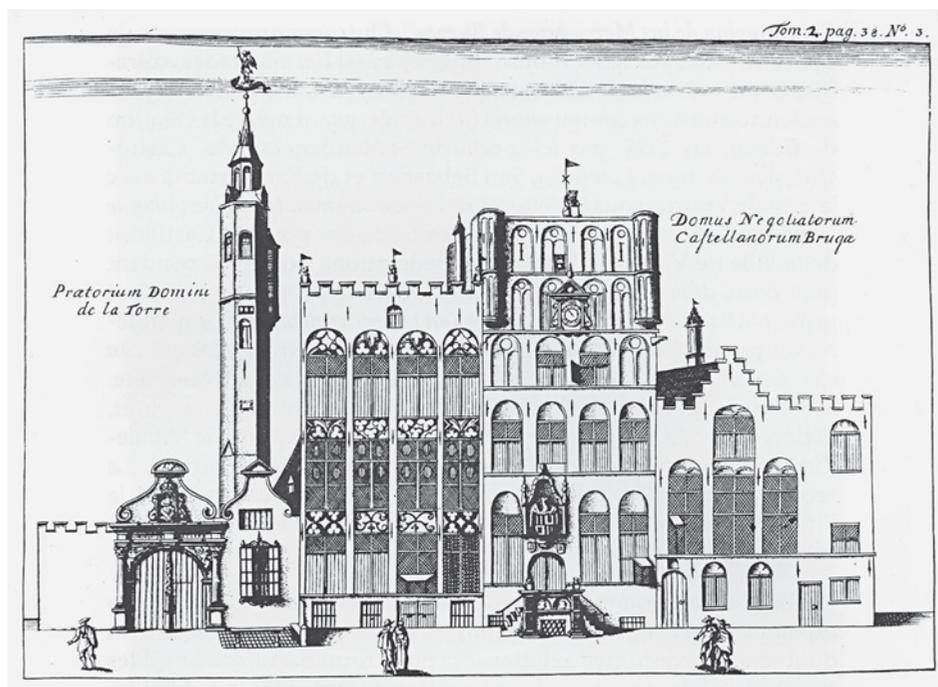


FIG. 13 A. Sanderus, *Domus Castellavorum*, 1732. Casa vendida por Gómez de Soria a la ciudad de Brujas para albergar el consulado de España

Martín de Soria, por el contrario, es menos conocido¹⁰. Fue un hombre muy acaudalado y su casa del barrio de San Gil, en Burgos, se valoró, en 1507, en no menos de 400.000 a 500.000 maravedises. Gracias a su red de empresas y a los numerosos contactos de la compañía de Soria, Martín fue el hombre adecuado que se hallaba en el lugar adecuado para recibir el encargo de los vidrios coloreados para Miraflores. De hecho, es muy posible que él mismo negociara el trato. En 1482, un año antes de la visita de la reina Isabel a la Cartuja, Martín de Soria se encontraba en Brujas y, en un documento acerca de una disputa entre un mercader genovés y la «Nación Española», se le llama cónsul¹¹.

La «Nación Española» era la organización de los súbditos de la corona de Castilla en Brujas, beneficiaria de numerosos e importantes privilegios comerciales. Estaba gobernada por tres cónsules, elegidos entre sus miembros cada pocos meses. No hay indicios de que Martín de Soria permaneciera en Brujas durante un largo periodo de tiempo, pero su nombramiento como cónsul hace suponer que no viajó allí únicamente debido al encargo de las vidrieras, por muy importantes que éstas fueran. Los años ochenta del siglo XV se caracterizaron por una crisis

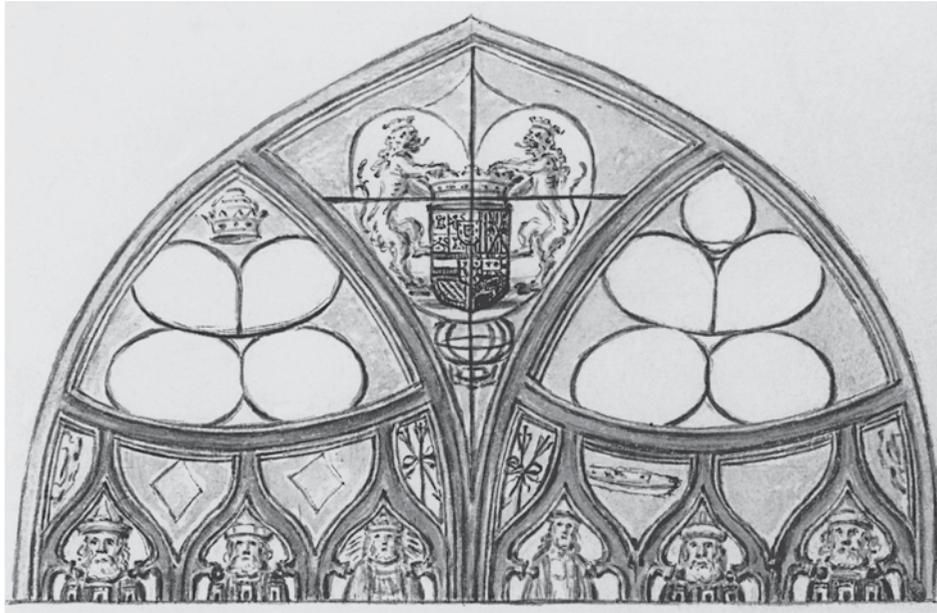


FIG. 14 Dibujo realizado según la vidriera de la catedral de Amberes realizada entre 1481 y 1483 por Niclaes Rombouts para la «Nación Española». Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I. [7919]

económica y política en Brujas. El centro del comercio internacional se trasladó de la ciudad flamenca de Brujas a la ciudad de Amberes, en Brabante¹². Varios miembros de la «Nación Española» ya estaban representados en Amberes, y algunos de ellos se declararon abiertamente a favor de trasladar allí a toda la colonia. No hay indicios de que la empresa de Martín y Diego de Soria estuviera a favor de este traslado, pero esto tampoco puede descartarse. Por aquellos tiempos, Alonso de Salinas, que fue representante de la empresa en La Rochelle, en Francia, vivía en Amberes. Un traslado del consultado de la «Nación Española» a Amberes habría tenido grandes consecuencias. Los privilegios concedidos a la colonia castellana de Brujas no eran válidos en Amberes. Sin embargo, la ciudad debió de estar encantada con el hecho de tener a los castellanos entre ellos y, sin duda, estaban dispuestos a aumentarles los privilegios como ya habían hecho con los mercaderes italianos, ingleses, portugueses y alemanes.

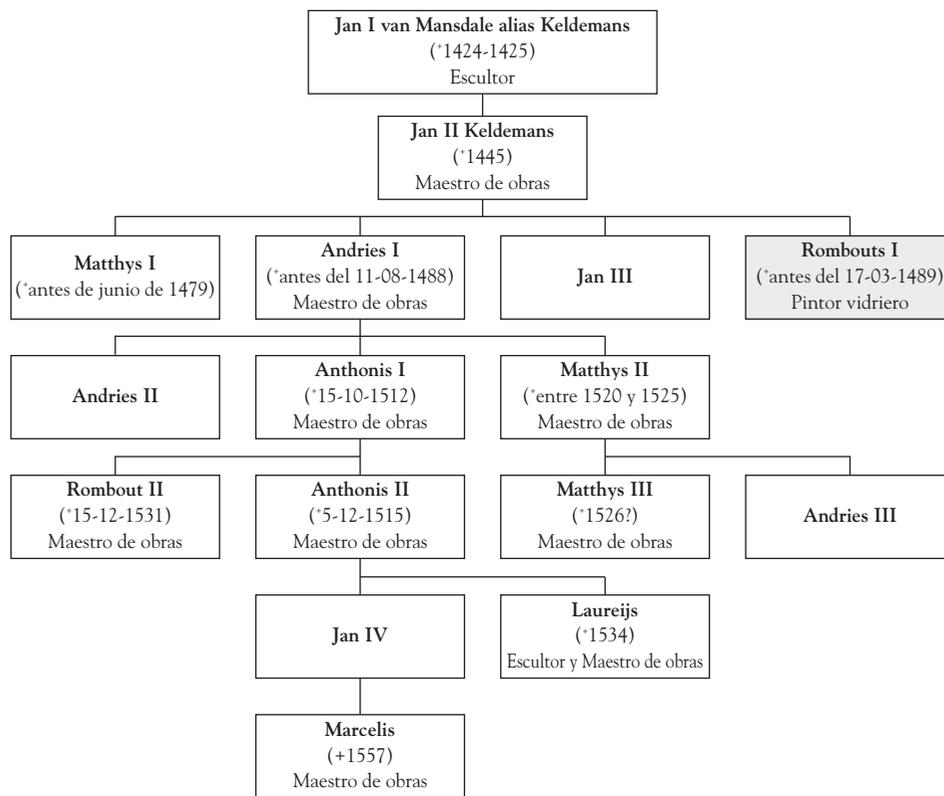
Parece como si, a comienzos de los años ochenta, la «Nación» hubiera empezado a negociar con la ciudad de Amberes. Sin duda, con el fin de lograr que las autoridades se mostraran favorables a las negociaciones, donaron una vidriera a la iglesia de Nuestra Señora¹³. La vidriera fue encargada en 1481 y data de 1483.

Martín de Soria, cónsul de la corte en 1482, debió de estar al corriente de este encargo e incluso pudo iniciarlo. Algunos textos del siglo XIX nos indican que la vidriera mostraba una *Genealogía de Nuestra Señora*, patrona de Amberes, y a *Santiago Matamoros*, santo patrón de España. En la parte superior está representado el escudo de armas de los Reyes Católicos. La ventana ya no existe, pero se puede ver una parte de ella en un dibujo del siglo XVIII perteneciente a una crónica de la historia de Amberes [fig. 14]. Algunos documentos señalan que el encargo lo realizaron dos vidrieros de la ciudad de Lovaina: Hendrick van Diependaele y Niclaes —también Nicolaes o Claes— Rombouts.

Tres de las ventanas de la iglesia de la Cartuja de Miraflores están firmadas por el mismo Niclaes Rombouts. Por lo tanto, podemos suponer que Martín de Soria conoció al maestro durante su estancia en los Países Bajos y estaba al tanto de la ejecución del encargo.

Niclaes Rombouts y las pinturas sobre vidrio de Lovaina a finales del siglo XV

Aparte del encargo de la vidriera para la «Nación Española» en Amberes, no existen argumentos para afirmar que, en 1481, Niclaes Rombouts fuera un maestro bien establecido. El documento más antiguo que se conoce en el que se menciona su nombre data de 1480 y señala que un vidriero de Brujas le debía dinero a Rombouts por unos vidrios rojos¹⁴. Como se ha indicado, la vidriera de Amberes se realizó en asociación con Hendrick van Diependaele (+1509). Van Diependaele no sólo era el cuñado de Rombouts, sino que también era yerno de Rombout I Keldermans —fallecido antes de 1489—, posiblemente el pintor sobre vidrio más famoso de Brabante en aquellos años¹⁵. Se puede ver su trabajo en la iglesia de la abadía de Averbode (1468), en la iglesia de St. Gommaire, en Lier (1475), en la abadía de San Martín y en el ayuntamiento (1469) y otros edificios públicos de Lovaina. Keldermans perteneció a una conocida familia de arquitectos y escultores que, desde el siglo XIV al siglo XVI se encargaron de construir los patios de numerosos ayuntamientos góticos, iglesias y residencias aristocráticas de los Países Bajos¹⁶, entre los que se encuentran la iglesia mencionada anteriormente de St. Gommaire, en Lier, el ayuntamiento de Lovaina, la torre de la catedral y el palacio del Gran



Consejo de Mechelen (Malinas), el ayuntamiento de Gante y muchos otros. Hendrick van Diependaele se casó con Catherina, hija de Rombout I Kelderman, en 1467. El mismo año, y de nuevo en 1483, creó los vitrales del ayuntamiento de Lovaina¹⁷, donde se incorporó al trabajo de su suegro, costeadado por Maximiliano de Austria.

Cuando la «Nación Española» encargó la vidriera para Nuestra Señora de Amberes, decidieron no correr ningún riesgo y el encargo fue a parar a dos vidrieros que tenían estrechos lazos con el mayor maestro de la época. Al menos uno de ellos, Hendrick van Diependaele —casado desde 1467— debía de ser ya un experto maestro. Seguramente, Niclaes Rombouts, que seguía activo en 1524 y que probablemente murió en 1531, debía de ser más joven, hasta el punto de que algunos sugieren que el Niclaes Rombouts de 1480 y el que firmó un vidrio coloreado en Mons, en 1524, no eran el mismo. E. Duverger sugirió la existencia de dos maestros vidrieros con el mismo nombre, padre e hijo, de los cuales el hijo habría nacido en 1491¹⁸.

Hacia 1485, Niclaes Rombouts dejó su Lovaina natal y estableció su taller en Bruselas. Este hecho figura en un documento en el que otorgaba poderes a Hendrick van Diependaele y su sobrino Jan Rombouts para que velaran por sus intereses en Lovaina¹⁹. Rombouts pudo tener más de una razón para trasladarse a Bruselas. Cuando, en el siglo XIV, el duque de Brabante dejó su anterior capital por Bruselas, la ciudad pasó a convertirse en un importante centro comercial durante algún tiempo. Con la fundación de su universidad, en 1425, se transformó además en un centro intelectual, pasando a ser también un importante centro artístico, cuyo representante más conocido fue Dirk Bouts. Sin embargo, a finales de siglo, Lovaina sufrió una grave recesión, que hizo que los artistas abandonaran la ciudad, hecho simbolizado en la partida de Quinten Metsijs hacia Amberes. Otros artistas siguieron el ejemplo²⁰. Parece ser que Rombouts prefirió Bruselas, y seguramente tenía sus razones. Desde 1501, como máximo, debió de convertirse en el vidriero habitual que llevaba los encargos para la corte de Bruselas. La verdad es que algunos de estos encargos no eran realmente de esos con los que sueña un artista. Rombouts se encargaba de conservar los vitrales del palacio de Koudenberg, en Bruselas [fig. 15], cambiaba piezas rotas de la cocina, e hizo emplomar muchos vitrales, la mayoría sin colorear. Por aquel

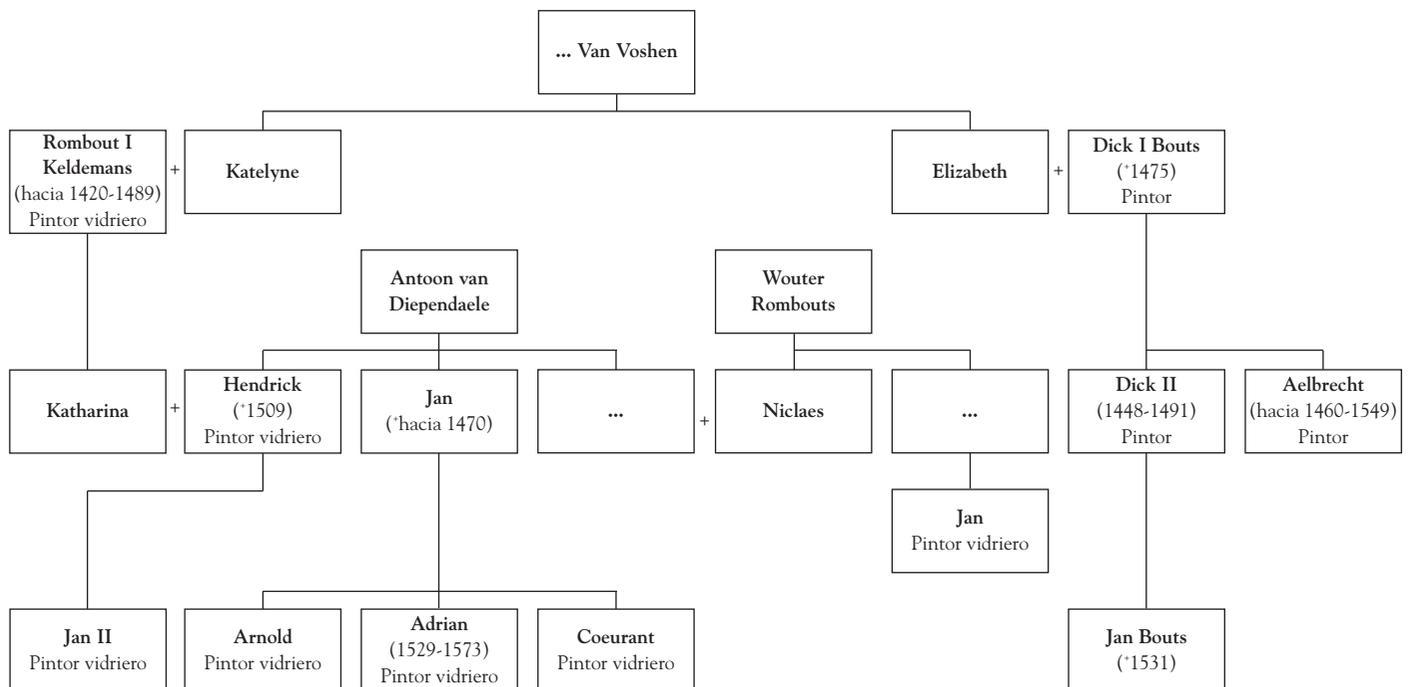




FIG. 15 Bernaert Van Orley, *Las partidas de caza de Maximiliano: El mes de marzo o la caza del ciervo*, hacia 1530, tinta sepia, aguada azul y pluma, 398 mm x 570 mm. París, Musée du Louvre [inv. 20160r]. Al fondo, el palacio de Koudenberg de los duques de Brabante

entonces había mucho que hacer y Rombouts²¹ empleó al menos a ocho vidrieros. Aparte de estos trabajos de poco prestigio, también creó las vidrieras que algunos miembros de la corte donaron a las iglesias. Uno de los primeros trabajos de esta clase debieron de ser las tres ventanas del monasterio de los dominicos de Bruselas (1502): una con el retrato del duque, otra con el de la duquesa, y una tercera con sus hijos²². Se le atribuye una ventana de la iglesia de St. Waudru, en Mons [fig. 16], que lleva el escudo de armas de Maximiliano de Austria y de Felipe el Hermoso (1511). Para Engelbert de Nassau, un importante miembro de la corte, creó una segunda ventana para la iglesia de Nuestra Señora de Amberes (1503). Durante mucho tiempo se pensó que ésta podía identificarse con la ventana, que aún se conserva, de la *Última Cena* de la capilla del Santo Sacramento. Más tarde se sugirió que la ventana original, que había sufrido daños durante la crisis iconoclasta de 1566, se había reemplazado poco después por otra según un diseño de Lambert van Noort, y que se habría completado y restaurado en profundidad en el siglo XIX²³. No obstante, es posible que la ventana siga conteniendo varios fragmentos de 1503. En 1505-1506,

Engelbert van Nassau encargó un segundo vidrio de Niclaes Rombouts para colocarlo esta vez en la iglesia de San Sulpicio, en Dienst²⁴. Parece ser también que Rombouts se convirtió en el vidriero habitual de la familia Croy y que creó ventanas para Willem de Croy en la iglesia de Nuestra Señora de Aarschot (1507) —algunos fragmentos se hallan en el Victoria and Albert Museum— y para las abadías de Groenendaal y Groot-Bijgaarden (1513). Las ventanas donadas por la familia Croy a la iglesia de St. Waudru, en Mons, pueden atribuirse a Rombouts²⁵. En 1516, Carlos I encargó una ventana de Rombouts para la Cartuja de Scheut, cerca de Bruselas, y Philips de Cleves ordenó una para el monasterio jacobino de Bruselas²⁶. Desafortunadamente, se ha conservado muy poco de estas frágiles obras de arte.

Una última ventana, donada en 1524 por Philippe Preudhomme, canciller de la orden del Toisón de Oro, a la iglesia de St. Waudru, en Mons, sí logró sobrevivir. Merece especial atención porque lleva la firma de Niclaes Rombouts²⁷, como las tres ventanas de Miraflores [fig. 17]. Sin embargo, algunos documentos sugieren que la serie de vidrieras, de las que ésta es una de ellas, fueron realizadas por miembros de la familia Eve²⁸ de aquella localidad. El hecho de que uno de ellos, Claix Eve, viajara a Bruselas en 1510



FIG. 16 Vidriera de Eve Claix y Niclaes Rombouts que representa una Crucifixión, hacia 1510. Situada en el coro, en el lado del Evangelio. Iglesia de St. Waudru en Mons (Bélgica) [KM7635]



FIG. 17 «San Martín compartiendo su manto», detalle de la vidriera de la Anunciación, de 1524, obra de Nicolaes Rombouts, situada en el coro, en el lado norte. Iglesia de St. Waudru en Mons (Bélgica) [KM7703]

«pour besoigner touchant le fait de vitraux» (por asuntos relacionados con las ventanas), llevó a J. Helbig a pensar que Claix había viajado hasta allí para recoger los cartones de Rombouts que se iban a utilizar en los talleres de Eve, en Mons, aunque también cabe la posibilidad de que una firma de Rombouts no significara necesariamente que Rombouts fuera responsable de todo el proceso de producción de una ventana. A menudo las ventanas tienen más de un «autor»: uno sería el responsable de la composición del *vidimus* —un boceto a pequeña escala—, otro del cartón a gran escala —tamaño natural— y otro de la pintura sobre vidrio.

La cuestión sería cómo se deben interpretar las firmas de Rombouts en Miraflores. ¿Dibujó él las ventanas o utilizó las composiciones existentes que podría haber encontrado, por ejemplo, en las miniaturas de los Libros de Horas? ¿Dibujó los cartones o los hicieron unos dibujantes especializados? ¿Se realizaron las ventanas en su taller o en otros talleres? Hasta mediados de la Edad Media no empezamos a entender los procesos sumamente complejos y variables que conllevaba la producción del vidrio coloreado a finales de la Edad Media. Podemos asumir, sin embargo, que Martín de Soria no encargara esta importante serie de ventanas a un joven maestro, que probablemente no mantuviera su propio taller después de que cambiara Lovaina por Bruselas. Por ello, sería razonable suponer que Rombouts fuera responsable del diseño de las ventanas y que éstas se realizaran en los talleres de Hendrick van Diependaele, su cuñado, con el que había trabajado anteriormente. Puede ser que Van Diependaele siguiera trabajando con su cuñado, Rombout Keldermans.

Todavía existen algunos fragmentos de las ventanas encargados a Keldermans para la iglesia de St. Gommaire, en Liege. Mejor conservada se encuentra la ventana de 1475, donada por el matrimonio Vilain-Van Immerseele, en la que aparecen los donantes acompañados por los santos patronos Pieter y Francis, arrodillados para venerar a St. Gommaire y St. Rombout. En el mismo año, Margrave Jan van Immerseel y su familia donaron otra ventana, conocida por dos fragmentos de St. John y St. Gommaire y un dibujo antiguo²⁹. Por desgracia, el mal estado en el que se encuentran las vidrieras no permite realizar una comparación detallada con las de Miraflores. Lo que está claro, sin embargo, es que su composición corresponde a un estilo más antiguo que el de Miraflores. En Liege, los donantes se representan arrodillados y los santos se encuentran de pie, bajo una bóveda gótica, no en hornacinas, bajo una bóveda cada uno, como se podría esperar en unas ventanas anteriores, y la composición global no contiene elementos narrativos. Estas vidrieras no muestran escenas bíblicas o episodios de la vida de los santos, situados en un paisaje al fondo, como sucede en las vidrieras de la Pasión en Miraflores, en algunas de las cuales se combinan varias narraciones bíblicas. Tras la *Oración en el huerto* puede verse la *Traición de Judas*; detrás de la *Coronación de espinas* se encuentra un *Ecce Homo*; en la vidriera de la *Flagelación* también se muestra a *Cristo ante Pilatos*; en la vidriera donde se

representa el *Camino de la amargura* se ve, en segundo plano, a Cristo clavado en la cruz. Durante la primera mitad del siglo XV, en la pintura sobre tabla se utilizaban habitualmente grandes paisajes y se creaban narraciones combinando más de una estación en una imagen pero, en el vidrio coloreado, este tipo de composición debía de ser una novedad.

¿Dos encargos?

El hecho de que fuera difícil acceder a las ventanas del ábside por estar parcialmente ocultas por el retablo, parece ser la razón por la que hasta ahora nadie se había dado cuenta de que un análisis estilístico pondría en evidencia que estas tres ventanas no se crearon en el mismo taller que las otras diez. Unos análisis recientes de la composición química del vidrio utilizado en estas ventanas confirman que ésta difiere del usado en las otras series. Generalmente se piensa que la clase de vidrio de las ventanas del ábside es más antigua que la de las vidrieras de Miraflores firmadas por Rombouts. Una comparación detallada entre el escudo de armas real del ábside y el mismo escudo de armas de la segunda serie evidencia que estas ventanas pueden pertenecer a dos encargos diferentes [ver il. 6 e il. 13]. No obstante, ambas debieron de ser encargadas en un corto periodo de tiempo: probablemente la primera se ordenara inmediatamente después de la reanudación de las actividades constructoras, en 1477, y la otra a primeros de los años ochenta. Las diferencias de estilo entre las ventanas del ábside y las de Keldermans, en Lier, sugieren que Martín de Soria encargó la primera serie a un taller distinto al de la segunda. Aquí se sugiere que el segundo taller pudo estar situado en Brujas.

¿Un breviario en vidrio?

En las vidrieras del ábside se representan la *Presentación en el templo*, la *Coronación de la Virgen* y la *Adoración de los reyes*. Originalmente, debieron de formar parte de una serie mayor de siete vidrieras coloreadas. Es notable que, a finales del siglo XVII se extrajeran cuatro de estas vidrieras para dar más luz al retablo.

Las escenas perdidas, al igual que las tres que se conservan, debieron de tomarse de la vida de la Virgen. Esta elección no sólo se ajustaría al respeto que sentían los cartujos por Nuestra Señora, sino también al interés general de finales de la Edad Media por los ciclos iconográficos, como los Quince misterios del Rosario y los Gozos y los Dolores de la Virgen. Este interés aumentó con el éxito del movimiento místico del siglo XIV —*Devotio Moderna*—, que fomentó la meditación sobre la vida de Cristo mediante la oración personal y la devoción, como forma de participar de su Pasión —*Compassio*—, igual que hizo su Madre. Algunos de los escritos de los monjes cartujos fueron cruciales para el movimiento. También Dionisio el Cartujo (1402/1471) fue una figura muy influyente, autor, entre otros, de un libro titulado *De dignitate et laudibus B.V. Mariae*.

Un tema iconográfico que se hizo popular y que adoptarían las tres ventanas, fue los Gozos de la Virgen. Comienza con la *Anunciación*, sigue con la *Visitación*, el *Nacimiento de Cristo*, la *Anunciación a los pastores*, la *Adoración de los reyes*, la *Presentación en el templo*, la *Huida a Egipto* o la *Matanza de los Inocentes*, y termina con la *Coronación de la Virgen*. A menudo las escenas se representan como aparecen en las ilustraciones de los libros de horas y los breviarios que acompañaban las diferentes horas del Oficio de la Virgen.

OFICIO DE LA VIRGEN	GOZOS DE MARÍA / ILUSTRACIONES DEL LIBRO DE HORAS
Maitines	Anunciación
Laudes	Visitación
Prima	Natividad
Tercia	Anunciación a los pastores
Sexta	Adoración de los reyes
Nona	Presentación en el templo
Vísperas	Huida a Egipto o Matanza de los Inocentes
Completas	Coronación de la Virgen

Los monjes cartujos están muy familiarizados con el Oficio de la Virgen. Lo rezan cada día, la mayor parte en sus celdas, aunque los domingos lo hacen en la iglesia. El hecho de que el ciclo de los Gozos de la Virgen consista en ocho escenas, correspondientes a ocho horas del día, y que el ábside tenga sólo siete ventanas,

no es necesariamente un problema. Dado que en los monasterios cartujos se rezaban los maitines y los laudes, uno a continuación del otro, es posible que la *Anunciación* y la *Visitación* aparecieran en un mismo vidrio.

Si realmente se trata de ilustraciones del Oficio de la Virgen, resulta evidente que actualmente las tres ventanas del ábside no se encuentran ya en su lugar original. Esto se hace más patente cuando comprobamos que aparecen en un orden cronológico opuesto, como si la *Coronación* tuviera lugar antes que la *Presentación en el templo* o la *Adoración de los reyes*.

La distribución original sería la siguiente [fig. 18]:

OFICIO DE LA VIRGEN	UBICACIÓN ORIGINAL	UBICACIÓN ACTUAL	VIDRIERAS DEL CORO DE MIRAFLORES
Maitines	NIII	-	Anunciación
Laudes			Visitación
Prima	NII	-	Natividad
Tercia	NI	-	Anunciación a los pastores
Sexta	O	SI	Adoración de los reyes
Nona	SI	O	Presentación en el templo
Vísperas	SII	-	Huida a Egipto o Matanza de Inocentes
Completas	SIII	NI	Coronación de la Virgen

Otro argumento a favor de la suposición de que la elección de la iconografía de estas ventanas está relacionada estrechamente con la liturgia cartujana puede encontrarse en la forma en que se representa la *Coronación de la Virgen*. En la parte superior de la composición, la *Trinidad* sujeta la corona a la Virgen que aparece rodeada de ángeles. Gracias a las inscripciones y las notas musicales de una escultura de la *Coronación de la Virgen* realizada por el monje cartujo Judocus Vredis (hacia 1500), el I.E. Doetsch ha podido demostrar la relación entre la imagen y el *Ave Regina* de la antífona para las Completas del 2 de febrero, fiesta de la Coronación de la Virgen³⁰. El texto comienza con las palabras *Ave Regina Caelorum, Ave Domina Angelorum: Salve radix, etc.* Como en el texto de la antífona, la ventana invoca a la Virgen, no sólo como *Regina Caelorum*, sino también como *Domina Angelorum*.

El año litúrgico católico se sigue dividiendo en el ciclo de Natividad y el ciclo de Pascua. Las escenas del ábside se escogieron de la vida de Nuestra Señora y de la Infancia de Cristo y pertenecen al ciclo de la Natividad. Por el contrario, las escenas representadas en las otras ventanas pertenecen al ciclo de Pascua y, en ellas, no se da importancia a los Gozos sino a los Dolores de la Virgen. En los libros de horas estas escenas a menudo ilustran las horas del Oficio de la Cruz.

OFICIO DE LA CRUZ	HORAS DE LA PASIÓN	LOS DOLORES DE MARÍA	VIDRIERAS		
			UBICACIÓN ORIGINAL	UBICACIÓN ACTUAL	TEMA
		Oración en el huerto	NVIII	Id.	Oración en el huerto (+ Traición de Judas)
Maitines	Traición de Judas	Traición de Judas			
Laudes	Cristo ante Pilatos	Cristo ante Pilatos	NVII	NVI	Coronación de espinas (+ Ecce Homo)
Prima	Flagelación	Flagelación	NVI	NVII	Flagelación (+ Cristo ante Pilatos)
Tercia	Camino de la amargura	Camino de la amargura	NV	Id.	Camino de la amargura (+ Cristo clavado en la cruz)
Sexta	Crucifixión	Crucifixión	NIV	Id.	Calvario
Nona	Descendimiento	Descendimiento	SIV	Id.	Descendimiento (+ Entierro)
Vísperas	Entierro	Entierro			
Completas	Resurrección		SV	Id.	Resurrección
			SVI	Id.	Ascensión
			SVII	Id.	Pentecostés
			SVIII	Id.	Juicio final

Dado que en la *Coronación de espinas* y la *Flagelación* no siguen el orden cronológico de la Biblia debemos suponer que, en un momento determinado que desconocemos, estas dos escenas se intercambiaron, pero, incluso después de rehacer la secuencia, el ciclo de Pascua parece estar menos relacionado con las narraciones iconográficas tradicionales de los Dolores de la Virgen o de las ilustraciones de los libros de horas que las otras series de imágenes. Esto podría deberse al hecho

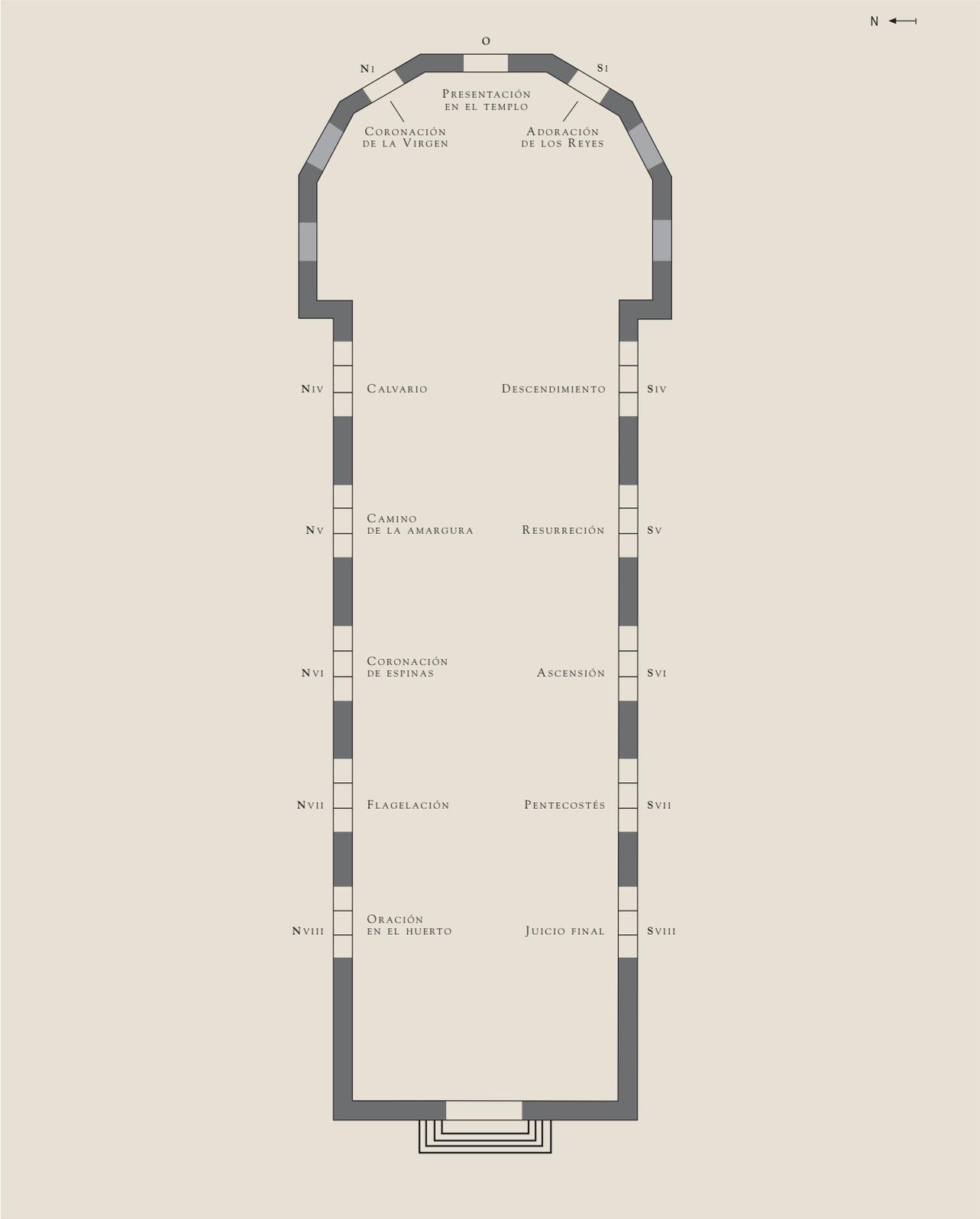
de que había que rellenar diez ventanas y no se disponía de un ciclo ya elaborado de diez escenas, lo que forzaba la creatividad del diseñador.

Para explicar la elección de la *Coronación de espinas* en lugar de *Cristo ante Pilatos* en la segunda ventana, no hace falta recurrir a la creatividad: ambas historias están fuertemente vinculadas y son intercambiables.

Resulta difícil explicar el hecho de que el *Descendimiento* se omitiera a primera vista. ¿Es posible que al pintar el *Entierro* a campo abierto, representado frente a una cruz vacía contra la que se apoya la escalera utilizada en el *Descendimiento*, se intentara unir el *Descendimiento* y el *Entierro* en una sola ventana, de forma similar a la combinación de la *Oración en el huerto* y la *Traición de Judas*; la *Coronación de espinas* y el *Ecce Homo*; la *Flagelación* y *Cristo ante Pilatos*; *Camino de la amargura* y la *Crucifixión*? Como ya hemos mencionado, al hacer esto el dibujante introdujo en el vidrio coloreado técnicas de composición utilizadas en la pintura sobre tabla. Cabe destacar sin embargo que, de esta forma, cambió el carácter icónico de las imágenes del ábside por uno narrativo.

Debido a la falta de vidrieras que pueden datar del último cuarto del siglo XV procedentes de los Países Bajos, quizás nunca estemos seguros de si Niclaes Rombouts fue quien introdujo esta novedad.

FIG. 18 Plano de situación de las vidrieras



- 1 *Noticia breve y compendiosa de la fundación de esta Real Cartuja de Miraflores, sacada del Libro Becerro con otras noticias dignas de saberse*, Burgos, Archivo de Miraflores, Cuaderno 375. Durante la redacción de este texto se utilizó una transcripción de este documento, conservado en los archivos de la ciudad de Burgos: Colección Cantón Salazar, carpeta 19, fol. 9: Año 1460 [in margine]: «Se hicieron las bóvedas del claustro, se hizo refectorio y embovedó el claustro y refectorio, este sirvió de Iglesia hasta que ésta se perfeccionó y parece que también se hicieron las cuatro capillas...»
- 2 *Ibidem*, fol. 9v: Año 1464 [in margine]: «Cesó la obra de la Iglesia; en doce años poco se hizo, sino en preparar algunos materiales, porque el reino estaba revuelto; el rey Don Enrique nada daba y hasta que murió estuvo con poco o nada de juicio.»
- 3 *Ibidem*, fol.10: Año 1477 [in margine]: «A 26 de febrero se volvió a proseguir la obra de la Iglesia, la cual sólo estaba levantada 20 pies a la parte de afuera; a la parte dentro es la pared de los palacios, la que tenía de alto 36 pies y medio; sobre esto se levantó 32 pies. La prosiguió Garcifernandez Matienzo, según el plan del Maestro Juan de Colonia». Año 1478 [in margine]: «A 10 de octubre murió el maestro Garcifernandez Matienzo: dejó concluidas las paredes de la Iglesia, tomó la obra Simón, hijo de Juan de Colonia, el primer maestro».
- 4 *Ibidem*, fol.11v: Año 1488 [in margine]: «Se concluyeron todas las bóvedas de la Iglesia y Sacristía».
- 5 *Ibidem*, fol. 10v: «Por el mismo motivo otro día, antes de esto [23 julio 1484], entrando en el claustro, viendo la vidriera que esta en el frente de la celda del Padre Sacristán, en la que está pintada la fundación de la Orden y en ella otras armas, prugunto: ¿de quién son estas armas? Andrés de Rivera Castellano, presidente de Burgos, respondió: de Martín de Soria que había dado graciosamente la vidriera. Al punto pidió una espada y con ella haciendo pedazos las armas, dijo: en esta casa no ha de haber otras armas que las de mi padre».
- 6 *Ibidem*, fol. 11: «Martín de Soria era un mercader de Burgos a quien encargaron traer de Flandes los vidrios pintados y para pintar todas la vidrieras y ventanas. Éste, en agradecimiento, dio la dicha vidriera y en ella, para memoria, mandó poner sus armas y la que está en frente de la puerta antigua de la prioral, y en ella está pintado San Jerónimo. En la otra, dice que está la fundación de la Orden; lo que está, es el caso del Doctor Parisiense que se condenó, a ésto parece, llama fundación de la Orden, es cierto que en este caso fue motivo para que N[uestro] P[adre] S[uperior] se retirase a la Cartuja y se fundase la Orden».
- 7 Gilliodts-van Severen, L., *Cartulaire de l'ancien Consulat d'Espagne à Bruges. Recueil de documents, concernant le commerce maritime et interieur, le droit des gens public et privé, el l'histoire économique de la Flandre*, vol. 1, de 1280 a 1550, Brujas, 1901, p.27, 29, 90-91 y 108-110.
- 8 Gilliodts-van Severen, L., *Cartulaire de l'ancien Consulat d'Espagne à Bruges. Recueil de documents, concernant le commerce maritime et interieur, le droit des gens public et privé, el l'histoire économique de la Flandre*, vol. 1, Brujas, 1901, p.181-182.
- 9 El aspecto que tenía su lápida puede verse en un dibujo del siglo XVIII: Vermeersch, V., *Grafmonumenten te Brugge voor 1578*, vol.3, Brujas, 1976, p.413, il. 200.
- 10 Caunedo del Potro, B., «Acerca de la riqueza de los mercaderes burgaleses. Aproximación a su nivel de vida», en *En la España Medieval*, 16, 1993, p.97-118; Caunedo del Potro, B., «Factores burgaleses, ¿privilegiados o postergados?», en *En la España Medieval*, 21, 1998, p.102, p. 97.
- 11 Gilliodts-van Severen, L., *Cartulaire de l'ancien Consulat d'Espagne à Bruges. Recueil de documents, concernant le commerce maritime et interieur, le droit des gens public et privé, el l'histoire économique de la Flandre*, vol. 1, de 1280 a 1550, Brujas, 1901, p.122-124.
- 12 Maréchal, J., «La colonie espagnole de Bruges du XIV^e au XVI^e siècle», in *Revue du Nord*, 35, p.5-40; Maréchal, J., «Le départ de Bruges des marchands étrangers (XV^e et XVI^e siècles)», en *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis gesticht onder de benaming «Société d'Emulation» te Brugge*, 88, 1951, p.26-76.
- 13 Helbig, J., «La verrière de la Nation Espagnole à la Cathédrale d'Anvers», en *Apollo. Chronique des Beaux-Arts*, 19, 1 février 1943, p.11-14.
- 14 Documento del 10 de mayo de 1480: Leuven City Archives, 8146, fol. 237v.
- 15 Maes, P.V., «Leuvens brandglas», *Arca Lovaniensis artes atque historiae reserans documenta*, 13, Lovaina, 1987, p.39-40.
- 16 Janse, H; Meischke, R.; van Mosseveld J.H.; Van Tyghem F., (ed.), *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, La Haya, 1987.
- 17 Leuven, City Archives, 5094, fol. 95.
- 18 Duverger, J., «Lutherse predicatie te Brussel en het proces tegen een aantal kunstenaars (april-juni 1527)», en: *Wetenschappelijke Tijdingen*, 36, 1977, 4, col. 221-228; Duverger, E., «Archivalische bronnen voor de geschiedenis van de glasschilderkunst in België van het einde van de 14e tot het begin van de 16e eeuw», en *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, LXV, 1996, p.334; y Vanden Bemden, Y., «Les vitreaux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique. Province du Hainaut: I. La collégiale St. Waudru Mons», *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, Belgique, V, Namur, 2000, p. 63-64.
- 19 El 26 de julio de 1485 aún vivía en Lovaina: Lovaina, City Archives, 7772, fol. 36r. El 20 de septiembre de 1486 vivía en Bruselas: Leuven, City Archives, 7380, fol. 93r.
- 20 Ver por ejemplo: Van Damme, Jan, «Jan en Cornelis Petercels, Schrijnwerkers en antijsnijders te Leuven en te Antwerpen»,

- Arca Lovaniensis. Artes atque historiae reserans documenta*, 15-16, 1987, 129-138.
- 21 Lille, Archives du Nord, Chambre des Comptes, 187.
- 22 Lille, Archives du Nord, Chambre des Comptes, 188.
- 23 Para una selección de opiniones recientes sobre la vidriera, ver: Grieten, S.; Mees, M.; Van Damme J.; y Van Langendonck, L., *Een venster op de Hemel. De glasramen van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Amberes, 1996, p. 57-59.
- 24 Hollebosch-Van Reck, Y., *De gebrandschilderde ramen*, in *Kerkelijke kunst uit het oude landdecaanaat Diest (tent.cat.)*, Diest, 1982, p.156.
- 25 Van Uytven, R., «Leuvense glasschilders, Klaas Rombouts en Croy-ramen te Aarschot en elders», en *Arca Lovaniensis. Artes atque historiae reserans documenta*, 2, Lovaina, 1973, p.61-89.
- 26 Helbig, J., «Nicolas Rombouts, peintre verrier et bourgeois de Bruxelles», en *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1939, p.3-23.
- 27 Helbig, J., «Une signature de Nicolas Rombouts», en *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 7, 1937, p.5-10.
- 28 Vanden Bemden, Y., «Les vitraux de la première moitié du XVII^e siècle conservés en Belgique. Province du Hainaut: I. La collégiale St. Waudru Mons», *CVMA Belgique*, V, Namur, 2000, p.46-50.
- 29 Helbig, J., «Les vitraux médiévaux conservés en Belgique, 1200-1500», *CVMA Belgique*, I, Bruselas, 1961, p.131-142.
- 30 Doetsch, I.E., «Die verborgene Sprache in Kunstwerken des Kartäusers Judocus Vredis», en *Judocus Vredis. Kunst aus der Stille. Eine Klosterwerkstatt der Dürerzeit (tent.cat.)*, Borken, 2001, p.291-358.

BIBLIOGRAFÍA

- Caunedo del Potro, B., «Acerca de la riqueza de los mercaderes burgaleses. Aproximación a su nivel de vida», en *En la España Medieval*, 16, 1993
- Caunedo del Potro, B., «Factores burgaleses, ¿privilegiados o postergados?», en *En la España Medieval*, 21, 1998
- Doetsch, I.E., «Die verborgene Sprache in Kunstwerken des Kartäusers Judocus Vredis», en *Judocus Vredis. Kunst aus der Stille. Eine Klosterwerkstatt der Dürerzeit (tent.cat.)*, Borken, 2001
- Duverger, J., «Lutherse predicatie te Brussel en het proces tegen een aantal kunstenaars (april-juni 1527)», en: *Wetenschappelijke Tijdingen*, 36, 1977
- Duverger, E., «Archivalische bronnen voor de geschiedenis van de glasschilderkunst in België van het einde van de 14^e tot het begin van de 16^e eeuw», en *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, LXV, 1996
- Noticia breve y compendiosa de la fundación de esta Real Cartuja de Miraflores, sacada del Libro Becerro con otras noticias dignas de saberse*, Burgos, Archivo de Miraflores, Cuaderno 375
- Gilliodts-van Severen, L., *Cartulaire de l'ancien Consulat d'Espagne à Bruges. Recueil de documents, concernant le commerce maritime et interieur, le droit des gens public et privé, el l'histoire économique de la Flandre*, vol. 1, de 1280 a 1550, Brujas, 1901
- Grieten, S.; Mees, M.; Van Damme, J. y Van Langendonck, L., *Een venster op de Hemel. De glasramen van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Amberes, 1996
- Helbig, J., «Nicolas Rombouts, peintre verrier et bourgeois de Bruxelles», en *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1939
- Helbig, J., «Une signature de Nicolas Rombouts», en *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 7, 1937
- Helbig, J., «La verrière de la Nation Espagnole à la Cathédrale d'Anvers», en *Apollo. Chronique des Beaux Arts*, 19, 1 feb. 1943
- Helbig, J., «Les vitraux médiévaux conservés en Belgique, 1200-1500», *CVMA Belgique*, I, Bruselas, 1961
- Hollebosch-Van Reck, Y., *De gebrandschilderde ramen*, in *Kerkelijke kunst uit het oude landdecaanaat Diest (tent.cat.)*, Diest, 1982
- Janse, H; Meischke, R.; van Mosseveld J.H.; Van Tyghem F., (ed.), *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, La Haya, 1987
- Maes, P.V., «Leuvense brandglas», *Arca Lovaniensis artes atque historiae reserans documenta*, 13, Lovaina, 1987
- Maréchal, J., «La colonie espagnole de Bruges du XIV^e au XVI^e siècle», in *Revue du Nord*, 35, en *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis gesticht onder de benaming «Société d'Emulation» te Brugge*, 88, 1951
- Maréchal, J., «Le départ de Bruges des marchands étrangers (XV^e et XVI^e siècles)», en *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis gesticht onder de benaming «Société d'Emulation» te Brugge*, 88, 1951
- Van Damme, Jan, «Jan en Cornelis Petercels, Schrijnwerkers en antijksnijders te Leuven en te Antwerpen», *Arca Lovaniensis. Artes atque historiae reserans documenta*, 15-16, 1987
- Van Uytven, R., «Leuvense glasschilders, Klaas Rombouts en Croy-ramen te Aarschot en elders», en *Arca Lovaniensis. Artes atque historiae reserans documenta*, 2, Lovaina, 1973
- Vanden Bemden, Y., «Les vitreaux de la première moitié du XVII^e siècle conservés en Belgique. Province du Hainaut: I. La collégiale St. Waudru Mons», *CVMA Belgique*, V, Namur, 2000
- Vermeersch, V., *Grafmonumenten te Brugge voor 1578*, vol.3, Brujas, 1976



Análisis y proceso de restauración de las vidrieras de la Cartuja de Miraflores

María Vázquez y Ángela Gallo¹

Importancia de las vidrieras de la Cartuja

Las vidrieras de la Cartuja constituyen una muestra excepcional de la obra del maestro flamenco Nicolaes Rombouts. Realizadas en 1484, son un importante exponente de las características históricas, técnicas y artísticas del momento. El conjunto es una de las creaciones más tempranas del maestro y el único en España que ha pervivido hasta nuestros días en su emplazamiento original.

El programa iconográfico que se desarrolla en las ventanas de la nave, posiblemente el más antiguo del vidriero, está dedicado a la pasión y gloria de Cristo, mientras que el de la cabecera de la iglesia se centra en escenas de la vida de la Virgen.

La importancia de éstas vidrieras, así como la necesidad de su conservación, viene determinada por toda una serie de intereses específicos:

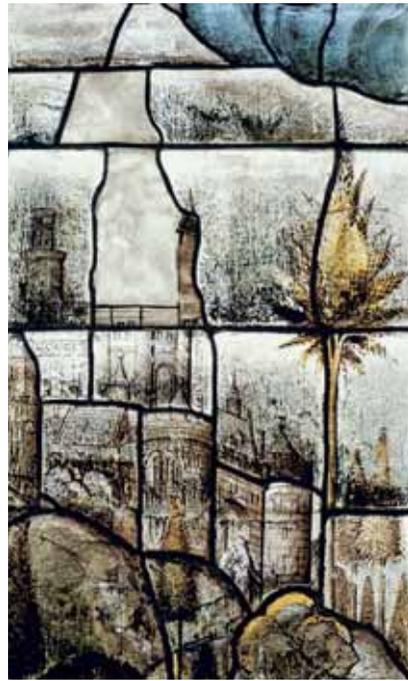
–Un interés histórico. Basado en el hecho de haber sido importadas directamente de los Países Bajos, plantean la reflexión sobre la evolución económica y social del momento, convirtiéndose en certificado del auténtico trasvase de las técnicas flamencas a España durante el siglo XV. De una calidad extraordinaria, son testigo importante del momento evolutivo por el que atraviesa la vidriera del siglo XV en su incorporación a la estética de las nuevas corrientes.

–Un interés estético. Las vidrieras constituyen un elemento de gran peso formal en la ornamentación de la nave de la iglesia de la Cartuja. Este conjunto es una referencia, concreta y temprana, del sistema de representación flamenco en España. Mientras en el gótico se desarrolla un concepto lumínico que se apoya en la idea de luz coloreada, con toda la carga simbólica que implica y que, lejos de buscar modelos en la naturaleza, se centra en la armonía del simbolismo y el contraste, las vidrieras de la Cartuja de Miraflores introducen un sistema de iluminación renovado, de mayor transparencia y claridad, que trasmite una luz natural y diáfana, gracias a la cual la expresión del naturalismo flamenco, invadido de un nuevo sentimiento religioso, encuentra una nueva forma de expresión [fig. 18].

–Un interés técnico. Este conjunto se considera en sí mismo como un documento del conocimiento técnico de la época, en especial por la singular destreza en el dibujo, por el tratamiento pictórico, mucho más elaborado, sobre el vidrio y por un modelado que denota la aproximación del arte de la vidriera a un arte más pictórico. En el caso que nos ocupa, el empleo abundante del vidrio incoloro es significativo. Por otro lado, las piezas pasan a tener mayores dimensiones, modificándose los calibres y contornos. La red de plomo pierde su función de elemento fundamental en la composición y pasa por una adaptación a la nueva escala de la escena. La utilización de los colores de mufla se hace masiva, con profusión de aplicaciones en ambas caras del vidrio.

–El interés por la pervivencia y dignificación de las vidrieras. En muchas ocasiones las vidrieras se contemplan tan sólo desde el punto de vista de su función como cerramiento

FIG 19 Detalle de la vidriera del Descendimiento en la que se aprecia el carácter expresivo del naturalismo flamenco



FIGS. 20 y 21 Detalle de un panel de la vidriera de la Ascensión en el que se muestra su estado antes y después de la restauración

de un vano, postergando sus valores artísticos. Se olvida que es un arte digno de ser admirado, tanto por los temas que se desarrollan en ellas, como por la composición y por el efecto que crean en un espacio concreto. Las vidrieras históricas requieren de la misma atención que el resto de obras de arte pero, en España, hasta el momento, los estudios especializados y los programas de catalogación y conservación no han incluido a las vidrieras. El descuido que sufre el importante patrimonio vidriero que poseemos, así como su falta de valoración y reconocimiento, hacen que todavía hoy se continúe ignorando esta forma de arte.

Por otro lado, la fragilidad de los elementos que las componen, la acción destructora del tiempo, las intervenciones o restauraciones —muchas veces desafortunadas— que han padecido a lo largo del tiempo, han dado lugar a pérdidas irreparables. Los criterios actuales que dictan las pautas de conservación-restauración se basan en la cautela y la prudencia, con la premisa de no alterar sus valores artístico-históricos y de evitar la merma de los elementos que la conforman, buscando siempre favorecer la pervivencia y dignificación de las vidrieras. El estado de conserva-

ción en que se encontraban las vidrieras de la iglesia de la Cartuja de Miraflores antes de la intervención suponía un peligro para su pervivencia [figs. 20 y 21].

—El interés de los nuevos estudios que generan y generarán las vidrieras como consecuencia de su restauración. A los estudios históricos surgidos en el momento de su creación, se han incorporado trabajos de investigación documental y consultas en archivos; estudios relativos al programa iconográfico; estudios analíticos, tanto de los vidrios como de los plomos, para determinar las causas y efectos de su deterioro, que contribuyen a definir las pautas de intervención, así como otros estudios comparativos con conjuntos de la misma época y con otras obras de Nicolaes Rombouts. La conjunción de algunos de ellos ha dado lugar a la publicación de este libro.

—Un interés paralelo, pero de importante significado para el necesario reconocimiento y valoración de la obra, es el de encontrar los cauces adecuados para su divulgación y difusión. Las publicaciones, exposiciones y la utilización de los medios de comunicación, contribuirán a acercar y dar a conocer los excepcionales conjuntos

vidrieros que poseemos. Se logrará dar el valor y el reconocimiento que estas obras de arte, muchas veces relegadas, ignoradas y olvidadas, se merecen.

El acercamiento al público, para permitir su contemplación y conocimiento nunca dejará de asombrar por la precisión de los detalles y el esmero con que se hicieron estas obras de arte destinadas a ser contempladas de lejos.

Descripción de los ventanales

El conjunto de vidrieras de la Cartuja de Miraflores está formado por diecisiete ventanales y un rosetón, ubicado sobre la puerta de entrada. Tanto éste último, como las cuatro vidrieras historiadas originales que se encontraban tras el retablo han desaparecido, seguramente porque, como ha ocurrido en muchos otros edificios, fueron retiradas en el siglo XVII —quizá hacia 1657 por Simón Ruiz, vidriero de la catedral de Burgos entre 1652-1661—, con la intención de dotar de más luz al retablo. Las nuevas son de retícula incolora, aun-

que se han conservado íntegros los paneles de sus tracerías. Es posible suponer —con un alto grado de certeza— que, en origen, el conjunto de vidrieras historiadas se extendía a la todas las ventanas de la iglesia de la Cartuja.

De las trece que han llegado hasta nuestros días, tres se asientan en la cabecera de la iglesia, parcialmente ocultas por el retablo, y las diez restantes se reparten a ambos lados del cuerpo de la nave, conformando un conjunto homogéneo extraordinario.

En la cabecera, las ventanas presentan un solo vano, siguiendo una disposición de paneles rectangulares y culminando en dos puntas de lanceta, lo que hace suponer que la ventana ha sido alterada. En sus tracerías se incluyen piezas con tratamientos pictóricos que representan motivos decorativos de origen vegetal.

Los grandes ventanales de la nave están divididos en tres vanos, separados por columnas o maineles. Cada lanceta se compone de cuatro paneles rectangulares y una punta de lanceta lobulada, con unas dimensiones aproximadas de un metro en su anchura por cuatro metros de alto.



FIG. 22 Vista general de las tres vidrieras de la cabecera, las únicas que no se atribuyen a Nicolaes Rombouts

Las tracerías, de formas curvilíneas y sinuosas, van alternando y variando su trazado a lo largo de la nave.

Sus vidrieras se desligan del tema principal, presentando una composición de formas limpias y sin aplicaciones pictóricas, con predominio de los vidrios incoloros, rojos, azules y, en menor proporción, verdes.

En cada ventanal se desarrolla una única escena, iniciando así una solución plástica que se convertirá en una forma de expresión habitual en España a partir de mediados del siglo XVI.

Por otro lado, se transforma la búsqueda del simbolismo y el contraste de la luz del gótico. Así, las vidrieras aparecen sin marco, sin la clásica bordura utilizada anteriormente, huyendo del encajonamiento tradicional. De este modo, se consigue que la escena parezca prolongarse más allá de los límites del vano.

Por otro lado, se introduce en estas vidrieras el modo de representación tridimensional gracias al uso del nuevo sistema de perspectiva que, unido a un dibujo más fiel a la naturaleza y al moldeado de las formas a través del color, crea el deseado efecto de espacio y formas en tres dimensiones. Resulta excepcional el tratamiento de los fondos —con paisajes y arquitecturas—, el refinamiento y detalle en los personajes y en las vestiduras que portan, así como la profusión de escenas secundarias que se incorporan —y de complicada percepción desde el suelo— que sirven de apoyo a la escena principal. La representación naturalista de estas escenas desprende a las vidrieras de connotaciones simbólico-religiosas.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO

El programa iconográfico que se desarrolla en las vidrieras de la iglesia de la Cartuja está formado por varias composiciones dedicadas a la pasión y gloria de Cristo y a escenas de la vida de la Virgen. En las vidrieras orientadas al norte —las del lado del evangelio— se desarrolla el *Vía crucis*: *Oración en el huerto*; *Flagelación*; *Coronación de espinas*; *Camino de la amargura* y *Calvario*.

En las vidrieras orientadas al este —las que se encuentran en la cabecera de la iglesia— [fig. 22] hay algunas inco-

loras, mientras que en otras se desarrollan diversas escenas de la vida de la Virgen: *Coronación de la Virgen*; *Presentación en el templo* y *Adoración de los reyes*.

En las vidrieras orientadas al sur —las del lado de la epístola— se desarrolla la *Vía gloriæ*: *Descendimiento*; *Resurrección*; *Ascensión*; *Pentecostés* y *Juicio final*.

En los paneles de la parte inferior se encuentran incorporados motivos heráldicos.

Descripción material y técnica

El conocimiento de los materiales y técnicas empleadas en las vidrieras de la Cartuja de Miraflores es parte esencial para comprender sus rasgos específicos, así como las restauraciones que han tenido lugar y las patologías sobre las que se va a intervenir en el momento de actuar sobre ellas.

Nos encontramos ante un excepcional conjunto de vidriera histórica de emplomado tradicional. Su construcción, de extrema fragilidad, consta de numerosas piezas de vidrio, ya sea coloreado en masa o mediante la aplicación de pigmentos, unidas en una estructura firme, aunque elástica, por una red de plomo ranurado con sección en H que cumple la misión de ensamblar las piezas de vidrio.

En cuanto a la pintura aplicada sobre el vidrio, los tratamientos pictóricos, independientemente de la época, son el resultado de la incorporación de diferentes pigmentos a la superficie del vidrio que, posteriormente, se fijan en él mediante la cocción en mufla, permitiendo obtener nuevas coloraciones.

En estas vidrieras encontramos tres tipos fundamentales de pigmentos:

—La grisalla. Es un pigmento vitrificable de color negro o marrón. Es el elemento imprescindible en la paleta del vidriero. Dependiendo de la ejecución del trazo y de la mayor o menor densidad en que se incorpore —perfilados, aguadas, sombreados...— permite controlar el paso de la luz. Se puede utilizar en ambas caras del vidrio [fig. 23].

—El amarillo de plata. Aparece a comienzos del siglo XIV. Se trata de una coloración basada en sales de plata disueltas en arcilla u ocre. Aplicado en la cara exterior del vidrio y cocido al fuego consigue, en los vidrios incoloros, una incorporación de tonalidades que pueden variar desde un vibrante amarillo claro hasta un naranja intenso; mientras que en los vidrios coloreados en masa amplía notablemente la paleta del vidriero. Permite dibujar ciertos detalles en la misma pieza, sin necesidad de incorporar una línea de plomo para cambiar de color [fig. 24].

—La sanguina. También denominada «pintura de carnación» o «Jean Cousin», es un pigmento vitrificable de color rojizo, cuyo componente principal es la hematita que, en los vidrios incoloros, proporciona unas tonalidades que abarcan desde el rosa al rojo pardo, por lo que se emplea sobre todo para las carnaciones.

Junto a los tres elementos —vidrio, plomo y capas pictóricas— que hemos descrito brevemente, es imprescindible contemplar el conjunto de armazones y piezas metálicas que asientan la vidriera en el marco de piedra.

En la historia material de las vidrieras —en las que los avatares sufridos, así como el paso del tiempo, han ido modificando su naturaleza original—, podemos discernir los nuevos elementos añadidos en cada intervención que son, a su vez, el reflejo de la época en que se produjeron. Posiblemente la primera de ellas tuvo lugar en el siglo XVII, cuando se acometió la restauración del edificio. Una intervención posterior tuvo lugar en los años setenta por C. Muñoz de Pablos. Con ambas restauraciones, el núcleo original ha resultado considerablemente mermado. Las ventanas del *Descendimiento*, de la *Resurrección*, de la *Ascensión* y de *Pentecostés* son las que más se aproximan a su estado original.



FIG. 23 Detalle de la vidriera del Descendimiento donde se muestra la aplicación de grisalla

FIG. 24 Detalle de la vidriera de la Ascensión de la Virgen donde se muestra el tratamiento con amarillo de plata



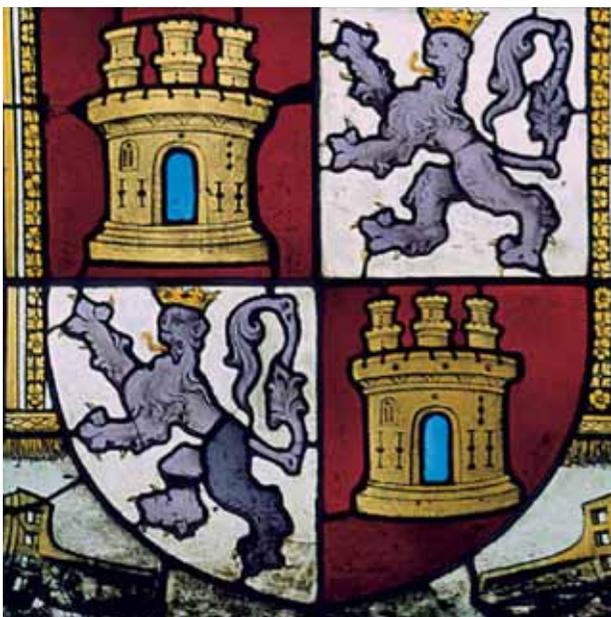


FIG. 25 Detalle del escudo heráldico de Castilla y León, en la vidriera del Descendimiento, en el queda patente el virtuosismo en el tallado del vidrio

Excepcional es el caso de la ventana del *Descendimiento* que, gracias a que ha estado protegida por una construcción desaparecida en la actualidad, se ha mantenido prácticamente íntegra hasta nuestros días.

EL VIDRIO

El núcleo original está constituido por vidrio plano soplado en manchón, clasificado como vidrio potásico-cálcico, de excepcional calidad y color y fabricado en los Países Bajos. Con un grosor de entre uno y cuatro milímetros, la superficie, lisa y pulida, presenta diferencias de espesor y color en una misma pieza. Contiene burbujas de mediano tamaño repartidas esporádicamente.

Las piezas son de un calibre mediano-grande, si bien este tamaño original resulta alterado por la profusión de nuevos plomos incorporados en las restauraciones posteriores. Su corte es de gran precisión, encontrándose piezas cuyo tallado presenta una gran dificultad, por lo que suponen todo un alarde técnico y demuestran un alto grado de especialización [fig. 25]. El vidrio incoloro aparece

en una proporción importante. En menor cantidad, se emplean vidrios de color azul para el cielo, azul-violeta para las túnicas, rojo —plaqué sobre incoloro— y verde.

Los vidrios incorporados en las vidrieras historiadas durante la primera restauración, tienen las mismas características que los originales. Posiblemente procedieran de otras vidrieras y hayan sido agregados aleatoriamente con la única intención de recomponer físicamente los desperfectos llegando, en algunos paneles, a desordenar y perturbar su imagen original. En las vidrieras geométricas de la cabecera se utilizó vidrio soplado incoloro.

En la última intervención se utilizaron vidrios soplados y mecanizados, fabricados en el siglo XX, siendo significativa la incorporación de piezas dispersas así como la realización de paneles completos.

EL PLOMO

Los plomos han sido siempre una parte integral de la composición y del lenguaje de la vidriera, resultando un elemento fundamental del dibujo, al que dan un carácter específico, definitorio de una época.

FIG. 26 Detalle de la vidriera de la Ascensión en la que se conserva la red de plomo original, del siglo XV



En las vidrieras del lado norte y de la cabecera de la iglesia de la Cartuja el plomo original se ha subsistido tan solo en las tracerías y puntas de lancetas, mientras que en el lado sur su conservación ha sido más generalizada [fig. 26].

El plomo original esta elaborado de manera artesanal: colado en molde, estirado manualmente y raspado para eliminar las rebabas surgidas durante el proceso. Presenta alas estrechas y alma lisa, de 4 milímetros de anchura, con simetría en ambas caras, carece de estrías en su interior, lo que confirma que no es producto de un proceso de fabricación mecánico, y cuyo origen se sitúa en el siglo XVI. Los puntos de soldadura son abundantes, redondeados y uniformes, demostrando una gran habilidad para la realización del emplomado.

En la intervención del siglo XVII, el plomo es de 8 milímetros de ancho, apreciándose en el alma y en su superficie las estrías de estirado con molinillo. Los puntos de soldadura son planos.

En la última restauración se ha incorporado plomo de diferentes calibres y factura industrial, predominando el de 8 y 12 milímetros. En todos los casos perdura su flexibilidad y no presenta fisuras. Asimismo, se encuentran en buenas condiciones y no sufre procesos de corrosión.

LAS CAPAS PICTÓRICAS

En el núcleo original del siglo XV, la grisalla es de coloración negra y marrón rojiza. La técnica del perfilado, consistente en la aplicación de un trazo fuerte y lineal, como expresión habitual en el tratamiento de grisallas durante la Edad Media, se desplaza hacia la utilización de las aguadas y veladuras, con una grisalla de menor densidad que, aplicada mediante un leve punteado, logra un modelado suave y gradual, buscando el juego de luz y transparencia con la incorporación del claro-oscuro [fig. 27]. Es muy significativa la incorporación de grisallas en ambas caras de la vidriera para reforzar detalles en los ropajes, resaltar motivos decorativos, afinar o acentuar modelados...

El amarillo de plata se aplica en numerosas piezas. Se encuentra en los halos, en los detalles de las vestiduras, borduras y adamascados, en los objetos y en los fondos de



FIG. 27 Detalle de la vidriera de la Ascensión en el que se distinguen las diversas capas pictóricas

paisajes y arquitecturas —donde también se utiliza la sanguina—, además de en los cuerpos.

Como ya hemos visto, las piezas incorporadas en la restauración del siglo XVII son reutilizaciones de otras vidrieras y presentan la misma factura y procesos de deterioro. Las vidrieras de trazado geométrico de la cabecera no tienen aplicaciones pictóricas.

Respecto a la intervención del siglo XX, la grisalla, de coloración rojiza, se aplica mediante veladuras y un perfilado ligero, cubriendo toda la superficie sin dejar vidrio desnudo. Tanto las grisallas como el amarillo de plata se adecúan tonalmente con el vidrio original, llegando a reflejar miméticamente la incidencia estética de la corrosión.

Proceso de restauración. Estado previo

Las vidrieras de la Cartuja de Miraflores presentaban una serie de patologías y deterioros que ha sido necesario observar y estudiar, al igual que las restauraciones incorporadas, antes de iniciar el proceso de intervención.

CORROSIÓN

El principal problema de este conjunto de vidrieras es el grave y generalizado proceso de corrosión que sufre el vidrio,



FIG. 28 Detalle de la vidriera de la Presentación en el templo en el que se aprecia la corrosión en el exterior

fenómeno químico que lo ataca fuertemente y que afecta a todo el núcleo original. Este proceso viene determinado por factores ambientales extrínsecos —humedad, temperatura ambiental, concentración de sustancias nocivas...— y factores materiales intrínsecos —composición y proceso de producción del vidrio—.

Los vidrios medievales —que contienen un alto porcentaje de potasio— resultan altamente susceptibles de sufrir procesos de alteración química. El vidrio, en su proceso de fabricación y recocido, adquiere una capa protectora pero, desde el momento en que esta capa se debilita, comienza la degradación. La humedad favorece el primer ataque, disolviendo los elementos constitutivos del vidrio —sosa e hidróxido de potasio—, formando una solución alcalina que ataca la estructura del vidrio. Cuando la hidratación sobre los vidrios es permanente, corroe la materia vítrea. Como consecuencia, aparecen «cráteres», semejantes a pequeñas cavidades o picaduras con pérdida de masa vítrea —hasta el punto de provocar perforaciones—, y en los cuales se acumulan los restos alcalinos procedentes de la desintegración del vidrio. El resultado es una

pérdida de transparencia de éste y un ataque a su estructura interna que puede acabar provocando una opacidad total. La capa pictórica comienza a deteriorarse y los trazos forman aristas a medida que el vidrio se va corroyendo por debajo, hasta el punto de perder su soporte y desprenderse. Cuando la hidratación es continua, se favorece el avance del deterioro, llegando a ocasionar daños irreparables.

Las caras internas también están sometidas a procesos de corrosión, especialmente a causa de la importante condensación que se produce en su superficie. Las gotas o microgotas de condensación, a las que se suman el polvo, la suciedad, la acumulación de depósitos de hollín de las velas, las calefacciones..., contribuyen a favorecerla.

Los procesos de corrosión que sufren las vidrieras se agravan por las variaciones térmicas diarias y estacionarias que acusan debido, sobre todo, a su ubicación y por no contar con un sistema de protección adecuado. Puesto que aquí la materia vítrea ya se ha visto modificada, el proceso de corrosión es irreversible. Sólo las medidas de protección adoptadas para mejorar sus condiciones de conservación lograrán frenar el proceso [fig. 28].

CAPAS DE SUCIEDAD

En las vidrieras de la Cartuja de Miraflores resulta considerable la acumulación de sedimentos debida a las capas de suciedad, de mayor o menor consistencia, procedentes del hollín, polvo, detritus... que se adhieren sobre la superficie del vidrio. Tanto en las caras interiores como en las exteriores, los restos de masilla y serrín de los paneles empleados intervenidos en la última restauración se acumulan en todo el perfilado del plomo, constituyendo un foco de hidratación que favorece la aparición de microorganismos y la corrosión [fig. 29].

ROTURAS Y LAGUNAS

En el lado norte, toda la tracería había sufrido los efectos de una fuerte granizada, por lo que su estado era deplorable. Tenía numerosas roturas que, en algunos casos, creaban importantes lagunas —se recogieron multitud de



FIG. 29 Detalle de la vidriera del Descendimiento en el que se distinguen claramente los depósitos de suciedad sobre la cara interior

pequeños fragmentos en los tejados y en el interior de la iglesia—. La pérdida total o parcial de un vidrio permite la entrada descontrolada de luz, produciendo un halo que desdibuja los contornos y contribuye a crear un espacio disturbador que debe ser reintegrado.

En la cabecera y el lado sur la aparición de grietas y roturas en las tracerías es menor al mantenerse en su estado original. Así, estas vidrieras sólo han sufrido las consecuencias del paso del tiempo.

En las lancetas se localizan roturas simples, aumentando la proporción en los paneles originales, mientras que en la mayoría de los ya restaurados han sido subsanadas mediante la utilización de plomos de fractura. No aparecen lagunas de consideración.

PLOMO

En el caso de la Cartuja de Miraflores, la degradación del tinglyado de plomo se debe más a la fatiga mecánica y a la pérdida de la masilla que a fenómenos de corrosión. Los paneles originales de las tracerías presentan roturas tanto en la red

como en los puntos de soldadura, con una fuerte incidencia de degradación en los de temas heráldicos.

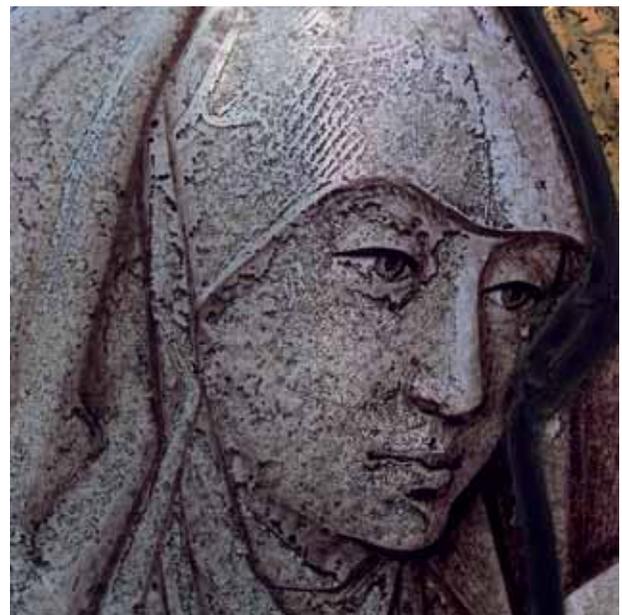
Los paneles reemplomados en las dos restauraciones anteriores, mantienen una consistencia y estabilidad aceptables.

PATOLOGÍAS DE LAS CAPAS PICTÓRICAS

La grisalla se ha perdido en numerosas piezas debido al deterioro del soporte vítreo, permitiendo distinguir su impronta, muchas veces realizada por las huellas de los cráteres. Las piezas en las que el proceso de corrosión no ha comenzado o es incipiente, se mantienen en un estado muy bueno [fig. 30].

Resulta notoria la degradación del tratamiento pictórico en frío, posiblemente óleo, realizado sobre los paneles de nueva factura correspondientes a la intervención llevada a cabo en la década de los setenta. Al no ser demasiado adherente, la capa aplicada en frío aparecía suelta y desprendida, impidiendo una correcta lectura de la escena representada en el ventanal.

FIG. 30 Detalle de la vidriera de la Presentación en el templo donde se aprecia la incidencia de la corrosión en la grisalla





FIGS. 31 y 32 Detalle de la vidriera del Pentecostés donde se aprecia la pérdida de lectura iconográfica a causa de la inversión del panel inferior, y el resultado de la restitución posterior del orden original

PERDIDA DE LECTURA ICONOGRÁFICA

Como consecuencia del proceso de opacidad que causa la corrosión, ésta convierte las partes transparentes en origen en más opacas que el trazo pictórico. La profusión de plomos de fractura también crea una lectura confusa como consecuencia del despiece excesivo, lo que provoca una relevancia negativa, en especial, de los rostros.

En la ventana de *Pentecostés* uno de los paneles había sido invertido verticalmente durante la primera restauración, lo que generó una visión totalmente distorsionada. Esta situación se acentuaba por un desplazamiento lateral de parte del panel superior, cuyas piezas inferiores estaban descolocadas [figs. 31 y 32].

PÉRDIDA DE ESTANQUEIDAD

Debido al desprendimiento y desaparición de recibos, masillas, piezas o partes de piezas en todo el núcleo, se origina una pérdida del sellamiento que consolida las vidrieras y aísla a la iglesia de la atmósfera exterior.

TAPIADO DE PANELES

Una consideración especial merecen los paneles heráldicos situados en la parte inferior de los ventanales del sur, que han permanecido tapiados hasta la mitad durante años.

En el curso de la restauración se procedió a descubrir todos los paneles. Debido a su adherencia al muro y al exceso de humedad acumulada, tanto el vidrio como la red de plomos se hallaban en un pésimo estado de conservación, sufriendo un proceso de corrosión muy avanzado [fig. 33].

Proceso de intervención

CRITERIOS

A comienzos del siglo XIX resurge el interés por las vidrieras. Por desgracia, unas pautas de restauración mal entendidas provocaron la eliminación de numerosos paneles deteriorados que se sustituyeron por otros nuevos; las grisallas se sometieron a nuevas cocciones agravando su deterioro y el número de originales que se perdió resultó muy considerable. Al avanzar el siglo y producirse un retroceso económico, las vidrieras dejaron de reemplazarse. Los originales se fraccionaron y desordenaron y, más tarde, las piezas resultantes se insertaron aleatoriamente en los paneles que necesitaban ser restaurados.

Hoy en día es mucho lo que se ha logrado en cuanto al proceso de restauración de las vidrieras. Los criterios de restauración-conservación, junto con los descubrimientos técnicos actuales, han avanzado enormemente en el tratamiento de vidrios, emplomados y capas pictóricas. La intervención se entiende dentro del entorno que las rodea y del estado general del edificio.

El objeto de una intervención es sobre todo, preservar la obra de arte, buscando un especial interés en la con-

servación preventiva, que debe llevarse a cabo después de la restauración.

No existe un procedimiento único y general. Cada vidriera requiere un tratamiento adecuado a sus características específicas, que debe materializarse en las pautas siguientes:

–El trabajo multidisciplinar. Es fundamental la supervisión y colaboración de todos aquellos profesionales con actividades afines al trabajo que se va a emprender, como arquitectos, restauradores, químicos, historiadores, documentalistas... Los conceptos teóricos y las actividades referentes a la conservación de las vidrieras resultan inseparables del conocimiento histórico-artístico; de la evolución de sus características, tanto de estilo como estéticas; de la comprensión de sus materiales y de las técnicas con que han sido realizadas en las diferentes épocas. Estos factores deben ser conocidos y tenidos en cuenta durante todo el proceso de intervención.

–La investigación. Todo ello crea una situación idónea que favorece la investigación y el estudio en profundidad de la obra y proporciona datos complementarios.

–Conservación de los valores históricos-artísticos. La premisa es la de no alterar el objeto de estudio e intervención.

–Conservación de la materialidad. En las intervenciones se debe actuar con cautela y prudencia, evitando la merma en la realidad matérica.

–Intervención mínima. Nos limitamos a favorecer la integridad y lectura iconográfica.

–Máxima reversibilidad. Todos los productos utilizados durante el proceso de intervención deberán perseguir en todo momento el precepto de máxima reversibilidad.

–Pervivencia y dignificación. La intervención deberá perseguir la pervivencia del conjunto en las condiciones más dignas.

–Estabilidad y nobleza de los materiales incorporados. El objetivo es recuperar la unidad de la obra. Los nuevos materiales deberán quedar perfectamente señalados y documentados.

FIG. 33 Tapiado y recuperación de paneles en las vidrieras del sur





FIG. 34 Realización de calcos para la documentación

ESTUDIO PREVIO

El estudio realizado antes de la intervención en las vidrieras de la Cartuja de Miraflores ha consistido en un examen pormenorizado de los paneles llevado a cabo sobre una mesa de luz y con ayuda de medios ópticos [fig. 34].

Se han elaborado calcos de la red de plomos a escala 1:1 para, a continuación, completar los diagramas preceptivos de documentación del estado previo a la intervención, utilizando los códigos internacionales de los organismos competentes —CVMA e ICOMOS—; diagramas cronológicos, en los que se reflejan los mapas de ubicación del núcleo original y de las intervenciones posteriores; y diagramas de patologías, que muestran los mapas de tipología y ubicación de roturas, lagunas, de los fenómenos de corrosión sobre el vidrio y de los deterioros del tinglado de plomo [fig. 35].

Se ha realizado un estudio fotográfico de cada panel, con luz directa y luz dorsal, y se han tomado además fotografías de todos los detalles de interés.

Se ha llevado a cabo la recopilación de toda la información que se ha podido localizar relativa al conjunto de

vidrieras de la Cartuja de Miraflores que comprende datos de carácter técnico, histórico, archivístico y bibliográfico, y se ha procedido a establecer un nuevo protocolo de investigación para la búsqueda de nuevas referencias.

TRATAMIENTO REALIZADO

El proceso de intervención tiene como objetivo asegurar la consistencia física de las vidrieras, respetando su valor estético e histórico. Se busca la perdurabilidad de la vidriera y la mejora de su lectura iconográfica y del tratamiento lumínico.

Todas las medidas que se han tomado para garantizar su correcta conservación son de carácter reversible y quedan perfectamente reflejadas en la documentación final.

Se ha puesto un interés especial en la conservación preventiva, llevada a cabo una vez concluida la restauración.

Toda la intervención ha estado regida por las recomendaciones de los organismos internacionales competentes en la materia, basadas en las experiencias adquiridas a lo largo de varias décadas.

ANALÍTICA

Para llevar a cabo los estudios analíticos, se realizó un muestreo. Las piezas seleccionadas son representativas de las patologías halladas en las vidrieras, quedando éstas señaladas y ubicadas gráficamente. Por último, se realizaron fichas-catálogo de cada una de las piezas objeto de análisis.

LIMPIEZA

Las vidrieras suelen estar cubiertas por capas de suciedad. En estas condiciones, sólo un conservador experto podrá averiguar si, debajo de estos depósitos, la grisalla aparece intacta.

La limpieza es, sobre todo, una medida de conservación, de modo que la recuperación de transparencia es un aspecto secundario. Es una operación irreversible, que debe efectuarse con sumo cuidado y precaución, a ser posible, con anterioridad a que se hayan realizado todas las pruebas necesarias para comprobar su incidencia sobre el vidrio y las grisallas [fig. 36].

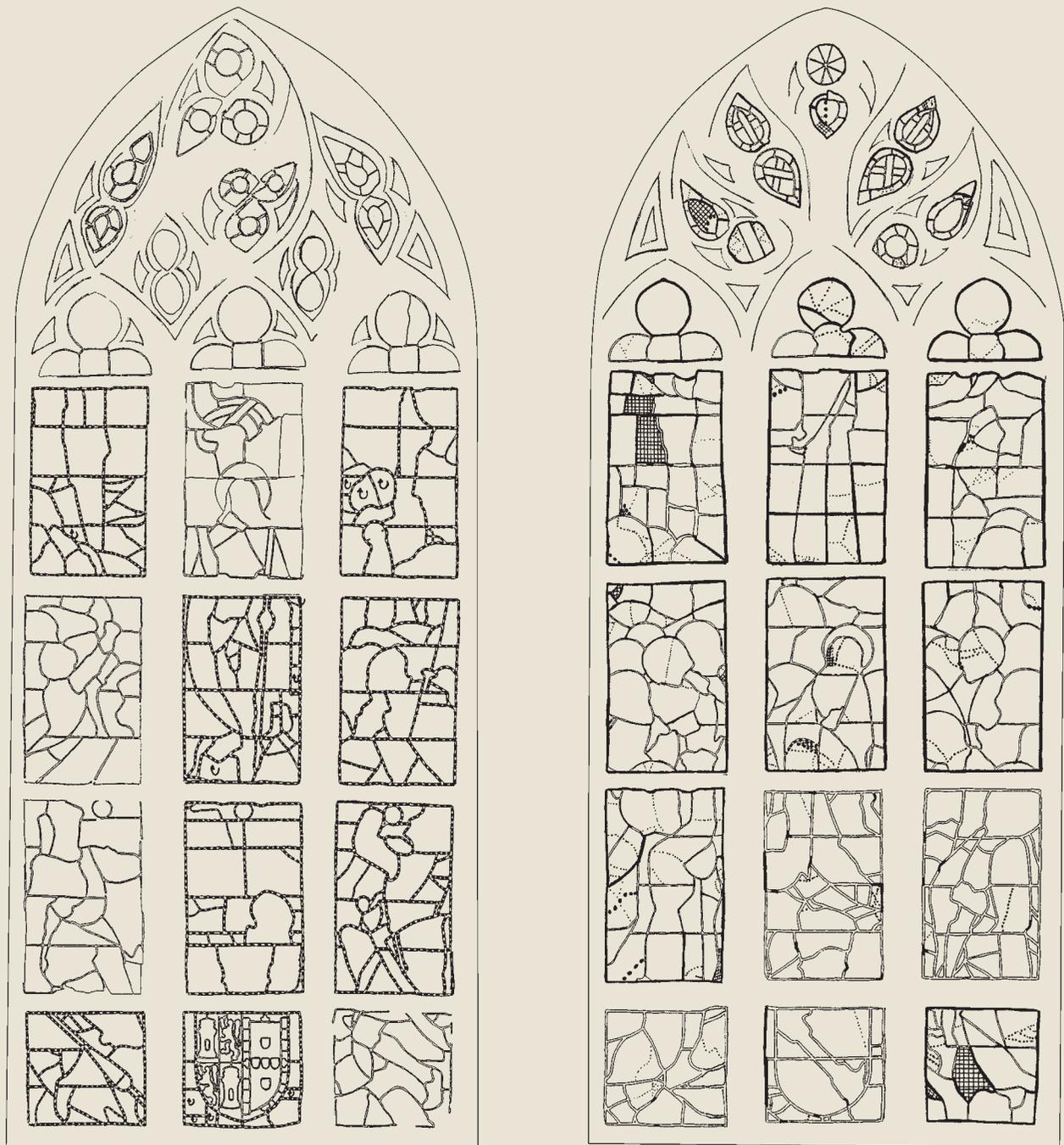


FIG. 35 Gráficos con códigos de cronologías del vidrio y del plomo y de intervenciones

CÓDIGO DE CRONOLOGÍAS - VIDRIO

- Vidrio original
- Intervención s. XVII
- Intervención s. XX
- Vidrio invertido
- Vidrio reutilizado

CÓDIGO DE CRONOLOGÍAS - PLOMO

- Plomo original
- Intervención s. XVII
- Intervención s. XX

CÓDIGO DE INTERVENCIONES

- Reparación de roturas con adhesivo
- Reparación de roturas con plomo
- Adaptación tonal de piezas
- Precintado de roturas
- Retoque puntual
- Nuevo suplemento
- Sustitución de plomos
- Consolidación de la red de plomo



FIG. 36 Proceso de limpieza

Con respecto a la corrosión, en ningún caso debe llegarse a la capa de gel —estrato intermedio entre el vidrio sano y los depósitos sueltos— que protege al vidrio de ulteriores ataques químicos.

La limpieza se efectúa pieza a pieza, en seco y de manera manual, con pincelaría, goma látex, escalpelos... El orden de aplicación de los sistemas debe ir de los suaves a los fuertes, hasta encontrar el más eficaz, siempre ayudados por lupas de aumento y con variantes de luz dorsal y luz frontal.

La limpieza se efectuó sobre la totalidad de la superficie del conjunto de vidrieras de la Cartuja de Miraflores.

SANEAMIENTO

Para la eliminación de masillas y restos de serrín, se aplicaron hisopos de alcohol y agua desmineralizada al 50%, evitando que entrara en contacto con el vidrio, con objeto de liberar a las vidrieras de focos de hidratación que pueden favorecer el posterior desarrollo de nuevas patologías.

Este tratamiento se aplicó en los paneles que, en la última restauración, fueron objeto de reemplomado.



FIG. 37 Reutilización de la red de plomo original

RED DE PLOMO

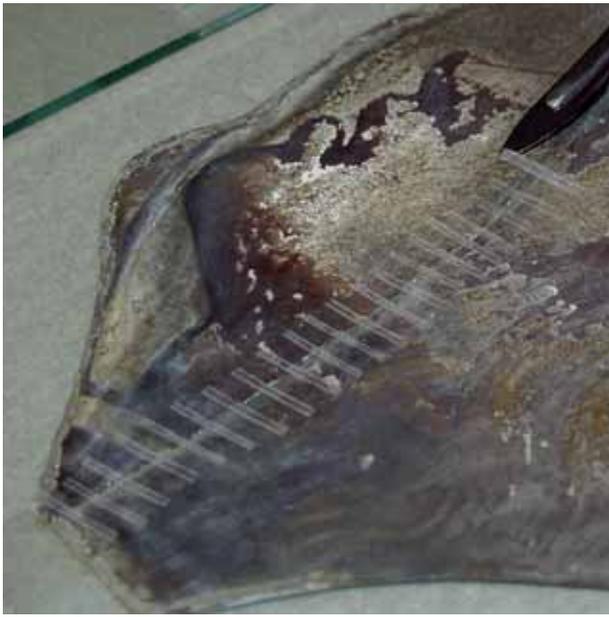
Como se ha visto con anterioridad, el tinglado de plomo es uno de los elementos históricos de la vidriera, por lo que debe conservarse en su mayor parte, considerando su sustitución sólo en casos extremos.

Tras un examen pormenorizado en el taller de la red de plomo en su conjunto, se sustituyó parcialmente en las zonas en las cuales su conservación ponía en peligro la consistencia física de los paneles, reforzándose los puntos de soldadura que lo necesitaban [fig. 37].

Se utilizó plomo de primera fusión, de igual calibre y dirección de montaje que el original, con el fin de no modificar la imagen preexistente.

En las vidrieras del norte y en las de la cabecera de la iglesia, el tratamiento de sustitución y refuerzo del plomo se limitó a los paneles de las tracerías en los que resultaba imprescindible para restituir su consolidación.

En la intervención en la zona de orientación sur, la red de plomo original, aunque bien conservada, se desprendía de los vidrios por ausencia de masilla. Su reutilización volvió a recuperar la estabilidad de su estructura gracias



FIGS. 38 y 39 Proceso del tratamiento de pegados y el resultado final

a un nuevo emplomado perimetral. Todos los emplomados y puntos de soldadura llevados a cabo se señalan en los croquis de intervenciones.

Se catalogó y archivó una muestra representativa de los plomos originales sustituidos.

PEGADOS. REPARACIÓN DE GRIETAS Y FISURAS

Los pegados se realizaron con una resina epoxídica específica para el vidrio, recomendada por su efecto adhesivo, por su resistencia a los cambios climáticos, al amarilleo y por sus características de conservabilidad y reversibilidad. Su aplicación se efectuó «borde a borde» y nunca sobre toda la superficie de la pieza dañada, procurando un especial cuidado y respeto en las zonas que contenían grisallas [fig. 38]. Esto supuso un trabajo lento y laborioso por las dificultades que entrañan las irregularidades del vidrio soplado, al no ser un laminaado plano.

Este tratamiento se realizó tanto en las piezas de vidrio fracturadas, como en aquellas en las que se eliminaron los plomos de fractura [fig. 39].

REINTEGRACIONES

En el caso de la pérdida total o parcial de un vidrio, se hace necesaria la reconstrucción de la zona perdida mediante la elaboración de nuevos suplementos. La realización de estas nuevas piezas debe estar siempre al servicio de la homogeneidad visual, por lo que deben integrarse, tanto por color, como por tono e intensidad lumínica, con el vidrio original. Para ello, se han utilizado técnicas tradicionales de agrisallado, de características similares pero de factura distinta, con el fin de que puedan distinguirse.

La necesidad de reintegraciones en los paneles historiados no es muy considerable, presentando una mayor incidencia en la zona sur, en los paneles de la parte baja que se hallaban muy deteriorados por haber estado emparedados.

En cuanto a los innumerables fragmentos de todas las tracerías de las ventanas de la zona norte que se recogieron del suelo como consecuencia del destrozo ocasionado por una granizada y que no han podido ser restituidos en su ubicación original, han sido archivados y devueltos a la propiedad.

Todas las incorporaciones se marcaron, de manera discreta pero visible, con fecha y autoría. Su autoría y situación se refleja en los croquis de documentación.

SUPRESIÓN DE PLOMOS DE FRACTURA

En las anteriores restauraciones, se solucionaron muchas roturas mediante un nuevo emplomado. Cuando esto ocurría en los rostros o en piezas significativas, el resultado disturba considerablemente la imagen.

Durante la intervención, la abundancia de estos plomos de fractura hizo necesario decidir cuáles debían ser eliminados y si las condiciones de rotura permitían un pegado eficaz, puesto que si los bordes no conservan una buena superficie de adherencia, el resultado de la operación no sería satisfactorio.

Una muestra significativa es la recuperación del rostro de la Virgen en la ventana de la *Coronación de espinas*, en uno de cuyos paneles se habían incorporado cinco plomos de fractura y una pieza inadecuada. Se retiraron los plomos y se sustituyó la pieza suplemento, lo que permitió proceder a la operación de pegado. Este procedimien-

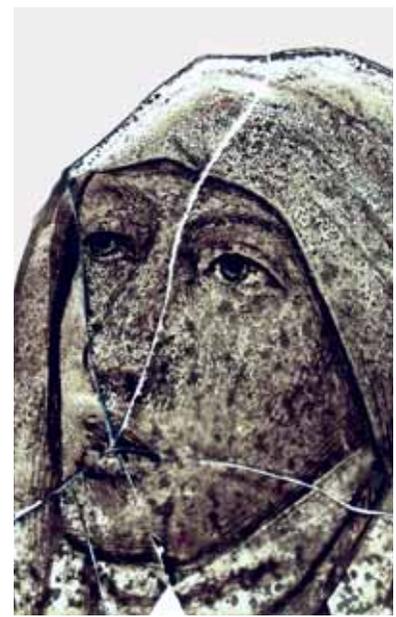
to es difícilmente perceptible y contribuye a completar los rasgos deteriorados sin producir ningún daño en las piezas originales [figs. 40, 41 y 42].

RECUPERACIÓN DE LA LECTURA ICONOGRÁFICA

La acumulación de depósitos y capas de suciedad, el deterioro que provoca la corrosión en los materiales, la pérdida de partes significativas o la incorporación de piezas inadecuadas originan, como consecuencia, la imposibilidad de obtener una lectura correcta de los temas y escenas representadas en las vidrieras. Todos los tratamientos realizados durante la intervención han buscado la recuperación de la unidad potencial de la obra. He aquí algunos ejemplos de interés:

–Vidriera de la *Coronación de espinas*. En una pieza relevante ubicada en uno de los paneles de la ventana, la representación de una cara había perdido en su totalidad la capa pictórica dejando un foco de luz incontrolada. Se incorporó una «pieza suplemento» a la que se trasladaron los rasgos de las grisallas perdidas que, sin embargo, habían dejado su impronta sobre el vidrio. La nueva pieza se ubicó

FIGS. 40, 41 Y 42 Supresión de plomos de fractura: estado anterior, proceso de ejecución y resultado final



en la parte posterior del panel, en el espacio de la cámara creada con el nuevo montaje, separada del vidrio original para facilitar así su aireación. Este procedimiento completa los rasgos deteriorados en las piezas originales sin alterar ni provocar perjuicio alguno [figs. 43 y 44].

—En la vidriera de *Pentecostés*, se procedió a colocar correctamente uno de los paneles que se hallaba invertido desde su última restauración. El panel inmediatamente superior había sufrido un desplazamiento de las piezas de la parte inferior, provocando una alteración que dificultaba la lectura iconográfica. Estas piezas volvieron a emplazarse en su ubicación original.

—En la vidriera del *Juicio final*, se han eliminado las capas sueltas y deterioradas del tratamiento en frío, aplicadas sobre la cara interna de los paneles incorporados en la última restauración, que impedían una visión y lectura correctas del conjunto.

REINTEGRACIÓN DE COLOR EN FRÍO

Se trata de la utilización de una entonación en frío con pintura acrílica en aquellas zonas donde se percibe la ausencia de color. Todos los productos utilizados son reversibles y pueden ser aplicados en ambas caras del vidrio. Esta entonación se realizó en frío fundamentalmente sobre los pegados, en los lugares en que se hizo necesario el relleno con resina epóxi, y plaqué rojo sobre algunos vidrios que había sufrido mermas en su superficie, dejando al descubierto puntos de luz. Esto se realizó *in situ* con el objeto de lograr una mayor adecuación del tono con la luz natural.

ENMASILLADO

La masilla es un compuesto de aceite de linaza y carbonato cálcico empleado para obtener una mayor adherencia entre los vidrios y el tinglado de plomo, dar consistencia al panel y evitar las filtraciones de lluvia hacia el interior del edificio. Por los datos obtenidos hasta el día hoy, se sabe que este sistema se viene utilizando desde el siglo XV.

Se aplicó en todos los paneles reemplomados de la tracería que carecen de tratamientos pictóricos, mientras que en los que se recuperó la red de plomo original, se hizo



FIGS. 43 y 44 Antes y después de la colocación de una pieza-suplemento en la cara exterior del panel para recuperar rasgos de grisalla del rostro

manualmente sólo por la parte exterior de la vidriera, evitando cualquier tipo de abrasión sobre la superficie del vidrio.

MARCOS METÁLICOS

La nueva instalación de las vidrieras ya restauradas implica la incorporación de nuevos bastidores metálicos, con objeto de reforzar los paneles y proporcionarles una autonomía que facilita el control de las intervenciones posteriores.

El marco permite una reversibilidad completa, facilitando un rápido y sencillo desmontaje de los paneles, sin necesidad de realizar otros trabajos complementarios para extraerlos de la fábrica.

Todos los paneles, tanto los rectos de las lancetas como los curvos de las tracerías, se colocaron en sus correspondientes marcos perimetrales de latón.

En la actualidad, las investigaciones avalan la adopción de un sistema de protección mediante «acristalamiento isotérmico» que garantiza a las vidrieras históricas en peligro las mejores condiciones para su conservación. Este sistema de protección es el único recomendado y verificado, tras multitud de estudios, por el CVMA y por el ICOMOS —*Líneas directrices para la conservación de vidrieras históricas*, ICOMOS-CVMA, Amsterdam, 1989 (2ª ed.: Nüremberg, 2004)—.

El procedimiento dirige su atención hacia los métodos de la conservación preventiva y supone una mejora en el mantenimiento de las vidrieras garantizando su durabilidad. Puede compararse a una musealización *in situ* de las vidrieras.

El acristalamiento isotérmico se basa en la utilización de un cerramiento estanco al exterior, con un vidrio de protección colocado en el lugar donde anteriormente estaba situada la vidriera histórica, mientras que ésta se traslada unos centímetros hacia el interior de la fábrica. Entre ambas superficies se origina una cámara de ventilación que permite la circulación del aire del interior del edificio [fig. 45].

Las ventajas del sistema de protección isotérmica son las siguientes: permite una adecuada protección contra los daños mecánicos —proyectiles, golpes, aves, vibraciones sónicas—...; libera a las vidrieras de su función de límite entre el clima interior y exterior, al considerar el vidrio exterior como una superficie auxiliar de condensación, evitando así que la humedad se deposite sobre la vulnerable capa pictórica y permitiendo que la vidriera quede expuesta al aire, y permanezca seca por ambas caras; elimina la acción de la lluvia, del granizo, de los cambios bruscos de temperatura... que juegan un papel fundamental en el deterioro del vidrio y de las estructuras de anclaje de las vidrieras; protege a las vidrieras del efecto del viento, causa importante del deterioro estructural, evitando que el tinglado de plomo pierda su función sustentante; aísla a los paneles históricos de los factores contaminantes que interfieren en los procesos de corrosión; mejora las condiciones de los

productos utilizados en la intervención; permite corregir, si ello fuera necesario, la incidencia negativa de los rayos ultra violetas e infrarrojos y facilita un rápido y sencillo desmontaje, tanto de la totalidad del conjunto, como de paneles independientes, en futuras labores de mantenimiento, intervenciones, traslados...

No obstante, el sistema de protección isotérmica sólo puede ofrecer unos resultados efectivos si su instalación garantiza la adecuada resistencia mecánica del nuevo vidrio frente a posibles daños mecánicos —impactos, fracturas...—; un montaje del acristalamiento exterior totalmente hermético y estanco al viento y a la lluvia y una adecuada distancia entre el vidrio de protección y la vidriera original —cámara interior— que permita una efectiva y libre circulación del aire.

Dicho sistema deberá asimismo tener en cuenta el aspecto estético en las posibles incidencias del efecto reflectante que pueden provocar los vidrios en el exterior del edificio, así como su adecuación al trazado de la tracería, evitando posibles alteraciones en la imagen de las fachadas. Para su instalación es necesario realizar algunas modificaciones en los elementos metálicos que sustentan las vidrieras.

Los vidrios exteriores se posarán en las pletinas —barras horizontales insertadas en la fábrica que dividen y soportan los paneles originales— a las que se incorporará un sistema de barras roscadas con la suficiente longitud como para permitir la colocación de las vidrieras a la distancia necesaria, así como para admitir posibles modificaciones. Del control de esta distancia entre la vidriera original y el nuevo vidrio exterior, depende fundamentalmente el correcto funcionamiento de la cámara interior. El objetivo es conseguir que el aire procedente del interior del edificio circule en sentido ascendente, manteniendo ventiladas y libres de humedad las dos caras de los paneles.

Siempre que fue posible, se reutilizaron los elementos sustentantes que existían, puesto que forman parte del conjunto histórico a conservar, contemplando un tratamiento de saneamiento y protección contra la oxidación.

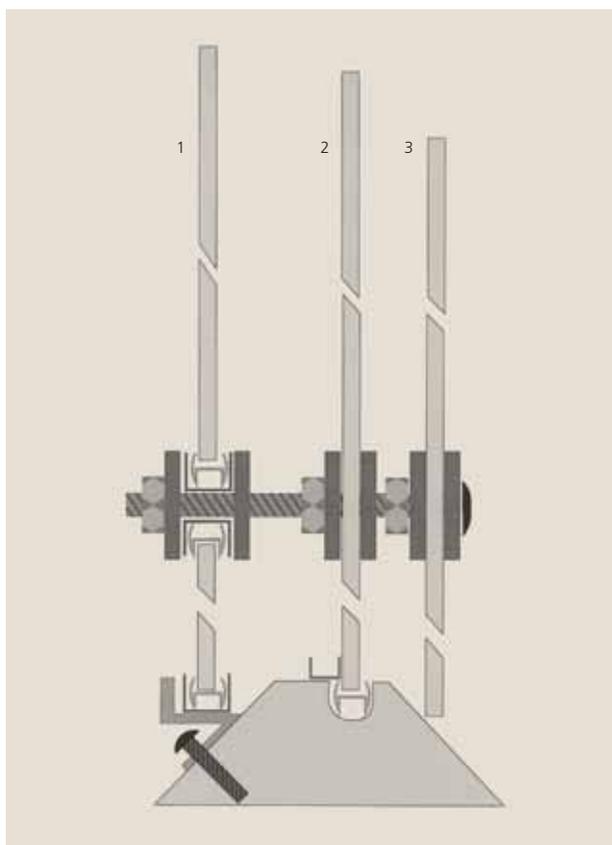


FIG. 45 Croquis en el que se aprecia la colocación del acristalamiento isotérmico para proteger la vidriera original: 1. Vidriera original; 2. Vidriera de protección y 3. Malla de protección

Para el montaje definitivo de vidrios y vidrieras fue necesaria la realización e incorporación de nuevas pletinas que consolidaran todo el conjunto. Los nuevos elementos incorporados se realizaron en materiales inoxidables.

Una vez que el nuevo sistema está acondicionado, solo resta montar los paneles, incorporados a los bastidores de latón, sobre las barras roscadas y fijar las pletinas. Para los paneles de las tracerías, igualmente adaptados a los marcos de latón, se han elaborado unos anclajes que permiten su fijación a la fábrica, adecuando el montaje al perfil del vano y a las necesidades de ventilación.

Por último, es necesario evitar la entrada de la luz que se puede producir entre las vidrieras y su punto de encuentro con la fábrica. Para ello se utiliza una delgada lámina

de plomo soldada a los laterales de los bastidores de latón y ajustada a la piedra. Este procedimiento logra un cerramiento estanco de la cámara de aireación y permite controlar unas aperturas o huecos de ventilación, tanto en la parte inferior como en la superior, necesarias para conseguir la correcta circulación del aire.

DOCUMENTACIÓN FINAL O MEMORIA

Una vez finalizada la intervención, se recopila toda la documentación generada durante el proceso; croquis de intervención en los que quedarán reflejadas todas las intervenciones realizadas; se hacen fotografías del estado previo y del resultado final de todos los paneles con luz directa y luz dorsal, fotografías específicas de las patologías, de la intervención, de detalles de interés y del nuevo montaje en obra.

PAUTAS DE CONSERVACIÓN Y MANTENIMIENTO

Las vidrieras se adaptan e integran en la arquitectura, evolucionando y supeditándose mutuamente. La complejidad de sus materiales hace que sea necesaria una vigilancia obligada.

Existe una interrelación entre todos los componentes. El fallo de uno de ellos puede desencadenar procesos de deterioro en los restantes. Para evitarlo, se deberá revisar periódicamente la evolución de las estructuras metálicas portantes: bastidores, pletinas, barras...; del correcto funcionamiento de la cámara de aireación; de los materiales de sellado, morteros y masillas; del estado de los vidrios de protección y las mallas metálicas y de las fluctuaciones medioambientales del edificio.

1 María Vázquez y Ángela Gallo, de Vidrieras M3, quieren expresar su agradecimiento a todas las entidades públicas y privadas que han hecho posible la recuperación de las vidrieras de la Cartuja de Miraflores; a todas las empresas que han trabajado con Vidrieras M3; a Jan Van Damme, por su dedicación; a Joost Caen, por su integración en el proyecto; a Fernando Cortés Pizano, por tantas conversaciones sobre nuestro tema favorito, las vidrieras; a Eliseo Iglesias, por tanto trabajo, madrugones y frío compartidos y, muy especialmente, a toda la comunidad de padres cartujos, por su hospitalidad y afecto.

Inventario de vidrieras conservadas en España¹

(siglos XIII al XVIII)

Fernando Cortés Pizano

CASTILLA Y LEÓN

Monasterio de las Huelgas Reales (Burgos)	Anónimo	1200-1220
	Anónimos	s. XVIII
Catedral de Burgos	Anónimo	1230-1250
	Anónimo	h. 1327
	Arnao de Flandes	1511-1515
	Anónimo	1510-1520
	Juan del Arce el Mozo	1546-1573
	Gaspar Cotín	2ª s. XVI ?
	Anónimos	s. XVIII
Iglesia de la Cartuja de Miraflores (Burgos)	Niclaes Rombouts	1484
	Anónimo	finales s. XV
Iglesia de Santa María, Grijalba (Burgos)	Anónimo	1460-1490
	Anónimo	1515-1530
Colegiata de Valpuesta (Burgos)	Anónimo	finales s. XV
Iglesia de San Esteban (Burgos)	Anónimo	principios s. XVI
Iglesia de San Cristóbal (Burgos)	Anónimo	1515-1525
Iglesia de San Nicolás de Bari (Burgos)	Anónimo	h. 1520
Convento de las Úrsulas (Burgos)	Arnao de Flandes?	1511
Colegiata de Nuestra Señora del Manzano		
Castrojeriz (Burgos)	Anónimo	s. XVI
Convento de Nuestra Señora del Rosario		
Barbadillo del Mercado (Burgos)	Anónimo	s. XVI
Colegiata Covarruvias (Burgos)	Anónimos	s. XVIII
Catedral de Burgo de Osma (Soria)	Alberto de Holanda?	1500-1520
Colegiata Santa María del Mercado		
Berlanga de Duero (Soria)	Juan del Arce el Mozo?	1530-1540
	Anónimos	s. XVIII

Capilla del Hospital de San Francisco Medina de Rioseco (Valladolid)	Anónimo	1528
Iglesia San Martín, Mota del Marqués (Valladolid)	Anónimo	mediados s. XVI
	Anónimos	s. XVIII
Catedral de León	Anónimos	1524-1538
	Rodrigo de Herreras	1565
	Diego de Santillana	1507-1508
	Pedro Guillermo?	1270-1277
	Anónimos	1270-1280
	Anónimo	s. XIV
	Nicolás Francés	1434-1459
	Juan de Argr?	1420-1430
	Anónimos	1400-1450
Anónimos	1764	
Iglesia del Hostal de San Marcos (León)	Anónimo	principios s. XVI
Catedral de Astorga (León)	Anónimos	1525-1548
	Rodrigo de Herreras	1558
	Arnao de Vergara	1525-1528
Catedral de Ávila	Alberto de Holanda	1520-1525
	Nicolás de Holanda	1535-1537
	Anónimo	finales s. XIV
	Arnao de Flandes	1497
	Juan de Valdivieso	1497
	Diego de Santillana	1497
	Anónimos	s. XVII y XVIII
Iglesia del convento de Santo Tomás (Ávila)	Juan de Valdivieso	1497
	Diego de Santillana?	1497
Iglesia de la Trinidad (Segovia)	Anónimo	1495-1500
Catedral de Segovia	Anónimo	1515
	Nicolás de Holanda	1544
	Nicolás de Vergara	1543-1545
	Gualter de Ronch	1544-1545
	Pierres de Holanda	1547-1548
	Pierres de Chiverri	1547-1548
	Francisco Herranz	finales s. XVII
Iglesia parroquial de Villacastín (Segovia)	Anónimo	1564
Iglesia parroquial de San Martín (Segovia)	Anónimo	1550
Catedral de Palencia	Anónimo	1403-1415
Iglesia del convento de Santa Úrsula (Salamanca)	Anónimo	finales s. XV
Catedral de Salamanca	Enrique Broecq	1556-1559
	Nicolás de Holanda	1543-1544

Iglesia de San Esteban (Salamanca)	Anónimo	1535-1540?
Catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca)	Anónimos	s. XVIII
Catedral de Zamora	Anónimos	s. XVIII

CASTILLA LA MANCHA

Catedral de Toledo	Anónimo	principios s. XIV
	Jacobo Dolfin	1418-1428
	Luys Coutin	1418-1428
	Pedro Francés	1458-1483
	Enrique Alemán	1484-1492
	Pedro Bonifacio	1492-1493
	Maestro Cristóbal	1418-1428
	Gonzalo de Córdoba	1503-1515
	Juan de la Cuesta?	1503-1515
	Vasco de Troya?	1502-1515
	Alejo Ximénez ?	1503-1515
	Alberto de Holanda	1522-1525
	Juan de Ortega?	1522
	Juan de Campes	1520-1522
	Nicolás de Vergara el Viejo?	1542-1571
Nicolás de Vergara el Mozo?	1590-1591	
Francisco Sánchez Martínez?	1712-1716	
Catedral de Cuenca	Anónimo	finales s. XIV
	Giralte de Holanda	1549-1550

CATALUÑA

Monasterio de Santes Creus (Lleida)	Anónimos	1200-1230
	Anónimo	1300
	Anónimos	s. XVII y XVIII
Catedral de la Seu d'Urgell (Lleida)	Anónimo	finales s. XIV
Iglesia de Santa María de Cervera (Lleida)	Nicolau de Maraya	1413-1423
Monasterio de Sant Cugat del Vallés (Barcelona)	Bernat Hospital?	1340-1350
	Alfonso Gonsalbo de Burgos?	1340-1350

Monasterio de Pedralbes (Barcelona)	Anónimo	1328-1340
	Anónimo	2ª s. XIV ?
	Gil Fontanet?	1514?
	Anónimo	s. XVIII
Iglesia de Santa María del Mar (Barcelona)	Anónimo	1341-1385
	Antoni Llonye	1460
	Severí Desmasnes	1494
	Anónimo	s. XV
Catedral de Barcelona	Anónimo	1334-1344
	Anónimo	1386?
	Nicolau de Maraya	1390?
	Nicolau de Maraya	1405-1407
	Gil Fontanet	1495
	Gil Fontanet	1503-1505
Iglesia de Santa María del Mar (Barcelona)	Gil Fontanet?	1503
	Jaume Fontanet?	1520
	Anónimos	1648 y s. XVIII
	Isidro Julià	1667
	F. Saladrigas	1710-1712
	Hipolito Campmajor	s. XVIII
	Jaume Cerda	s. XVII
	Eloy Arrufó	1718
Josep Ravella	1721-1727	
Iglesia Santos Justo y Pastor (Barcelona)	Jaume Fontanet	1522
Iglesia de Santa María del Pí (Barcelona)	Josep Ravella	1727
Catedral de Girona	Maestro del Presbiterio	1340-1350
	Guillem Letungard	1357-1358
	Antoni Thomas	1437
	Jaume Fontanet	1520
	Francesc Saladriga	1704-1732
	Anónimo	s. XVII ?
Iglesia de San Félix (Girona)	Anónimos	s. XVIII
Iglesia de Santa María de Castelló d'Empúries (Girona)	Anónimo	1310-1330
	Anónimo	finales s. XVI
Catedral de Tarragona	Guillem Letungard	1359
	Anónimos	s. XIV
	Anónimo	1400
	Anónimos	s. XVII y XVIII

ANDALUCÍA

Catedral de Sevilla	Enrique Alemán	1478-1483
	Juan Jacques	1510-1520
	Arnao de Vergara	1525-1538
	Arnao de Flandes	1534-1557
	Vicente Menardo	1560-1577
	Carlos de Brujas	1558
	Mateo Martínez	1590
	Diego de León	1657
	Anónimos	1600-1800
Catedral de Granada	Teodoro de Holanda	1554-1561
	Juan del Campo	1554-1561
Iglesia del Monasterio de San Jerónimo (Granada)	Arnao de Vergara	1544-1550
	Juan del Campo	1544-1550
Catedral de Jaén	Anónimos	s. XVIII

ARAGÓN

Catedral de Huesca	Francisco Valdivieso	1516-1519
	Anónimos	s. XVII-XVIII

EXTREMADURA

Catedral de Plasencia (Cáceres)	Nicolás de Holanda	1555
---------------------------------	--------------------	------

NAVARRA

Catedral de Pamplona	Anónimo	1530-1560
----------------------	---------	-----------

MUSEOS O COLECCIONES QUE CONSERVAN RESTOS DE VIDRIERAS

Museo Provincial (Ávila)	Arnao de Flandes	h. 1510
Museo de la Catedral de Ávila	Anónimo	1500
Museo de Cáceres	Anónimo	mediados s. XVI
Instituto Valencia de Don Juan (Madrid)	Anónimo flamenco	1483?
Museo Arqueológico Nacional (Madrid)	Anónimo	1510-1520
Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid)	Hernando de Labia	1549
Museo de Santa Cruz (Toledo)	Arnao de Vergara	1544-1550
Museo de Granada	Juan del Campo	1544-1550
Museu del Monestir de Montserrat (Barcelona)	Gil Fontanet?	1490-1520
Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona)	Anónimo	s. XIV
Museu Diocesà de Barcelona	Anónimos	s. XIV
Museu Diocesà de Girona	Anónimo	s. XIV
Museu Diocesà de Tarragona	Anónimos	s. XIV, XV y XVII
Museo de la Catedral de Girona	Guillem Letungard	1358
	Anónimos	s. XIV y XV
Museu Diocesà de Vic	Anónimos	varios siglos
Museo de la Catedral de Valencia	Anónimo	s. XIII
Colección particular de Xavier Bonet (Barcelona)	Anónimo	s. XIV
Oficina de Gestió de Monuments		
Direcció General del Patrimoni Cultural		
Generalitat de Catalunya	Anónimo	s. XIII
Museo do Pobo Galego	Sixto de Frisia	hacia 1525
Museo Fundación Lázaro Galdiano (Madrid)	Antonio da Pandino?	finales s. XV

1 Esta lista ha sido elaborada de forma personal durante el transcurso de varios años, mediante un sinnúmero de diversas lecturas, visitas a muchos edificios y conversaciones con gran cantidad de profesionales en este tema. Su objetivo es únicamente el servir como un inventario básico de la vidriera española hasta el siglo XVIII, así como de material de ayuda y estudio para aquellas personas interesadas en este campo, siempre teniendo en cuenta su carácter no definitivo y la necesidad de que sea permanentemente revisada. Cualquier información que pudiera contribuir a su mejora será ciertamente agradecida (fcpcrv@fcpcrv.com).

INTERVENCIÓN

ENTIDADES PROMOTORAS

Junta de Castilla y León
Fundación de Patrimonio de Castilla y León
Fundación Iberdrola
World Monuments Fund España
Diócesis de Burgos

INVERSIÓN

587.277,5 euros

DIRECCIÓN Y SEGUIMIENTO TÉCNICO

Dirección General de Patrimonio
y Bienes Culturales, Junta de Castilla y León
José Luis Cortés Herreros, Carlos Tejedor
Barrios, Teresa Barriga García, Pedro
Hombria Maté, Regina Cubria Flecha

EMPRESA RESTAURADORA

Vidrieras M3
María I. Vázquez González
Coordinación de los trabajos
Ángela Gallo Hormaechea, Eliseo Iglesias,
Julián Álvarez (Seleur)

Dibujos

Vidrieras M3

Sabbia

Gloria Solé Elvira
Responsable del proyecto

ASESORAMIENTO HISTÓRICO

Jan Van Damme

ANALÍTICA

CENIM/CESIC

M^a Ángeles Villegas, Manuel García
Universidad de Amberes
Joos Caen

FOTOGRAFÍA DEL PROCESO DE RESTAURACIÓN

Vidrieras M3

EDICIÓN

Fundación Iberdrola

PRODUCCIÓN

Ediciones El Viso

DISEÑO

Subiela

FOTOGRAFÍAS

Barcelona, Jaume Blassi
Bruselas © IRPA-KIK, Jacques Declercq
Fernando Cortés Pizano
París © Photo RMN, Jean-Gilles Berizzi
Vidrieras M3

FOTOCOMPOSICIÓN Y FOTOMECÁNICA

Lucam

IMPRESIÓN

Brizzolis

ENCUADERNACIÓN

Encuadernación Ramos

© Fundación Iberdrola

ISBN: 978-84-934989-5-5

ISBN (obra completa): 978-84-934989-6-2

Depósito legal: M-2166-2007

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN DE IBERDROLA

- I LA REJA DEL MONASTERIO DE GUADALUPE
- II EL RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE LA ENCINA
DE ARCENIEGA EN ÁLAVA
- III LA FUENTE DE LOS TRITONES Y DE LAS CONCHAS
EN EL PALACIO REAL DE MADRID
- IV EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL
- V LA CATEDRAL PRIMADA DE TOLEDO
- VI EL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES DE TOLEDO
- VII EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ
- VIII EL SAGRARIO DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA
- IX EL PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO
- X LA IGLESIA DE SAN ROMÁN DE TOLEDO
- XI LA CAPILLA DE SAN BLAS DE LA CATEDRAL DE TOLEDO
- XII LA CASITA DEL PRÍNCIPE DE EL ESCORIAL
- XIII LA CARTUJA DE MIRAFLORES: LOS SEPULCROS, EL RETABLO Y LAS VIDRIERAS