



Las vidrieras góticas mediterráneas: composición química, técnica y estilo

El caso concreto de Barcelona y Siena en el siglo XIV

Flavia Bazzocchi

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Departament d'Història de l'Art
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona



Tesis Doctoral

**Las vidrieras góticas mediterráneas: composición química, técnica y estilo.
El caso concreto de Barcelona y Siena en el siglo XIV**

Memoria presentada por

Flavia Bazzocchi

Para optar al título de Doctora en Historia del Arte

Programa de Doctorado

*Història, teoria i crítica de les arts:
art català i connexions internacionals*

Los directores de tesis

Dra. María Rosa Terés Tomàs
Dr. Domingo Gimeno Torrente

2. Los plafones góticos de la capilla de San Salvador en Santa María del Mar

2. Los plafones góticos de la capilla de San Salvador en Santa María del Mar

La Iglesia de Santa María del Mar de Barcelona se considera uno de los edificios más significativos del gótico catalán, donde se pueden apreciar, resumidas e interpretadas, las más importantes referencias culturales y arquitectónicas del siglo XIV. El modelo catedralicio francés, la concepción espacial de los edificios mendicantes, la austeridad decorativa impuesta por el Cister. En el siglo XIII-XIV el barrio de la Ribera, donde se encuentra emplazado el edificio, se había ido expandiendo y enriqueciendo gracias a la prosperidad económica generada por la expansión catalana en el Mediterráneo y de hecho llegó a ser uno de los principales centros residenciales de la Barcelona medieval y moderna.

2.1 El proceso de construcción de la iglesia

Los orígenes de la Iglesia de Santa María del Mar han sido muy discutidos. A pesar de que la tradición hable de la presencia de culto cristiano en esta zona desde el siglo IV, como las excavaciones de la necrópolis que se extiende por todo el barrio de la Ribera no han revelado indicios aclaradores, la crítica concuerda en relacionar directamente la construcción de la nueva Santa María de época gótica con el templo, o capilla¹, de *Santa María de les Arenes*, datado documentalmente desde el año 998.²

A principios del siglo XIV varios motivos impulsaron la construcción de un nuevo edificio de culto: en 1324 la creación del Arcedianato del Mar, el intenso fervor constructivo de la época y, principalmente, la incapacidad por parte del antiguo edificio románico de contener el número creciente de capillas góticas patrocinadas por los parroquianos. *“L’importancia del vehinatge numerosíssim exigía lloch més a posta per el compliment de llurs devers religiosos, y ¿per què no dirho? Per a satisfaer la vanitat de tenir élls, els*

¹ Bassegoda, B., 1925-27, p. 179.

² *“El primer documento conocido en que se alude al altar de Santa María, cuya Basílica está situada ante los muros de la ciudad de Barcelona, a la orilla del mar, es del año 998.”* Ainaud, J., Gudiol, J., Verrié, F.P., 1947, p. 116.

artistes, cavallers, menestrals y mercaders del barri de la Ribera, la séva Catedral propia, més gran que no pas l'antiga de la vèlla acrópolis barcelonina"³.

En las dos lápidas (en catalán y en latín) que se encuentran a ambos lados de la puerta contigua al *Fossar de les Moreres* se puede leer que el 25 de marzo de 1329 bajo la protección del rey Alfonso de Aragón comenzó la construcción de la nueva iglesia gótica que, según las últimas excavaciones, no obstante la presencia de restos medievales encontrados en la zona del presbiterio actual, no fue condicionada por la estructura preexistente, precaria por sus fundamentos, sino bien construida hacia el nord-oeste.⁴

En el acto de colocación de la primera piedra se explicita la petición dirigida a los fieles de financiar las obras de la nueva Santa María: de hecho durante la primera fase de construcción del templo las obras avanzaron sobre todo gracias a las donaciones de los devotos, más que a la existencia de un fondo previamente acumulado. Familias de nobles, armadores y mercaderes, junto a cofradías numerosas, contribuyeron a elevar el prestigio de la Iglesia de Santa María del Mar durante la época gótica con sus constantes donaciones.⁵ El deseo de construir un nuevo edificio fue una necesidad que involucró también a la Corona. El rey Alfonso el Benigno inauguró el templo de Santa María y su hijo, el rey Pedro el Ceremonioso, patrocinó las obras autorizando los administradores a sacar piedras de las canteras de Montjuich (1368) e interviniendo activamente en la reparación de los daños procurados por el incendio que en 1380 destruyó el altar mayor, el coro y la sacristía.⁶ El mismo año Pedro el Ceremonioso dejó cien florines para que se reparara la clave del tercer tramo en la que quiso esculpida la imagen de su padre, patrocinador de las obras "*In quaquidem clavi sculpta erat effigies illustrissimi domini regis Alfonsi patris nostri memorie recolende*"⁷.

La crítica actual está de acuerdo en considerar el proyecto arquitectónico como obra de Berenguer de Montagut y Ramon Despuig, que desde el 2 de marzo de 1329 se

³ Bassegoda, B., 1925-27, p. 179.

⁴ "*En nom de la Santa Trinitat, a honor de Madona Santa María, fo comensada la obra d'aquesta esgleya lo dia de Santa María de Mars en l'any de MCCCXXIX, regnant n'Amfós per la gràcia de Déu rey d'Aragó, qui conqués lo regne de Cerdenya*" y "*In nomine domini nostri Jhesu Christi ad honorem Sanctae Mariae fuit inceptum opus fabricae Ecclesiae Beatae Mariae de Mariidie Anuntiationis eiusdem VIII Kalendis aprilis anno domini MCCCXX nono*" en Bracons, J., 2002, p. 83.

⁵ Ainaud, J., Gudiol, J., Verrié, F.P., 1947, p. 117.

⁶ Rubió i Lluch, 1908-21, vol. II, doc. CCXXIX.

⁷ Ainaud, J., Gudiol, J., Verrié, F.P., 1947, p. 119.

comprometieron a dirigir las obras de Santa María del Mar.⁸ Por su trabajo cada maestro recibió un sueldo diario bastante alto, índice de su valoración social y comercial “2 sous i 6 diners” al día y además “100 sous” anuales en concepto de ayuda “*pro vestibus*”.

Su vinculación a la obra no fue muy larga debido a que en 1336 ya se mencionan Pere Oliver y Guillem Metge como “*mestres majores*”⁹.

Con respecto a la datación de las fases constructivas de la iglesia, ya desde los primeros estudios críticos se evidenció la dificultad en precisar detalladamente la sucesión progresiva de las obras, tema que aún no ha encontrado respuestas definitivas sino más bien propuestas.¹⁰ En sus recientes estudios Borau ha puesto en evidencia las muchas incógnitas que aún rodean la edificación de Santa María del Mar, *in primis* la sucesión arquitectónica. La historiadora considera que el templo no se construyó desde la cabecera hacia la fachada principal, incluyendo los vestigios románicos, sino al revés. El estudio de las visitas pastorales de los años 1363 y 1384 revela que las capillas del ábside en aquellas fechas no existían, mientras 20 años después se podía recorrer todo el perímetro de las mismas.¹¹

En cambio Bracons propuso que posiblemente la primera fase de obras (cobertura de la bóveda del presbiterio y de las dos primeras bóvedas mayores) se realizara entre 1339-41, en relación el traslado de las reliquias de Santa Eulalia a la Catedral de Barcelona.¹²

De hecho la historiografía relata que durante esta ceremonia la procesión pasó también por Santa María del Mar, mientras Arnau Sescomes, en aquella época Obispo de Tarragona, estaba celebrando misa en el interior de la nueva iglesia, que aún se encontraba en proceso de construcción. En contra de esta propuesta hay una segunda línea de debate que sitúa la primera fase de edificación del conjunto y cobertura de las bóvedas en los años sesenta, de acuerdo con las fechas de fundación de las capillas de la cabecera. Bracons considera que el tercer tramo se cerró poco antes del 1379, cuando las obras avanzaban con el patrocinio del rey Pedro el Ceremonioso.

⁸ Ainaud, J., Gudiol, J., Verrié, F.P., 1947, p. 119.

⁹ Bracons, J., 2002, p.74.

¹⁰ Ainaud, J., Gudiol, J., Verrié, F.P., 1947, p. 118.

¹¹ Borau, C., 2002, p. 317.

¹² Bracons, J., 2002, p.75.

Lo cierto es que las obras se acabaron en noviembre de 1383 y que no hubo consagraciones del edificio ni solemnidades hasta el 15 de agosto del año siguiente (1384) cuando en ocasión de la “*Festa de la Mare de Déu d’Agost*” se inauguró oficialmente el nuevo templo gótico.

Desde un punto de vista arquitectónico Santa María es una iglesia de tres naves, una central y mayor, y dos laterales, que miden sólo cinco metros menos que la central. La parte absidal tiene deambulatorio con capillas radiales de planta poligonal. No hay transepto. Una de las características principales de este templo es su sistema de capillas laterales que decoran el interior y que se abren entre los contrafuertes por todo el perímetro de la nave. En el siglo XVIII las capillas laterales eran 25 y solo en 1925 pasaron a ser 31, siguiendo un modelo constructivo que se desarrollaba por sectores exclusivamente para complacer las peticiones de sus promotores.¹³

Para responder a estas nuevas necesidades, cuando se trasladaron los altares de la iglesia románica a la nueva Santa María no se situaron, como solía suceder, en la parte absidal, sino que fueron distribuidos por toda la nave, y sobre todo en su parte final, hacía la plaza de la fuente. En su interior Santa María del Mar se presenta como un espacio de grandes dimensiones, donde las naves laterales son muy altas y la amplitud del conjunto se ve aún acentuada por el ritmo de los pilares de sección poligonal “*prismes exageradamente prims i llisos, sense cap element que distorsioni una visió continua*”¹⁴ que se intensifica sobre todo en el presbiterio. La voluntaria eliminación del transepto es una solución arquitectónica que tiene como finalidad ampliar y unificar el espacio interior, junto al predominio visual de las superficies lisas. El concepto de nave única fue usado por primera vez Bassegoda con el término de “planta de salón”¹⁵ un término que actualmente se usa como sinónimo de “*hallenkirche*” o “*església llotja*”¹⁶.

La manera de interpretar el paso de la luz a través de paredes que actúan como una estructura sólida y compacta es uno de los elementos principales del proyecto decorativo de Santa María del Mar.

¹³ Bassegoda, B., 1925-27, p. 137.

¹⁴ Domenge, J., 2003, p. 196.

¹⁵ Bassegoda, B., 1925-27, p. 1.

¹⁶ Domenge, J., 2003, p. 196; Bracons, J., 2002, p.80.

La iluminación proporcionada por el rosetón de la fachada es compensada por las vidrieras del ábside y, de manera parecida, las ventanas que se encuentran en las naves laterales anulan la supremacía lumínica de los rosetones superiores, consiguiendo un efecto general de gran proporción y equilibrio. Desde un punto de vista del contenido artístico, debido a la escasez de obras góticas conservadas en su interior, el papel desempeñado por los pocos ejemplares vítreos aun conservados representa un elemento de gran interés.

2.2 Las vidrieras góticas del templo

De lo que debía ser la decoración pictórica sobre vidrio durante la época gótica desafortunadamente han quedado pocos ejemplos. Los bombardeos que se sucedieron en el siglo XVI hasta XX, el incendio de 1936, las reformas y tabicado de ventanas y rosetones produjeron deplorables modificaciones arquitectónicas.¹⁷ Los dos plafones más antiguos y mejor conservados, posiblemente del siglo XIV y de autor desconocido, proceden de la capilla de San Salvador y representan respectivamente la escena de la Trasfiguración del Señor y el Lavatorio de los pies (fig. 1-2).

La importancia del nuevo templo se ve registrada en los contratos estipulados entre el capítulo y los artistas que se encargaron de realizar su decoración: es del 13 de junio de 1460 el acuerdo con el pintor de Tolosa de Languedoc Antony Llonye para rehacer el rosetón de la fachada principal, destruido el 2 de febrero de 1428 a causa de un fuerte terremoto.¹⁸ Esta obra sobre vidrio, que se conserva original en casi su totalidad, se considera uno de los ejemplos más importantes de la pintura catalana del siglo XV. El tercer ejemplar gótico aún visible *in situ* es la *vidriera de los Apóstoles*, que se encuentra en el segundo tramo de la fachada principal y cuyo proyecto decorativo se desconoce además después de las reformas masivas realizadas en 1718 por Eloi Arrufó.¹⁹

¹⁷ Ainaud, J., Gudiol, J., Verrié, F.P., 1947, p. 126.

¹⁸ Duran i Sanpere, 1960, pp. 24-26. Sobre la actividad del artista Antony Llonye la bibliografía resulta ser bastante reducida; véanse: François, A., 1989; Romano, G., 1989 Natale, M., 2001.

¹⁹ Ainaud de Lasarte, J., 1985, p.20.

De la misma época es la vidriera que representa *San Miguel y la Virgen*, original solo en las tracerías, emplazada en la pared meridional del templo posiblemente del siglo XIII.

Es del 30 de mayo de 1494 la época signada por el maestro aviñonés Severí Desmasnes delante del notario Discret Esteve Soley de Barcelona y de los Señores obreros de Santa María, que atestigua la liquidación de la deuda que la iglesia tenía con el citado pintor por la realización de la *vidriera del Juicio*²⁰ encargada a principios del mismo año y para la cual ya en febrero reconocía haber recibido “28 lliures i 16 sous de Barcelona”²¹ por adelantado. La presencia de un cuarto maestro vidriero, Gil Fontanet, está documentada puntualmente en Santa María del Mar desde el 2 de enero de 1495 hasta el 19 de abril de 1516.²² En referencia a la escasez del patrimonio gótico conservado se adelantó la hipótesis de que posiblemente durante el terremoto de 1428 desaparecieran la mayoría de las ventanas góticas de las naves laterales²³, en cambio en unos estudios de principios del siglo XX se hace referencia a muchas vidrieras antiguas que aún se encontraban en el templo (sobre todo en la fachada meridional), creando cierta confusión al respecto.²⁴

2.3 La capilla de San Salvador²⁵

El 9 de octubre de 1913 el “Correo Catalán” publicaba unas notas antiguas sobre Santa María del Mar de Barcelona y entre ellas se mencionaban por primera vez las vidrieras de la capilla de San Salvador, que constaba de dos imágenes.²⁶

En 1922, durante unas obras de restauración de esta misma capilla, propiedad del gremio de los tejedores de algodón, se decidió destapar la vidriera en su interior, posiblemente ocultada durante las obras de colocación del actual retablo y decoración pictórica de las paredes.²⁷ Todas las fuentes bibliográficas consultadas nos hablan de esta capilla como “de San Pancracio o de la Transfiguración del Señor o de San Salvador” pero hay

²⁰ Bassegoda, 1925-27, p. 367.

²¹ Ainaud de Lasarte, J., 1985, p.25.

²² Bassegoda, B., 1925-27, p. 368.

²³ Ainaud de Lasarte, J., 1985, p.15.

²⁴ Aymar i Puig, A., 1913; Bassegoda, B., 1925-27, pp. 141-142..

²⁵ Mencionada también como Capilla de la Transfiguración del Señor, hoy Capilla de San Pancracio.

²⁶ Aymar i Puig, A., 1913.

²⁷ Bassegoda i Amigó, B., 1925-1927, p.535.

incongruencias relativas a su descripción, dado que Aymar y Bassegoda la definen como la cuarta a mano derecha entrando por la puerta principal, mientras Ainaud de Lasarte la presenta como la decimo-sexta entrando por la puerta principal.

La escasez de información al propósito no permite aclarar del todo el asunto, pero algunos datos nos llevan a suponer que esta capilla en realidad fuera la cuarta a mano derecha entrando por la puerta principal. La capilla del Salvador de hecho se incluye en el grupo de las más antiguas, que se trasladaron desde el edificio románico al gótico y se emplazaron en la zona correspondiente a la actual, porque la iglesia se construyó desde la fachada principal hacia el ábside. Por lo que se refiere a su datación, sabemos que Arnau Sescomes, Obispo de Lleida en 1329 “*de bienes propios suyos y como láica y privada persona*”²⁸ fundó en esta capilla un altar bajo la propia invocación, o la de San Salvador, por lo tanto se supone que la ejecución de su decoración en principio tendría que corresponder a estas fechas.²⁹

2.4 Los plafones góticos de la capilla de San Salvador

Al destapar la vidriera los obreros se encontraron delante de unos cuantos plafones diferentes, que posiblemente procedían de épocas diversas. En la parte más alta de la ojiva había un cuadrilóbulo con decoraciones ornamentales, mientras en los dos triángulos correspondientes a las dos lancetas inferiores hallaron respectivamente en la parte superior dos escudos idénticos y en la parte inferior la cabeza de dos querubines.³⁰

La documentación consultada evidencia el mal estado de conservación de las piezas, donde tanto los plomos como su pintura presentaban un avanzado proceso de degradación. En su inspección, los obreros se dieron también cuenta de que la ventana no presentaba cierre central y que la estructura se aguantaba gracias a barras de hierro que ocupaban toda la amplitud arquitectónica.

En las lancetas se encontraron, en orden de descubrimiento: una composición de figuras (no se especifica el número de plafones) que llevaba impreso el cronograma del maestro

²⁸ Bassegoda i Amigó, B., 1925-1927, p. 466.

²⁹ Bracons, J., 2002, p.76.

³⁰ Bassegoda i Amigó, B., 1925-1927, p.536.

vidriero Francisco Saladrigas (Barcelonés) y la fecha 1712, un plafón decorado a mosaico - típico del s. XVIII- y, en la parte baja, dos plafones “*d’una gran antigor*” donde se representaban la “*Ascensión del Señor*” y el “*Lavatorio de los pies de los apóstoles*”³¹.

Fue la casa Rigalt i Granell que a principios del siglo XX se encargó de la recuperación de esas dos piezas góticas tal como la encontramos hoy en día.³² En referencia a su conservación, Bassegoda señaló haber detectado evidencias de una restauración reciente en el uso de amarillo de plata, técnica que él asocia al siglo XVI –XVII, llegando a la errónea conclusión –nos atrevimos a afirmar- de que su colocación *in situ* debería de ser posterior a la obra del maestro Saladrigas.

El uso del amarillo de plata en Francia remite a principios del siglo XIV y por lo que se refiere a Cataluña se encuentra documentado desde mediados del siglo XIV y asociado a presencia la obra del maestro normando Guillem Letungard.³³ El hecho de que este color se encuentre en un solo plafón, seguramente nos hace sospechar de que se trata de una intervención/sustitución posterior de esta pieza, no por eso relacionable con el maestro Saladrigas.

En unos primeros estudios pictóricos de los plafones góticos hallados en la capilla de S. Salvador pronto se detectó una fuerte influencia románica en el uso del color³⁴ (fig. 3) y se les relacionó con las vidrieras de la capilla de las Once Mil Vírgenes de la Catedral de Tarragona, por el hecho de haber sido patrocinados ambos conjuntos por el Arzobispo Arnau Sescomes. En un segundo momento la crítica intentó matizar estas propuestas direccionando su comparación hacia el conjunto absidal de la Catedral de Girona.³⁵

En referencia a una posible datación, dado que el beneficio de la capilla ofrecido por el Arzobispo Sescomes es de 1329, y aceptando que el primer tramo de la iglesia se realizara entre 1339-41, el análisis pictórico de la obra sugiere la posibilidad de que los plafones se ejecutaran en ese plazo temporal.

³¹“*La composició d’exa vidriera setcentista representa en perspectiva l’interior d’una cambra ab una finestra que té una barra travessera de fústa en la que hi ha penjat un tros de drap, com si fós la mostra d’una botiga. A un costat un Sant de llarga barba fa oració davant d’un àngel posat en una clariana de gloria y que li allarga un mantéll o gran tros de drap ab les mans, mentres que un captayre, mitj nú, de genollons davant del Sant, sembla demanarli un abrigall*” Bassegoda, 1987, p. 536, vol. II.

³² La última exposició de la pieza remite al año 2000; véase Vila Grau, J., 2000, p. 18.

³³ Lafond, J., 1943.

³⁴ De Dalmases, N., José-Pitarch, A., 1984, p.177.

³⁵ Alcoy, R., 1998, p. 164.

2.5 Estado de conservación de las piezas

En 2011 durante unas obras de recopilación de los plafones góticos de la Iglesia de S. María del Mar, los dos plafones antes citados se hallaron almacenados en un rincón de una zona de recogida de material inutilizado bajo la cripta de la Iglesia de Santa María. Después de haber vuelto de la última exposición itinerante organizada por la Caixa en 2000, todavía se encontraban envueltos en protecciones de papel y plástico, cubiertos por lienzos e ubicados detrás de un armario.

Las vidrieras se encuentran enmarcadas entre dos cristales transparentes y perfiladas por una moldura de madera. Esta estructura de dos capas, hermética, es muy desaconsejable para la conservación del vidrio medieval porque al no tener cámaras de ventilación, la normal condensación generada en el interior puede permitir el desarrollo de microorganismos, muy dañinos para el vidrio. Desde la Segunda Guerra Mundial, los “acristalamientos isotérmicos” (acristalamientos con cámara de ventilación) han demostrado ser el método más efectivo para garantizar la protección y conservación de vidrieras. A la luz del conocimiento actual, el acristalamiento isotérmico garantiza una mejora de su entorno, sin ser necesaria una intervención directa en la obra de arte.

Los efectos de un acristalamiento isotérmico son la protección contra daños mecánicos (proyectiles, viento, granizo, vibraciones sónicas, etc.), contra la meteorización (lluvia, nieve, humedad, escarcha) y no contra los gases como el SO₂ y la liberación de los paneles de su función general de única división entre el clima exterior e interior. Además esta estructura previene la condensación, especialmente sobre la cara interior del vidrio, más vulnerable, donde la condensación destruye las capas pictóricas.

Por lo que concierne a su conservación, en su mayoría los dos plafones (2m.x1m) presentan un buen porcentaje de piezas originales, excepto el emplomado y la decoración perimetral³⁶(fig. 4).

El vidrio se presenta en la gama cromática típica del primer gótico: se emplean láminas de color azul (en dos tonalidades) verde, amarillo, violeta, rosado y rojo. La grisalla, en un solo tono, de momento parece bien adherida a la superficie, en buenas condiciones y

³⁶ Para un estado de la cuestión sobre las piezas identificadas como originales en los años ochenta, véase Ainaud de Lasarte, J. (coord), 1985, pp. 33-40.

resistente (fig.6) pero su estudio ha sido perjudicado por el reflejo creado por los dos cristales de protección y por la escasez de luz ofrecida por el lugar de su almacenamiento, por lo tanto no se ha podido comprobar la presencia de un segundo tono de pintura, posiblemente usado en esa época.

2.6 Consideraciones estilísticas

Bajo un fondo azul decorado con elementos rojos a contraste se representan las escenas del *“Lavatorio de los pies de los apóstoles”* y la *“Ascensión del Cristo”* (fig. 5). El recurso a este elemento decorativo se repite con frecuencia en los conjuntos catalanes e italianos de la primera mitad del siglo XIV y su origen recuerda modelos centroeuropeos.

Desde un punto de vista estructural las dos vidrieras de la Iglesia de Santa María del Mar presentan la misma arquitectura: alrededor de un eje central – en el caso del Lavatorio de los pies, la mano del Cristo que lava los pies de su discípulo, y en la escena de la Ascensión el Cristo mismo- que reparte la vidriera en dos escenas perfectamente equilibradas.

Aquí los personajes se despliegan en dos registros (superior e inferior), dejando entender la voluntad, por parte del maestro, de aludir a cierta búsqueda espacial propuesta por las nuevas tendencias italianizantes. Asimismo, las columnas con capiteles góticos que delimitan el espacio de las escenas producen la sensación de que sea intencional la repartición por planos de las historias bíblicas, como para contextualizarlas en una dimensión más real. Ambos plafones se completan con una serie de motivos ornamentales repetidos (geométricos y florales) que solían servir para reducir el paso de la luz en las partes perimetrales de los plafones.

Los personajes están envueltos en ropajes amplios, sin escotes ni bordados, pero cierta búsqueda de volumen se puede apreciar en el doblado de las túnicas, de colores contrastantes. Una introducción gótica en la ejecución de arquitecturas modernas que contrasta con la representación de personajes togados, en antítesis cronológica.³⁷

El uso de un solo tipo de grisalla, negra y espesa, que el maestro utiliza para delinear todos los detalles de la escena, sin preferencias, remite más bien a modelos arcaicos (fig.

³⁷ Bellosi, L., 1974, p. 40.

6) pero esta información habría que ser comprobada por un estudio cercano de la obra, sin filtros (en nuestro caso el vidrio de protección). De hecho solo en el caso de algunos detalles, como barba y cabellos, se ha averiguado posiblemente el uso de un segundo tono de grisalla, mucho más líquida y de tono más claro que, colocada en el verso del vidrio, podría haber sido puesta intencionalmente para remarcar estas zonas y oscurecerlas (fig. 7). Tal como adelantamos, la presencia de amarillo de plata ha sido identificada solo en una pieza vítrea usada para decorar un sujeto (Lavatorio de los pies) y es posible que se trate de una reposición posterior.

En referencia a este mismo plafón, todos los personajes originales que se encuentran en la parte derecha parecen ser el resultado del empleo del mismo cartón -en el caso del Cristo el cartón ha sido rotado 180 grados- lo mismo parece ocurrir en el plafón de la Ascensión.

En cambio, cuando se trata de los personajes femeninos, como solo queda un sujeto original no podemos hablar de una repetición serial, pero la comparación con las vidrieras góticas conservadas en la Capilla de las Once Mil Vírgenes de la Catedral de Tarragona³⁸ (plafón a3; H-I), ha evidenciado fuertes analogías (fig. 8).

El maestro define los rasgos de la cara con un trazo firme y seguro, diseñando líneas mórbidas que desde las cejas bajan hasta la nariz, sin interrumpirse. La boca en ambas figuras está cerrada y repartida en dos partes por una pincelada transversal que proporciona seriedad a la imagen. La mirada es lateral y en ninguna de las dos representaciones se emplea un segundo tono de grisalla para proporcionar volumen o bidimensionalidad a la cara. En este caso creo que no solo deberíamos hablar de ciertas influencias entre las dos producciones, sino también podríamos llegar a proponer un empleo de los mismos cartones o bien de la misma autoría.³⁹

Debido a tareas de clasificación interna del Archivo de Santa María del Mar ha sido imposible acceder a sus fondos documentales ni hablar con un responsable del archivo que nos proporcionara cualquier tipo de información sobre la entidad de los fondos conservados, con la finalidad de complementar los datos visuales con las informaciones documentales. Dado que en un primer momento la capilla de San Pancracio fue

³⁸ Asimismo patrocinadas por Arnau Sescomes, Obispo de Tarragona entre 1334 y 1346.

³⁹ Alcoy, R., 1998, p. 164.

patrocinada por Sescomes y luego por el gremio de los tejedores, habría sido de gran utilidad averiguar si en dicho archivo había un fondo en el que se conservaran en original o en copia las donaciones de los gremios para patrocinar las capillas pero hay que tener en cuenta que posiblemente, debido a varios factores, primero la guerra civil, la mayoría de la documentación antigua puede haberse perdido.⁴⁰

2.7 Imposibilidad de un estudio analítico de las vidrieras góticas: causas y efectos

A pesar de la importancia de los resultados científicos que conllevaría este estudio, de momento tampoco ha sido posible muestrear el conjunto. De momento se han advertido a los responsables del peligro que conlleva dicho precario estado de conservación y se les ha informado de la inminente necesidad de una restauración. Asimismo sería interesante, casa a futuras investigaciones, o simplemente por la belleza de esas piezas góticas tan raras, que las vidrieras se pudiesen exponer, como recuerdo de una memoria antigua que no se debe olvidar. Un pasado caleidoscópico y frágil, pero aun tangible, que desafortunadamente en la actualidad solo sobrevive, envuelto en cajas, en los almacenes debajo de la cripta de la iglesia de Santa María del Mar.

⁴⁰ Se ha consultado también el Archivo Histórico de Barcelona para comprobar si allí quedaba documentación sobre Santa María del Mar, pero desafortunadamente las noticias sobre el gremio de los tejedores en el siglo XIV son muy escasas e inútiles para esta investigación.