



# 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](http://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](http://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](http://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 gòtiques mediterrànies: composició química, tècnica y estilò.  
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

## **4. La Catedral de Santa María de Girona**



#### **4.1 El proceso de construcción del templo gótico: el proyecto de una o tres naves**

En el espacio consagrado al antiguo foro romano, que corresponde a la segunda plataforma de la montaña sobre el río Onyar, fue erigida la Catedral de Girona, en posición privilegiada y contigua al muro de defensa. En las superposiciones estilísticas de este edificio, de factura preferentemente gótica, participan elementos arquitectónicos de la época románica hasta intervenciones neoclásicas, en un *unicum* armónico y de gran belleza.<sup>1</sup>

Las informaciones sobre la Catedral escasean hasta el siglo XI. Desde un punto de vista documental se sabe que en 1038 el Obispo Pere Roger (1010-1050) consagró un templo de planta basilical para sustituir una iglesia “ruinosa i que quan plovia era plena de degotes”<sup>2</sup>; actualmente los resultados de las prospecciones electromagnéticas y de las excavaciones han confirmado la preexistencia de un templo románico de una sola nave con crucero, torres, baptisterio y pórtico, donde precisamente fueron enterrados el mismo Obispo Pere Roger y su hermana, la condesa Ermessenda, en arcosolios individuales de color azul. A principios del siglo XIV este primer edificio, que dominaba la ciudad desde el casco antiguo, empezó a no ser suficiente para compensar las muchas y renovadas exigencias de su comunidad; la ciudad se estaba expandiendo y requería no solo una Catedral que reflejara su renovada importancia económica y social sino también un templo adecuado a las grandes fiestas litúrgicas, capaz de ofrecer más comodidad y facilidad al culto. Se tenga en cuenta que la población de Girona desde el siglo XI hasta el siglo XIV se había multiplicado, pasando de los mil habitantes a los doce mil. A eso se añade también el cambio de tendencias y gusto estético que veía como ejemplos de renovada belleza los grandes templos góticos norteeuropeos.

A principios del siglo XIV se empezó a construir la obra gótica, respetando dos elementos muy representativos del edificio anterior: el claustro de planta trapezoidal y el

---

<sup>1</sup> Por lo que se refiere a los estudios sobre la Catedral de Girona en esta nota no se pretende ofrecer una referencia exhaustiva sino más bien una selección bibliográfica. Véanse a tal propósito: Villanueva J. 1850, Fita F. 1850, Bassegoda J. 1889, Puig i Cadafalch J. 1923. Serra i Rafols E. 1947-51, De Palol Salellas P. 1955, Freixas i Camps P. 1983, De Dalmases N.-Pitarch A. 1985, Bracons J. 1999, Freixas i Camps P. 2007.

<sup>2</sup> Freixas, P., 2007, p. 302.

campanario, denominado “Torre de Carlomagno”; inicialmente, siguiendo el modelo ofrecido por Narbona, se pensó en una Catedral de tres naves con deambulatorio y capillas radiales, pero el largo proceso de edificación impuso una reforma del proyecto hacia una sola nave, por ser más económico, más fácil de ejecutar y más seguro.

El proyecto de modificación de la Catedral románica se puede datar a finales del siglo XIII gracias a las informaciones sacadas en el testamento de Guillem Jofre del 12 de agosto de 1292<sup>3</sup> donde se precisa que las obras de remodelación del ábside de la Catedral habían sido trazadas unos años atrás pero sin que todavía se hubiesen llevado a cabo. De hecho los comienzos se sitúan en el año 1312 cuando el Capítulo encargó al maestro Enric (1312-1321) procedente de Narbona, la dirección de las obras góticas, que en un primer momento contemplaban exclusivamente el reemplazo del antiguo ábside, inservible por sus reducidas dimensiones: *“(…) que sigui construïda i bastida de nou la capçalera d’aquesta església i a l’entorn d’aquesta capçalera s’edifiquin nou capelles i en l’antic dormitori es faci la sacristia.”*<sup>4</sup>. Este primer propósito arquitectónico se encuentra en un documento que lleva la fecha de 5 de febrero de 1321, donde al hablar del fallecido arquitecto “Enrichus” se le define “*magister operis capitiiis ecclesie gerundensis*” acotando entonces los límites de las obras a la cabecera.<sup>5</sup>

En el estatuto redactado por el Obispo Guillem de Vilamarí en fecha 23 de septiembre de 1313 se explicitan de manera elocuente las necesidades de su renovada y ampliada comunidad religiosa *“com sia que l’església de la benaurada i gloriosa Verge Maria de la Seu Gironina, per la petitesa del seu presbiteri no podia acollir el poble que hi acudia per oir els oficis divins els dies de festai, sobretot, en les solemnitats, i els laics, amb les clergues i les dones, havien de barrejar-se, drets i asseguts, al costat del reixat, més avall del lloc sant de manera indecent contra els manaments dels avantpassats i les prescripcions canòniques (...) per això, els prelats, els canonges, els preveres i les clergues del capítol de l’església de Girona van establir i ordenar que s’engrandís i ampliés el presbiteri de l’església esmentada, davant d’aquestes incomoditats i moltes altres de més greus, provinents de la petitesa i poca alçada del presbiteri d’aquesta església, a fi de*

<sup>3</sup> ACG, Llibre verd, full 99 en Freixas, P., 2007, p. 304.

<sup>4</sup> Freixas, P., 2007, p. 304.

<sup>5</sup> De Dalmases N., Pitarch A., 1985, p. 70.

*proporcionar un lloc suficient i capaç per a acollir els qui s'hi reuneixen per oir-hi l'ofici diví*<sup>6</sup>.

El Capítulo de Girona eligió como referente arquitectónico la Catedral de Barcelona, cuyo ábside sirvió de modelo para unas obras que se realizaron con gran rapidez, debido a que se suponen acabadas el año 1330, bajo la dirección de Jaume Faveran, también procedente de Narbona y hermano del Maestro Enric. Al principio de la obra se utilizaron los fondos testamentarios –doce mil sueldos- dejados por Guillem Jofre en 1292 pero en un segundo momento fue necesario instituir un fondo continuo para asegurar el correcto desarrollo de las obras; es por eso que el 23 de septiembre de 1313 el Bisbe Guillem de Vilamarí determinó que, durante unos años, se destinaran todos los beneficios vacantes a las obras Catedralicias: *“com que els redits de la fabrica de l'obra d'aquesta església son escassos i magres, i amb ells seria impossible dur a terme i acabar una obra tan gran com la que ja s'ha començat (...) ordenem que la fàbrica i obra de l'esmentat capítul, des de d'ara i sense interrupció, tingui i percebi tots els fruits i tots els rèdits del primer any de tots els beneficis vacants durant els esmentats cinc anys en la ciutat i la diòcesi de Girona.”*<sup>7</sup>

La iglesia debía presentar tres naves con deambulatorio y capillas radiales, todas iguales y de planta poligonal, construidas entre los contrafuertes, y un amplio triforio. El distanciamiento e interpretación del modelo norteyuropeo se evidenció precisamente en la construcción del triforio, que se abre en el presbiterio sin la magnificencia típica de las grandes Catedrales franceses -por presentar aberturas más sencillas y reducidas- y en el tamaño del ábside mismo, que presenta la misma altura de las demás naves laterales, configurando al espacio Catedralicio las características típicas de las “Iglesias sala” donde precisamente las tres naves tienen la misma altura.

El 20 de febrero de 1347 se trasladó el ara románica que Pere Roger estrenó en 1308 y pocos días después, el 12 de marzo de 1347 el Arzobispo de Tarragona, junto con el Obispo Arnau de Mont-Rodon, consagró el altar en presencia de la ciudad al completo: *“traslladat, com s'esqueia, a la capçalera de l'obra nova (...) havent estotjat i depositat en*

---

<sup>6</sup> Freixas, P., 2007, p. 302.

<sup>7</sup> Freixas, P., 2007, p. 304.

*el mateix altar, de manera reverendt, juntament amb la lletra testimonial, una immensitat de diverses reliquies que foren trobades a l'altar antic, guardades pr a aquesta diligència*<sup>8</sup>.

La falta de recursos económicos y la peste negra, seguida de varias epidemias (1362 y 1371) retardaron hasta paralizar las obras de la Catedral, que volvieron a activarse a finales del siglo XIV.<sup>9</sup> Desde un punto de vista documental se desconoce bastante el periodo anterior al año 1386, caracterizado por fuertes vacilaciones con respecto a la tipología de planta que se quería aplicar en la recuperación de la nueva Catedral. A pesar de la falta de datos comprobantes como la identidad del arquitecto o la traza de las obras, se propuso<sup>10</sup> que en una fecha anterior al año 1368 se modificara el proyecto inicial de tres naves por una nave única, construyendo el primer tramo de bóveda más cercano al ábside.

Entre 1347 y 1386 fueron arquitectos de la Catedral Pere Capmagre (1349-1359...?), Dionís de Lovaina (1360-1362), Francesc Saplana (...1367-1368) y Pere Sacoma (1368-1393); es razonable pensar que fuera este último arquitecto, famoso por su maestría, el que se encargara de la modificación del proyecto inicial de tres a una nave, en un momento próspero para la ciudad de Girona y su edilicia.

Serra y Ráfols<sup>11</sup>, desmintiendo las propuestas de Fita<sup>12</sup>, explica que los libros de obra referentes a los años 1367-1369 tratan de las capillas de los dos tramos de la nave, que además aparecen documentadas como ya existentes desde el año 1367. De hecho en 1377 constaban la capilla San Esteban, ubicada bajo el campanario románico, la capilla de Santa Magdalena, que se abasteció entre 1367 y 1369 empezando por las ruínas que ocupaban antiguamente este lugar, y la capilla de Santa Marta y San Bernardo, que fue acabada en 1377. Por lo que se refiere al lado de la Epístola, como en 1377 se pagaron al

<sup>8</sup> Freixas, P., 2007, p. 306.

<sup>9</sup> Freixas, P., 1983, p. 17.

<sup>10</sup> Freixas P., 2007, p. 306.

<sup>11</sup> Serra y Ráfols, E., 1947-51, p. 3.

<sup>12</sup> Fita F., 1876, p. 100.



maestro Ramon Gilabert de Mallorca las vidrieras para la capilla de San Ivo y Santa Magdalena, es preciso pensar que en esta fecha la obra fuera ultimada<sup>13</sup>.

El 23 de febrero de 1386 la diatriba entre el proyecto a nave única o a tres naves fue sometido a una primera consulta de especialistas de Barcelona y de Girona, moderados por el obispo Berenguer de Anglesola, que dudaba de la estabilidad y seguridad del edificio de nave única; dicha presunta peligrosidad, sobre la que precisamente se centró toda la consulta, fue denunciada también al mismo Rey Pedro III, que en aquel mes de febrero se encontraba en Girona<sup>14</sup>.

A esta primera reunión acudieron los arquitectos de Barcelona Pere Arbej, Bartomeu Sisbert y Arnau Bargués, que juntamente con Guillem Morey, que trabajaba en la Catedral de Girona se pronunciaron a favor de las tres naves, frente al maestro de la obra Pere Sacoma que, con los canteros gerundenses Guillem Mieres y Pere Ramón Bosch era partidario de la solidez de la obra de una sola nave.<sup>15</sup>

Al final de la reunión los maestros de Barcelona y el mallorquín Guillem Morey optaron por las tres naves, en contra de la minoría de Girona y del maestro Pere Sacoma (1368-1393) que quería seguir con el proyecto inicial de nave única, en el que se estaba trabajando.

El 27 de octubre de 1386 el Capítulo formalizó la decisión tomada imponiendo que se derrumbaran las obras anteriores y se volviera a comenzar desde un nuevo proyecto de tres naves. Esta resolución se aplicó con la evidente insatisfacción de muchos canónigos que, justo unos meses después, volvieron a manifestar su desacuerdo junto con los

---

<sup>13</sup> Por ser el primer contrato que se conserva acerca de la Catedral de Girona y, además relativo a un encargo de vidrieras góticas cuyas noticias documentales son muy escasas en la época gótica, consideramos importante referir en esta nota la transcripción documental ofrecida por Serra y Ráfols E., 1947-51, p. 3. “A .XI. jorns del mes de febrer del any de (...) MCCCLXXV fo feta conuinença entre los honrats En G. Sent Vicenç, canonge, En R. Albert, prevere del Capítol, obrés, de volentat de Mossenyer lo Bisbe e del Capítol de l parte En R. Gilabert, de Majorcha, mestre de vidrieres, de altre, ab carta feta en poder d'en Font Cuberta, not. De Girona a IX jorns del mes de novembre de l'any de MCCCLXXV. Que.l dit R. fees ll vidrieres, la l<sup>a</sup> de Sent Ivo e l'altre de Sancta Macdalena, e axò promés e assegurà de fer segons que.s conté en la dita carta. M.D. sous, la qual cantitat jo així com a procurador de la dita obra li é pagada, exceptat que me.n é retinguts, per tal com él devia enfilar les dites vidrieres e no o a pogut fer, e En Botet, fuster, a-les enffilades e a.y meses .XVI. jornals a raó de III. Sous .VII. diners per dia.”

<sup>14</sup> “dominica .VII. post natale Domini anni LXXXXVI. Lo Senyor Rey ic era” Serra i Ráfols, 1947-51, p. 189.

<sup>15</sup> Serra y Ráfols, E., 1947-51, p. 15; De Palol Salellas, P., 1955, p. 38.

arquitectos partidarios de la nave única, determinando la necesidad de una segunda consulta en 1416.

Escasean las informaciones acerca de las obras realizadas en los años entre la primera y la segunda reunión, excepción hecha por lo que se refiere a la construcción de algunos pilares que se encontraban frente a las capillas de San Esteban y San Miguel. Desde un punto de vista documental consta que en 1387 Guillem Morei (1394-1397), maestro mayor de la Catedral desde 1394, hizo preparar los moldes para los pilares que debían de representar el cuerpo del nuevo edificio de tres naves, cuyo proyecto se formalizó el 8 de junio de 1390, con la contratación del pilar de la banda norte. A pesar de que en las excavaciones realizadas en la Catedral no queda constancia de estos fundamentos, muchos elementos inducen a reflexionar sobre una más que probable construcción de los pilares y que por lo menos uno de estos se acabara casi totalmente en 1395.<sup>16</sup>

El 23 y 24 de enero de 1416, debido a la lentitud de la obra y al malcontento general de los arquitectos gerundenses apoyados por el Maestro Bofill y el obispo Dalmau de Mur, se convocó un segundo gran Congreso donde se solucionó definitivamente el problema de la construcción de la Catedral de Girona, optando por volver al proyecto de una sola nave.

Los archivos Catedralícos conservan las actas de esta famosa consulta en la que se vieron implicados doce especialistas activos en Cataluña “*artifices peritissimos, lapiscidas de diversis partibus regni huius t etiam aliunde*”<sup>17</sup> a los cuales fueron dirigidas las tres mismas preguntas, sobre dos aspectos básicos: la firmeza y estabilidad de la nave y la proporcionalidad de esta con respecto al ábside.

Concretamente se les preguntaba: “*Si la obra de la dita Seu pus altament a una nau antigament començada se podria continuar amb la intenció que fos ferma, estable e sens tota duptansa; posat que la dita obra a una nauquitiament e segura no es pugués o no es vulgués continuar, si la obra darrerament de tres naus continuada es congrua e suficient e tal qui meresca esser continuada o si mereix esser cessada o mudada en altra forma e al cas que s’hagi de mudar en altra forma a quanta altura ha de ser pujada especificant-ho*

---

<sup>16</sup> Freixas, P., 2007, p. 310.

<sup>17</sup> Bracons, J., 1999, p. 198.

*per manera que no puixa deviar; qual forma e continuació de les dites obres sería pus competitiva e mes proporcionable al cap de la dita Seu ja començat fet i acabat.*<sup>18</sup>

El 15 de marzo de 1417, después de una misa solemne en honor de la Virgen, el obispo Dalmau de Mur, analizadas todas las consideraciones y las sugerencias de los especialistas y teniendo en cuenta también los informes de los contrarios a las decisiones del año 1386, anunció que por unanimidad se había optado por *“proseguir en una nau la gran obra antiga”*.

Todos los maestros convenían en considerar la obra de una nave, además iniciada desde hace mucho, como *“bona e ben ferma”*<sup>19</sup> en cambio, por lo que se refiere el segundo punto, las cuestiones entre las dos partes eran inconciliables. La cuestión sobre cual formula era la más compatible con la preexistente cabecera tuvo muchas argumentaciones válidas que hacían referencia tanto a la belleza del conjunto como a su economía; a este propósito Joan de Guingamps de Narbona tuvo un papel decisivo en proponer – después de 1417 – la introducción de una pared que compensara la diferencia de alzada entre la nave y el presbiterio, donde además fueron introducidos tres rosetones, para obviar a la pesadez del muro interpuesto. El 15 de marzo de 1416 el Capítulo nombró arquitecto de la Catedral a Antoni Canet (1394-1426) que trabajó, en vía excepcional, junto con Guillem Bofill, también maestro mayor del mismo templo.

Desde aquel momento las obras progresaron con grande rapidez y los años entre 1420-1440 se consideran como los más intensos y activos; los trabajos fueron interrumpidos en 1462 por la Guerra Civil Catalana pero bajo la dirección del arquitecto Juliá a finales del siglo XV se erigieron las capillas del tercer tramo de la bóveda.

Las obras de cierre del perímetro y de edificación de las bóvedas interesaron un largo proceso que se considera concluso solo a principios del siglo XVI; la última piedra y la decoración exterior del templo remiten al año 1604. Actualmente la Catedral de Girona con sus 23 metros de altura representa la culminación del estilo gótico en Cataluña.

---

<sup>18</sup>La primera referencia y transcripción de la reunión de arquitectos celebrada en Girona en 1416 se encuentra en Villanueva, J., 1850, pp. 324-338.

<sup>19</sup>Freixas, P., 2007, p. 320.

El ritmo horizontal domina el espacio interno de la Catedral, cuya planta y alzado revelan la repetición del modelo *“ad quadratum”* típico del gótico catalán, enfatizado por la presencia masiva de las paredes, y con el aporte decisivo de las capillas de tamaño reducido y de las aberturas del triforio.

Las capillas se colocaron de manera arrítmica entre los contrafuertes -7 aberturas en el lado norte y 8 en el lado sur- y la diferencia de medidas entre las mismas, junto con la desigualdad de las molduras entre pilastras y basamentos atestiguan la irregularidad de un proyecto arquitectónico que se llevó a cabo durante muchos años.

Desde un punto de vista de la verticalidad del edificio, en su interior se desarrollan tres registros que, desde la parte inferior, corresponden a las capillas, al triforio y a las vidrieras. Las naves están decoradas con bóvedas de crucería, acabadas con elegantes claves de bóveda en piedra de Girona; asimismo la zona del altar está cubierta con una bóveda de crucería que lleva el escudo real, mientras el presbiterio presenta una clave de bóveda dedicada a la Coronación de la Virgen.

## 4.2 La decoración vítrea del templo: acontecimientos bélicos e intervenciones

En unas líneas finales dedicadas a las vidrieras de la Catedral de Girona, Joan Vila Grau lamentaba el precario estado de conservación del conjunto vítreo *“un tresor inestimable, terriblement fràgil i bell, del nostre prou maltractat patrimoni artístic”*.<sup>20</sup>

La pérdida de un porcentaje muy elevado de lo que fue el patrimonio translúcido del templo gerundense, junto a la desaparición del fondo documental anexo, no favorece el conocimiento exhaustivo de su decoración primitiva, además afectado por continuas obras de mejoría y reparación desde el siglo XIV.

La necesidad de una constante obra de conservación del patrimonio vítreo pronto se concretizó en el pacto entre el Capítulo y Jaume Fontanet, encargado de la manutención de las vidrieras de la Catedral (agosto de 1523), contrato remarcado el 17 de septiembre de 1538 y autorizado por el notario Guilana *“placuit omnibus quod vitriario seu habenti curam de specularibus Sedis comodetur aliqua habitacio seu locus in quo possit tenere sua afferramenta sive aynes. Item quod fiat per dicti vitriarii capitulacionem super hoc alias initam cum declaracione quod no teneatur in casu fulgurum vel terremotus, nisi certis casibus, contentis in addicione facta dictis capitulacionibus quod fuit firmatum in posse Guilana notarii eodem die dum completorium reciteretur”*<sup>21</sup>.

Al simple desgaste y deterioro del edificio provocados por el paso del tiempo se deben sumar las reparaciones forzadas por las guerras y las numerosas pérdidas debidas a catastrofes naturales y accidentes<sup>22</sup>. El estudio y conocimiento de las varias intervenciones se hacen fundamentales cara al estudio del conjunto vítreo Catedralicio, sobre todo para la identificación de los plafones sueltos que actualmente se encuentran almacenados en unas zonas protegidas del Templo.

En una acta de 1622 se lamenta el precario estado de conservación de las vidrieras, cuya estabilidad se ve afectada por el fuerte viento, pero se debe considerar que fueron las guerras contra Luis XIV (1694 y 1695) que perjudicaron de manera definitiva el conjunto

---

<sup>20</sup> Serra D'Or, 1982, en Vila Grau J., 1985, p. 75.

<sup>21</sup> ACG, Actes Capitulars, Registre 7 (1528-1539), fol. 334, en Vila-Grau, J., 1987, p. 42.

<sup>22</sup> Domènech G., Gil R.M., 2004.

Catedralicio en cuanto a sus vidrieras. En fecha 12 de junio de 1694 se informa de la necesaria reparación de todas las vidrieras alrededor del altar mayor y el año siguiente (31 de enero) se tuvo que reponer *“una de les vidrieres grans de l’església que les bombes havien casi del tot arruinada”*<sup>23</sup>.

El 26 de agosto de 1698 el Arzobispo Miquel Pontic *“oferí fer la gran vidriera que és sobre lo altar major, nomenada O, la qual amb les bombes de 1694 havia caigut (...) i era feta a 6 d’agost de 1706 i per memoria de dit bisbe s’hi posá Sant Miquel, el seu patró.”*<sup>24</sup> La obra se encargó al maestro de Barcelona Francesc Saladrigas *“pintor de vidrieres”* que en fecha 24 de julio renvió a Barcelona los embalajes de siete grandes cajas de vidrieras que pesaban *“66 arrobes”*<sup>25</sup> para hacer la O.

El 17 de octubre de 1711 el mismo Saladrigas se vió implicado en la reparación general de la iglesia, capilla del claustro y Tesorería a causa del estallido de bombas que dañaron al edificio durante el ataque realizado por Felipe V en 1710.

En referencia al siglo XIX y XX, la documentación relata la pérdida de material litúrgico incluso las vidrieras. Durante el ataque francés de 1808-1809 los desperfectos incluyeron todos los elementos decorativos de la Catedral y supusieron también la interrupción de las obras que se estaban llevando a cabo en el edificio mismo. Cuando estalló la Guerra Civil Española y se constituyó la Comisión del Patrimonio Artístico y Arqueológico de las comarcas gerundenses (1936-1938) se realizaron obras de manutención y mejoría de la Catedral pero destinadas a despojar el edificio de su activo carácter religioso, para transformarlo en un monumento ciudadano de alto valor cultural.<sup>26</sup>

Los informes Catedralicios<sup>27</sup> refieren que durante el bombardeo del 29 de enero de 1939 además de destruirse 250 m<sup>2</sup> de techo, la explosión afectó también a las vidrieras, sobre todo a las tres más grandes que se encuentran en la pared del mediodía; además la

<sup>23</sup> Marquès, J., 1981, p. 273.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Obra, foli 94, v., en Marquès, J., 1981, p. 273.

<sup>26</sup> *“Les actuacions d’aquesta comissió, com ara el desmuntatge del cor i l’orgue i la supressió del mur de tanca exterior de l’absis, després són interpretades pel bàndol guanyador com desperfectes provocats per la guerra”* en Domènech G., Gil R.M., 2004, p. 233.

<sup>27</sup> Domènech G., Gil R.M., 2004, p. 261.

destrucción de muchos retablos causada por la Guerra Civil dejó al descubierto los muros de muchas capillas que requirieron la realización de nuevas vidrieras.<sup>28</sup>

Todas las reformas que se realizaron en esta época quedan detalladas en el *“Inventario de las pérdidas materiales de la Catedral de Girona durante el dominio marxista”* así como las reparaciones efectuadas después de la guerra, expuestas en la Visita Pastoral de 1940 en el *“Plan de mejoras, arreglos y reformas que se podrían realizar en la Catedral de Girona cuando lo permita la situación económica”*. En este informe se trata de la recolocación de obras de arte, de la rehabilitación de los paramentos litúrgicos y de la reconstrucción de las vidrieras, pero también hay que tener en cuenta que no se documentaron todas las intervenciones, por considerar algunas de ellas “manutención ordinaria del Edificio”<sup>29</sup>; Es más, durante el Franquismo, utilizando como pretexto el Concordado con la Santa Sede y la independencia de la iglesia, muchas de las intervenciones no fueron valoradas ni justificadas por una comisión del patrimonio. Cuando se llegó a obtener la democracia, desde 1978 hasta 1982 el patrimonio eclesiástico pasó a manos del control civil y es solo desde 1981 que la Generalitat de Catalunya se encarga de su conservación a través de la Comisión Territorial del Patrimonio, encargada de su preservación.

Actualmente las vidrieras de la Catedral de Girona se pueden repartir en cuatro grupos: el primero y más antiguo incluye las obras atribuidas al “Mestre del Presbiteri” (principios del s. XIV) que realizó las 11 vidrieras del ábside y posiblemente también algunos plafones actualmente almacenados y los restos del rosetón sureste.

La decoración del deambulatorio y de la capilla de San Miguel (mediados s. XIV) se atribuye al maestro normando Guillem Letungard, como también algunos plafones sueltos asimismo almacenados. El tercer grupo se compone de los escasos restos vítreos que decoraban la capilla de San Ivo y la capilla Santa Magdalena, obra del mallorquín

---

<sup>28</sup> Las vidrieras que se colocaron en los dos ventanales de las paredes norte y sur del conjunto Catedralicio se decoraron con figuras de santos e historias sagradas.

<sup>29</sup> Doc. 1.5; 1.6. Todo eso perjudicando entonces la posibilidad de visionar las diversas y múltiples restauraciones del antiguo conjunto vítreo.

Ramon Gilabert (1357), y también de los restos de la capilla de los santos Jordi y Dalmau, datados por la crítica hacia el siglo XV.<sup>30</sup>

El último grupo se compone de la obra del maestro tolosano Antoni Tomàs, que realizó la gran vidriera con los Doce Apóstoles (1437) y de la vidriera con las Sibilas, los cuatro evangelistas y los cuatro Doctores de la Iglesia, obra del maestro vidriero Jaume Fontanet (1520). Quedan excluidos de esta primera repartición cronológica unos cuantos plafones sueltos del siglo XV actualmente almacenados.

#### 4.3 El primer italianismo en Girona: el *Mestre de la capçalera*. Fuentes documentales

*“Uno de los más viejos ejemplares levantinos de vidriera policroma está en la Catedral de Girona, en los ventanales del ábside y es obra un poco tosca, de arte arcaizante.”*<sup>31</sup>

En fecha 21 de mayo de 1348 se anota la liquidación de cuentas de la obra de la Catedral al Obispo y al Capítulo, por gastos relacionados con el coro y las vidrieras *“que noviter fiunt et factae et aptatae fuerunt in dicta ecclesia administratis temporibus praeteritis usque ad primam diem praesentis mensis madii”*<sup>32</sup>.

Este tipo de gestiones se solía realizar cada cuatro años, por lo tanto se considera que correspondan a obras llevadas a cabo entre 1343 y 1346 y que coincidan con la consagración del altar mayor, que tuvo lugar el 13 de marzo de 1347.

El 3 de noviembre de 1357, consta documentada la petición de dinero *“pro faciendo fieri vitriarias que incaeptae fuerunt fieri in fenestris seu vitriariis dicti operis novi.”* por parte del administrador de la obra Ramon Albert; esto significa que en aquella fecha las vidrieras que decoraban la obra nueva –presbiterio y deambulatorio- ya estaban en proceso de fabricación y que, posiblemente, las aberturas estaban tapiadas de manera provisional con telas enceradas, que presentaban una función análoga a las vidrieras: proteger el templo de las corrientes de aire y embellecerlo con sus decoraciones.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Cañellas, S., 2009, p. 215.

<sup>31</sup> Marquès de Lozoya, 1931.

<sup>32</sup> ACG, Notularum, 21, fol. 20-21, en Vila-Grau, J., 1987, p. 32.

<sup>33</sup> Nota suelta mencionada en Marquès, J., 1981, p. 269.



A partir del 21 de enero de 1380, fecha en que el pintor de Girona Lluís Borrassá cobraba “*XI sous*” por la reparación de una de las vidrieras altas del presbiterio, las noticias relativas a los plafones más antiguos remiten exclusivamente a reparaciones “*Dissapte a XXI de gener (...) item aquest dissapte matex pague a N.Luís Borraçan, pintor de Girona e regent en fer vidrieres, per una vidriera que adobà en les pus altes, sobra la cambra del claver, e. y tornà un poch de un finestratge que.n avia caüt ab vent (...) un florí que val XI sous*”<sup>34</sup>.

Tal como relatan las fuentes documentales la primera decoración translúcida que se realizó fue sobre el altar mayor; de los once ventanales actualmente *in situ* quedan diez, por ser la primera vidriera de la izquierda (N-VI) una sustitución del siglo XVI atribuida a Jaume Fontanet.<sup>35</sup> La iconografía original de esta lanceta se desconoce, pero es posible que el plafón suelto GIR F-4 (fig. 31) pudiera formar parte de esta escena, representando el tema de Zacarías y Elizabeth, con la Anunciación del arcángel Gabriel a Zacarías.<sup>36</sup>

El descubrimiento más importante que se llevó a cabo en 1981, durante una campaña de estudios dirigida por Vila-Grau en la Catedral, fue la “*taula de vitraller*” empleada para la realización del conjunto. Este ejemplo, único por su peculiaridad e integridad, actualmente se conserva en el Museo de Arte de Girona. La tabla, que se compone de dos piezas de madera de castaño (1,5 cm de espesor) fue analizada con diversos tipos de maquinarias y a través de una luz ultravioleta se pudo descubrir que debajo de una capa de pintura gris y por detrás de unos cuantos repleos se escondía el proyecto para realizar la vidriera central del conjunto presbiteral. La Virgen, protagonista de la escena de la Anunciación (H-I, plafón b4; fig. 32) se encontraba escondida debajo de unos motivos geométricos de época posterior, mientras en el segundo plafón (tabla B) la arquitectura que se reproduce remite directamente a la composición del plafón superior (H-I, plafón b5; fig. 33). Este *unicum*, testigo material de la aplicación de las normas dictadas por Teophilus, resulta ser de gran ayuda para el conocimiento y el estudio del proceso de ejecución de una vidriera medieval.

---

<sup>34</sup>ACG, Llibre d’Obra, vol. VII (1379-1380) fol. 73, en Vila-Grau, J., 1987, p. 35.

<sup>35</sup>Para mencionar las vidrieras se usa la nomenclatura empleada por el CVMA.

<sup>36</sup>Vila-Grau, J., 1987, p. 231.

### 4.3.1 Descripción del conjunto absidal

El conjunto vítreo presenta dos tipologías principales: las siete vidrieras centrales son de dos lancetas y tracería con rosetón cuadrilobulado, mientras las cuatro laterales, dos por lado, son de tres lancetas y tracería, con tres rosetones cuadrilobulados y dos triángulos curvilíneos; esto implica que las Historias Marianas aquí representadas no tienen en su totalidad, un ritmo visual homogéneo. La lectura del conjunto se desarrolla desde la izquierda (pared norte) hacia la derecha y desde abajo hasta arriba.

En líneas generales, las historias se reparten en dos registros y las arquitecturas delimitan y enmarcan la verticalidad de los personajes en equilibradas soluciones espaciales. En las vidrieras de dos lancetas la estructura se percibe como más rígida, en cambio cuando se trata de tres lancetas los protagonistas parecen moverse por el espacio con más libertad. En el caso del plafón donde se representa la *Dormición* (S-VI) las arquitecturas han sido sustituidas casi en su totalidad por las figuras, que se disponen en tres registros (fig. 34). En esta escena se ha identificado la presencia de una *lectio* más arcaica que se hace manifiesta en la representación iconográfica conjunta de la *Dormición*, con la escena del Cristo que baja de los cielos para acoger su alma. Es más, la distribución de los apóstoles en dos registros se ha interpretado como una solución espacial que posiblemente precede los recursos pictóricos típicos de los flamencos, que elevaban la visión de la cama para colocar los apóstoles a su alrededor.<sup>37</sup> Aquí, como también en la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel* (S-II; fig. 35) el maestro utilizó un *escamotage* pictórico, peculiar para conjuntos vítreos catalanes de época gótica: los personajes sobresalen de las arquitecturas y del espacio impuesto por los plomos, para conquistar una dimensión más cercana al espectador y a la realidad. En la escena de la *Dormición* la Virgen descansa sobre una cama que ocupa dos plafones contiguos y en el registro superior Cristo la corona con un gesto que se extiende materialmente por el plafón de al lado.

Si en un primer momento este conjunto se atribuyó al mismo maestro que decoró las vidrieras góticas de Pedralbes, sólo este recurso bastaría para distanciar las dos producciones. De hecho la interpretación del espacio es muy diferente entre un maestro

---

<sup>37</sup> Cañellas, S., 2008, p. 242.

vidriero que reproduce un modelo y un maestro pintor, sensible a las novedades artísticas de su época. El primero imita, el segundo crea.

Volvemos a encontrar características análogas en el rosetón de la Catedral de Siena, donde Duccio di Buoninsegna, maestro pintor, representa arquitecturas y sujetos con la misma atención consagrada a obras de tamaño reducido. Si observamos la escena de la *Asunción* de la Virgen pintada por Duccio, los ángeles que sostienen la mandorla sobresalen del espacio definido por las cenefas, para rozar delicadamente el límite de la composición, creando entonces una profundidad pictórica de gran efecto. Una conjunción poética de intangibilidad y materia (fig. 36).

Dos detalles técnicos nos hacen pensar en la ejecución del proyecto magistral por parte de un taller vidriero: el uso de una grisalla negra y espesa sobre un vidrio de espesor considerable y la preponderancia total de la línea como medio de expresión.<sup>38</sup> En una nota curiosa sobre este conjunto, Vila Grau señalaba el volumen peculiar de los trazos, tan considerable, remarcaba, que los restauradores que se ocuparon de realizar los gráficos para su estudio se quedaron con el calco del dibujo encima de los folios.<sup>39</sup>

Los rasgos de la cara son enérgicos y la misma pincelada, contundente, a menudo sirve para esbozar, en un *unicum*, los cabellos, la nariz y las cejas. El maestro usa dos tonos de grisalla, una primera para delinear y una segunda para sombrear (fig. 37).

Los ojos son grandes, profundos; en algunos casos, perdidos en la mirada de un más allá, típico del arte que precede la época gótica, en otros, transmiten, por su ejecución más detallada, participación y pathos. Estas dos maneras de caracterizar los personajes podrían justificarse con la intervención de dos maestros: un primero, al que se delegan las escenas de más relieve, y un segundo, menos hábil, quizás un asistente, que se encarga de los detalles y de los plafones secundarios. Asimismo, contrariamente a lo propuesto por la crítica con anterioridad, consideramos que tampoco la ejecución de las manos se repite con homogeneidad.<sup>40</sup> Por un lado se alternan detalles que remiten a una pintura más antigua (p. ej. N-III; a2; fig. 38) como las manos grandes, rígidas y un poco

---

<sup>38</sup> De Dalmases, N., Pitarch, J., 1984, p. 177; Vila-Grau, J., 1985, p. 361;

<sup>39</sup> Vila-Grau, J., 1985, p. 361.

<sup>40</sup> Alcoy, R., 1998, p. 165; Cañellas, S., 2008, p. 242.

desproporcionadas, por el otro se encuentran detalles de finura gótica (N-II, b4; S-VI; a1; fig. 39), como la Virgen que gira la muñeca hacia arriba en un gesto elegante o los apóstoles que rezan en la escena de la *Dormición*, apretando las manos de dedos cruzados en actitud de evidente pathos emocional (fig. 40).

La crítica está de acuerdo en considerar los personajes como estáticos, y eso es cierto si nos fijamos en la representación de la cama del Jesús en la escena de la Natividad (S-III; fig. 41) o en la ejecución de la torre de la Puerta Dorada (N-V)<sup>41</sup>, pero en otros casos, como en la Natividad, el salto rápido del perro que intenta alcanzar las historias del registro superior o el ángel que en el plafón opuesto sobresale del límite superior de la escena para anunciar el nacimiento de Jesús, interrumpen esa rigidez proyectando nos hacia la modernidad de un estilo gótico vibrante y actual (fig. 42).

Por lo que se refiere al uso de vidrio de colores, las tonalidades identificadas en un primer momento como identificativas de la vidriera típica del siglo XIII, en realidad no parecen constituir una componente exclusiva de este siglo, sino también del sucesivo y más: el amarillo, el verde, el azul, el malva, el incoloro en dos tonalidades, una más transparente y otra más rosada, y el rojo, plaqué (fig. 43).

Al hablar de los fondos lisos de estas composiciones, se remarcó la peculiaridad del doble empleo de vidrio de ciba y en discos, cuyas características e imperfecciones (inclusiones de aire) el maestro vidriero había aprovechado para crear efectos artísticos en el montaje de las piezas mismas.<sup>42</sup>

En el caso concreto del plafón GIR F-5, donde el sol y la luna, enmarcados entre las letras IHS (abreviatura de Jesús) posiblemente debían de formar parte de una Crucifixión del conjunto presbiteral, se ha encontrado un empleo peculiar del rojo. En la ejecución del sol, realizado con este tono se ha detectado un cambio importante en la tonalidad de este color, que difiere mucho de las demás piezas rojas utilizadas en el mismo plafón (fig. 44).

El vidrio rojo, normalmente plaqué y de importación, presentaba una factura homogénea y no esfumada, como en este caso, junto a una tonalidad más intensa y compacta. Hasta

<sup>41</sup> Cañellas, S., 2008, p. 236.

<sup>42</sup> Vila-Grau, J., 1985, p. 361

que no se analice el vidrio en su composición o que por lo menos no se abra el plafón para comprobar la tipología de vidrio, lo que podemos suponer es que se trate de una lámina con imperfecciones -desde aquí procederían entonces las pinceladas difuminadas - que se ha aprovechado de igual manera o bien que se tratara de un vidrio incoloro que se pintó encima con un color anaranjado, un proceso inusual que en cambio explicaría la percepción evidente de pinceladas encima de la superficie. Elegimos no muestrear este plafón para preservar la integridad de la composición que se hubiera podido ver perjudicada en fase de recorte de las piezas.

Así como las arquitecturas (fig. 45) recuerdan modelos presentes en Pedralbes o en la Catedral de Barcelona, la crítica sugirió una ulterior analogía entre los fondos aquí representados y los de la Capilla de las Once Mil Vírgenes de Tarragona. Sin embargo, para expresar nuestra contrariedad al respecto remitimos el lector al capítulo correspondiente a la Catedral de Tarragona de esta misma tesis donde se detallan los hallazgos relativos a la Capilla de las Once Mil Vírgenes y sus piezas no originales.

El uso abundante del forro de armiño como recurso iconográfico se repite igual en Pedralbes, en la Catedral de Tarragona y en Girona, prorrogando así, en un estilo más arcaico, aquella *lectio* italianizante revisada también en la vidriera del San Miguel de la Catedral de Barcelona.<sup>43</sup>

Por lo que se refiere a la autoría del conjunto, se desconocen la identidad del autor o taller denominado “Mestre de la capçalera” como también la entidad del encargo y los detalles de ejecución. Lo cierto es que las analogías estilísticas revisadas entre Girona, Tarragona, Pedralbes y Barcelona sugieren una mutua influencia entre los obradores implicados en su ejecución como también un uso generalizado de patrones análogos y “a la page”.

---

<sup>43</sup> Alcoy, R., 1998, p. 165



### **4.3.2 Estado de conservación de los plafones**

El estado de conservación del conjunto *in situ* es bastante precario pero se considera mejor en el lado meridional. La falta de algunas piezas de vidrio, junto al degradado de la capa pictórica y a la difícil lectura de algunas piezas evidencia de manera contundente la necesidad de una intervención.

Debido a que el estudio del conjunto no pudo realizarse desde cerca porque no había en acto algún proceso de restauración, para nuestro estudio se han utilizado imágenes antiguas procedentes de los archivos ciudadanos de Barcelona y fotos recientes realizadas por fotógrafos profesionales.<sup>44</sup>

En referencia a la conservación de los plafones, la falta de unas cuantas piezas perjudica mucho el conjunto en términos de equilibrio estático, porque cada fragmento es parte integrante de la verticalidad total de los plafones. La pérdida de algunos táseles de vidrio implica una sobrecarga de las demás piezas que, sujetas a demasiada presión, se pueden romper con facilidad. La falta de un vidrio, que por lo tanto permite un excesivo paso de luz (que no se ve bloqueada o matizada por un cristal) produce una lectura distorsionada del proyecto decorativo, dificultando la comprensión narrativa. El caso concreto del plafón con la Coronación de la Virgen (S- VI; a3, b3; fig. 46) ejemplifica lo que acabamos de afirmar: en las fotos publicadas por Joan Vila-Grau el Cristo que bendice del plafón b3 se acerca a la Virgen con un gesto de la mano que se dilata y concretiza en el plafón contiguo (a3) demostrando no solo una búsqueda del espacio por parte del autor sino también evidenciando un delicado recurso pictórico.<sup>45</sup> En las últimas fotos (octubre 2011), en lugar de la mano del Cristo ya no queda vidrio, sino un hueco. Esta pérdida lamentable quizás no se hubiera producido con una correcta campaña de conservación del conjunto. Es curioso como ya desde el siglo XV las más importantes Catedrales góticas que hemos revisado hasta ahora tuviesen un vidriero encargado de la conservación y manutención

---

<sup>44</sup> Las fotos antiguas empleadas proceden del Archivo Fotográfico del Institut d'Estudis Catalans de Barcelona, del Institut Amatller de Barcelona y del sitio web: [www.gotik-romanik.de](http://www.gotik-romanik.de). La campaña fotográfica realizada en 2010 se ha llevado a cabo gracias a la amable ayuda del Sr. Gustavo Torres Mendoza.

<sup>45</sup> Vila-Grau, J., 1987, p. 111

del conjunto, valorando entonces la preciosidad de la obra que se acababa de realizar, y que en cambio, ahora, no se aprecien a tal punto obras tan frágiles y bellas.

En referencia al estado de conservación de la pintura, la grisalla se presenta en buenas condiciones, excepto en unos casos concretos (p. ej. S-IV; a2) donde sobre todo a nivel de las caras la pintura se ve bastante degradada y ennegrecida. Por lo que se refiere al entramado, este debería de ser original en los plafones donde no constan muchas intervenciones o añadidos, y sobre todo en la parte meridional. El empleo excesivo de tiras de plomo empleado para realizar arreglos puntuales, con el paso del tiempo y en algunos casos puntuales perjudican la visibilidad de la pieza, afectada demasiado por el perfil negro de las tiras (N-V, b2; S VI, b5) que encubren la narración. Además, en algunos casos, para sanar las fracturas del vidrio se han empleado piezas de remplio, además del mismo conjunto, obteniendo soluciones “irreverentes” como en el caso del Arcángel Gabriel (H-I, A3, A4; fig.47 ) cuya boca está tapiada por una mano.

### 4.3.3 Los plafones sueltos del siglo XIV: el primer grupo

Los plafones sueltos procedentes de la Catedral y que actualmente se encuentran almacenados en unas zonas restringidas del Templo fueron estudiados por primera vez por Vila-Grau y repartidos por grupos en base a su estilo y datación presunta.<sup>46</sup> El primero incluye 11 piezas de estilo arcaizante, atribuidas al Mestre de la capçalera. En el segundo se reúnen los plafones que remiten al estilo de Guillem Letungard y el panel procedente de la Capilla de San Jordi y San Damiá. El último grupo incluye tres fragmentos del siglo XV (fig. 48).

<sup>46</sup> Queremos agradecer a Mn. Jaume Juliá Degà-President del Capítol y a Mn. Joan Nespleda Conservador del Patrimoni artístic i Director del Tresòr de la Catedral de Girona todas las facilidades y la confianza que han reservado hacia nosotros durante esta larga tarea de estudio. Actualmente las piezas sueltas se encuentran almacenadas en una sala protegida de la Catedral, y no están expuestas por quedarse a la espera de su próxima restauración; nuestra gratitud también a la Señora Antonia Clarà del Museo Diocesano y a Gustavo Torres Mendoza, técnico logístico de la Catedral, que nos ha ayudado con gran disponibilidad y seriedad en el largo proceso de recopilación fotográfica de todo el conjunto vítreo y durante la tarea de muestreo.



Cara al estudio del primer grupo hemos creído conveniente repartir las piezas en tres subgrupos, por no presentarse todas homogéneas en términos de estilo. Respecto a la producción del Mestre de la capçalera consideramos obra distinta los dos fragmentos trilobulados GIR. F-8 donde se aprecia un solo tono de pintura que no presenta aquel espesor tan característico de este obrador catedralicio. Al analizar los fragmentos desde GIR. F-I hasta GIR. F-8 hemos podido comprobar un triple empleo de grisalla de gran efecto escénico. El tono más oscuro sirve para remarcar y definir las escenas y se encuentra en la cara interior del vidrio mientras un tono más líquido y rosáceo se distribuye en la cara opuesta del mismo cristal proporcionando entonces cierto movimiento y expresividad a los sujetos. Este segundo tono en algunos casos acompaña la línea impuesta por la primera grisalla, como para sombrear el dibujo y remarcarlo ulteriormente, pero en tono rebajado. El tercer trazo de pintura se obtiene con una grisalla muy líquida, casi transparente y de color grisáceo. Este expediente, típico del arte pictórico sobre soporte tradicional como los retablos por ejemplo, demuestra una buena capacidad de ejecución: proporcionar volumen a la cara, alternando zonas de luz y sombra (en las mejillas por ej.) y también matizar el tono del vidrio mismo. En caso contrario, demasiada luminosidad impediría la percepción correcta del proyecto decorativo original. No es casual que después de intervenciones de restauración demasiado agresivas y perjudicantes, durante las cuales se quita esta veladura por considerarla simplemente suciedad, la percepción visual de la vidriera sea peor.

La grisalla que el pintor distribuye sobre la superficie vítrea, a pesar de que con el paso del tiempo pueda degradarse por causas heterogéneas, matiza la luminosidad del vidrio y representa el medio imprescindible para la lectura de un recorrido narrativo pensado a través de una tibia luz, matizada por filtros.

Los fragmentos GIR F-6 y GIR F-1 son un precioso ejemplo de repleo de cartones (fig. 49); desafortunadamente GIR F-6 se encuentra en malas condiciones de conservación, habiéndose perdido la mayoría del vidrio original, pero los pocos fragmentos originales demuestran la perfecta correspondencia que se puede establecer entre los dos ángeles que llevan el incensario en las manos.

Los dos escudos sobre fondo azul que asimismo forman parte de este primer grupo fueron identificados por Vila-Grau como obra del siglo XIV procedente de la Capilla de Santa Caterina y posiblemente quitados de la misma cuando la ventana fue tapiada en 1647 para colocar el retablo (fig. 51).<sup>47</sup> Al observar en detalle el plafón de la izquierda, en la parte inferior del plafón de la derecha hay un trozo de vidrio rojo plaqué con decoraciones moduladas y, en el límite más externo, un vidrio de color verde vivo. Si se comparan contemporáneamente este plafón con el GIR F-1 se pueden detectar detalles cromáticos que sugieren una posible participación de las dos piezas en el mismo programa decorativo.

El ángel con el incensario (GIR F-1) presenta el ala izquierda de color rojo plaqué y análoga decoración que el escudo, como también detalles en color verde vivo. Debido a que el empleo de la grisalla es muy parecido y también el uso del vidrio de colores, sugerimos que posiblemente estos dos plafones podrían formar parte de la misma decoración y que pueda estar vinculado al taller del Mestre de la Capçalera.

#### 4.4 El rosetón sur-este

El rosetón que se encuentra en la pared meridional del conjunto Catedralicio está compuesto de cuatro poli lobulados y sólo el superior (poli lobulado 1) se considera original en parte, por ser todas las demás piezas reposiciones del siglo XIX.

En un primer momento la crítica identificó el plafón superior de esta composición como obra del siglo XV, mientras actualmente, con sus motivos decorativos y querubines sobre fondo rojo plaqué, se propone la atribución al Mestre de la Capçalera (fig. 52, a, b, c).<sup>48</sup> Después de un estudio atento de las imágenes, nos atrevemos a discrepar de esta última atribución, por presentar los sujetos unos rasgos y características pictóricas que no nos parecen coincidir con el estilo de este autor, detalladamente revisado en el conjunto absidal y en los plafones sueltos.

---

<sup>47</sup>Vila Grau, J., 1987 p. 115.

<sup>48</sup>Vila Grau, J., 1987 p. 226; Cañellas, S., 2002, p. 242.

#### 4.5 Guillem Letumgard pintor y maestro vidriero: fuentes documentales

Las primeras obras del maestro normando Guillem Letumgard se pueden apreciar en la Catedral de Girona y están documentadas por siete épocas que remiten a los años 1357 y 1358.<sup>49</sup> En el primer documento fechado julio 1357 Guillem Letumgard “*vitriarius diócesis Costanciensis*” reconoce al presbítero del Capítulo de la Catedral de Girona haber cobrado dinero por cinco vidrieras obradas para el mismo templo. Una primera para la capilla de los Santos Pedro y Pablo, y la segunda para la capilla de San Miguel “*duabus vitriariis vitri quas feci, construxi et figuravi ac poni in finestris capellarum beatorum Petri et Pauli apostolorum, et beati Michaelis archangeli Ecclesie Gerundensis*”. Tres vidrieras más se fabricaron para otros lugares del conjunto Catedralicio, pero sin especificar “*Item vitriariis vitri quas similiter feci et construxi ad opus Ecclesie Gerundensi*”<sup>50</sup>.

En septiembre de 1357 Guillem Letumgard consta ya como ciudadano de Girona “*vitriarius Gerunde*” y reconoce haber recibido 45 libras “*per una vitriaria (...) in Ecclesia Sedis predicte nunc noviter versus altare Sancte Margarite*” en la que se representan los apóstoles Felipe, Tomás y Jaime el Menor<sup>51</sup>. En noviembre del mismo año cobra 45 libras por una vidriera ubicada sobre el altar de San Martín “*pro faciendo quandam vitriarium que est in dicta Ecclesia Gerundensi super altare Sancti Martini dicte sedis*”<sup>52</sup>.

En enero de 1348 el maestro vuelve a firmar como procedente de la Diócesis de Coutances “*vitriarius diocesis Constanciensis*” y hace constar haber recibido 45 libras por una vidriera que realizó y colocó en la capilla de Santa Ana “*ex illa vitriaria quam feci et poni in fenestra que est super capellam Sancte Anne Ecclesie Gerundensi*”<sup>53</sup>.

Es curioso como a partir de la época ahora mencionada y en las tres sucesivas, asimismo relativas al año 1358, este maestro consta primero como procedente de Coutances, luego residente en Girona y finalmente habitante de Girona. Sería interesante averiguar el

---

<sup>49</sup> Todas las épocas se encuentran publicadas en Ainaud de Lasarte, J., 1987 y proceden del Archivo Diocesano de Girona, fondo Notularum, cuya referencia se encontrará aquí citada de la siguiente manera: G, AC, Not., número de serie del documento y folio.

<sup>50</sup> G, AC, Not. 35, fol. 187.

<sup>51</sup> G, AC, Not. 36, fol. 53 v.

<sup>52</sup> G, AC, Not. 37, fol. 26 v. (acaba al 27).

<sup>53</sup> G, AC, Not. 36, fol. 141 v.

motivo de esta *variatio*, que posiblemente se relaciona con otros encargos para la misma ciudad de Girona.

El 13 de abril de 1358 se pagan a Letumgard 45 libras por sus trabajos en la capilla de San Vicente; el 23 de julio el maestro cobra el mismo precio por la vidriera sobre la capilla de Santa Margarita y finalmente, el 18 de septiembre, 40 libras por la realización y colocación de unos plafones, no especificados, de la Catedral gerundense “*quadraginta libras barchinone in quibus mihi tenebamini racione vitriariarum quas feci et posui in dicta Ecclesia Gerundensi*”<sup>54</sup>.

Desafortunadamente solo se sabe que entre 1362 y 1370 residió en Aviñón, donde se encargó de varias pinturas y trabajó como maestro vidriero para el Papa Urbano V en el Palacio de los Papas.

#### 4.5.1 Estado de conservación y consideraciones estilísticas

De lo que era la decoración vítrea del siglo XIV que se encuentra en el deambulatorio, actualmente se conservan solo siete de los once plafones originales. La documentación relativa a los encargos gerundenses de Letumgard es poco explícita y no permite identificarlo como el autor de esta porción de vidrieras.

Fue precisamente la comparación con las vidrieras a él atribuidas en la Capilla de Santa María de la Catedral de Tarragona que permitió identificar sin duda la implicación de Letumgard en el ciclo pictórico que ocupa el deambulatorio de la Catedral de Girona.

Alcoy asocia la presencia de este maestro en Girona con el obispado de Berenguer de Cruilles (1349-1362) descendiente de Gilabert de Cruilles i Peretallada, quien también había ocupado la sede gerundense entre 1334-1335. Además la actuación de Gilabert como comitente del retablo mayor de la Catedral halla continuidad en el obispado de Berenguer.<sup>55</sup> Ambos prelados pertenecían a familias muy destacadas y en sus encargos se

<sup>54</sup> G, AC, Not. 38, fol. 136 v.

<sup>55</sup> Alcoy, R., 2004, p. 13.

reflejaba el gusto y las tendencias de una época. Guillem Letungard fue quien se encargó de trasponer todo eso en un conjunto vítreo de precioso cromatismo y detalle gótico.

Desde un punto de vista iconográfico en el deambulatorio de Girona se representan el ciclo de la Pasión y Resurrección de Cristo, que se consideran parte integrante de un más amplio proyecto de decoración de la zona absidal, dedicada a las Historias Marianas.

Los siete ventanales muestran todos ellos la misma estructura: de tres lancetas, con tracería compuesta por tres rosetones polilobulados y dos triángulos trifoliados. En cada lanceta las historias se reparten en dos registros y los personajes están enmarcados bajo arquitecturas de estilo gótico. El plafón central (H-I), en cambio, muestra una estructura diferente. En esta vidriera, que representa la Crucifixión con la Virgen y San Juan, cada personaje, monumental en su representación, ocupa una lanceta entera, sin reparticiones (fig. 51). Lagunas, piezas rotas y de restauración, limitan mucho la lectura de este brillante proyecto decorativo. Por lo que se refiere a las caras de los personajes principales, que actualmente están decoradas con vidrios transparentes, la crítica ha propuesto identificar este fenómeno como “el caso de las cabezas blancas” y lo ha atribuido a un posible gesto iconoclasta.<sup>56</sup> Debido a que desde fuera no había vidrios de protección, se supone que alguien rompiera estas piezas, sustituidas luego entre 1807 y 1812. La presencia de fragmentos de vidrio original que se habían quedado en el espesor de la piedra debajo de la vidriera central (H-I) sirvió a los partidarios de esta propuesta en contra de los que simplemente consideraban esta pérdida como atribuible a un degrado de la grisalla misma (fig. 54).

Si analizamos casos comprobados de iconoclastia en la Europa del siglo XVI, por ejemplo, todas las vidrieras con imágenes fueron destruidas. En las Iglesias de Stralsund (Alemania) las vidrieras fueron incluso enterradas en el cementerio del Convento de Santa Caterina; los ataques violentos no se concretaron como una respuesta tangible del odio hacia los conjuntos vítreos, sino más bien hacia las imágenes sacras, consideradas peligrosas fuentes de idolatría.

---

<sup>56</sup> Vila-Grau, J, 1987, p. 122; Cañellas, S., 2008, p. 242.

Castelnuovo, citando Zwingli recuerda que *“nunca se había visto alguien rezar delante de una vidriera”* y de hecho, a pesar de las destrucciones de muchos conjuntos, en Inglaterra por ejemplo, su función práctica de cierre preservó en parte estas obras de arte.<sup>57</sup>

Brown y O'Connor añadía que *“Monuments of idolatry are removed, taken down and defaced; only the stories in glass windows excepted, which for want of sufficient store of newer stuffer, and by reason of extreme charge that should grow by the alteration of the same into white panes throughout the real me, are not altogether abolished in most places at once”*<sup>58</sup>. En el caso de que se hubiese realizado una acción iconoclasta contra el conjunto del deambulatorio, resulta bastante inusual que se seleccionaran las piezas a destruir, además solo las caras de los personajes principales, exceptuando la del Cristo (plafón n-III, a6) sobre todo porque se trataba de una acción violenta, destructora y aniquiladora.

Posiblemente se habrían destruido también los plafones que decoran el presbiterio, que, en cambio, quedan perfectamente intactos bajo este punto de vista.

En el siglo XVII el progresivo cambio de sensibilidad hacia las vidrieras de colores provocó una general desafección hacia los ciclos pictóricos del siglo XIV, que en varios casos fueron sustituidos por vidrios incoloros, ligeramente decorados con grisallas de tonos claros: *“In verità le vetrate non usano più, perchè nè negli appartamenti, né nelle chiese, si vuole niente che possa diminuire la luce. Così, anche se fosse stato provato che quest'arte è perduta e che la si è ritrovata, non si saprebbe cosa farne”*<sup>59</sup>.

Si en Girona se hubiese realmente aplicado esta “nueva tendencia” del siglo XVII todas las vidrieras del deambulatorio y posiblemente del ábside, se habrían modificado, mientras por haberse quedado solo en parte tampoco esta última propuesta nos parece atendible. Es más, como en los conjuntos góticos catalanes de la misma época no se verificaron destrucciones de este tipo, por presentar todas estas vidrieras características análogas, consideramos más plausible pensar en otra opción, quizás más sencilla.

<sup>57</sup> Castelnuovo, E., 1994, p. 178.

<sup>58</sup> Brown, S., O'Connor, D., 1991, p. 69.

<sup>59</sup> Castelnuovo, E., 1994, p. 179.

Desde un punto de vista estilístico y de fabricación del vidrio, en la ejecución de las cabezas originales se percibieron diferencias tan evidentes que indujeron la crítica a repartir estas piezas en dos macro grupos.

El primer grupo A incluye piezas incoloras donde se emplea una grisalla oscura (negro/marrón) de tonalidad cálida y es presente un uso abundante de amarillo de plata para decorar cabellos y barba. Pertenecen al grupo B los vidrios de color rosado, dibujados con un trazo más fuerte y enérgico de color “Terra di Siena” para dar volumen a los personajes.<sup>60</sup> Si quisiéramos ejemplificar esta repartición, podríamos decir que pertenecen al grupo A el plafón n-III, a6 (fig. 55) que corresponde al único personaje principal que ha quedado con grisalla, el Cristo, mientras se incluyen en el grupo B, los plafones n-III, b6-c6 y n-II, c6, donde se representan todos personajes secundarios. La suma de las consideraciones histórico-sociales y estilísticas nos llevan más bien a proponer que el fenómeno denominado de “las cabezas blancas” sea más bien el resultado de una mala cocción de la grisalla o de una imperfección del vidrio sobre la que fue colocada durante la ejecución de los sujetos principales.

Debido a la gran cantidad de escenas que se debían confeccionar y a las dimensiones reducidas de los hornos, que no permitían fundir mucha cantidad de vidrio a la vez, había que realizar varias cocciones. Además la necesidad de agilizar las obras a menudo imponía una rapidez de ejecución que no siempre coincidía con un resultado final sin imperfecciones.

Cara a una diversidad del color de base usado para ejecutar las caras, si entonces consideramos razonable que se utilizaran unas láminas para realizar las caras principales y unas otras para los sujetos secundarios. Tengamos en cuenta que en la Edad Media la fabricación artesanal del vidrio era bastante empírica en cuanto a medidas de los elementos añadidos para obtener el manufacto, por tanto razonablemente heterogéneo era el resultado final si bien siempre dentro de una misma gama cromática. Asimismo es posible que al colocar la grisalla se ocasionaran desperfectos en fase de cocción, que con el paso del tiempo se manifestaron en un desprendimiento progresivo de la grisalla hasta

---

<sup>60</sup> Vila-Grau, J., 1987, p. 121.

la desaparición. Dos cocciones entonces: una bien hecha, la de los personajes secundarios, una con desperfectos, desafortunadamente destinada a los sujetos principales. El caso de la única cabeza subsistente podría justificarse como procedente de una tercera cocción, bien ejecutada, durante la cual se realizaron también los ángeles que se encuentran en las arquitecturas de la vidriera s-II (fig. 56) o bien el uso de las mismas láminas que los personajes secundarios.

El vidrio empleado para ejecutar la decoración del conjunto presenta una gama cromática intensa, donde el pintor juega con los colores primarios para conseguir contrastes lumínicos de gran efecto. El color rojo es uno de los protagonistas principales de la paleta cromática de nuestro maestro (h-l; b5) y su peculiaridad compositiva obliga a pensar en las regiones del norte de Europa. Este vidrio rojo, plaqué y muy caro, por ser el resultado de una complicada fase de ejecución, era destinado a zonas nobles del conjunto y la cantidad de piezas utilizadas era directamente proporcional a la magnitud del proyecto decorativo.

De hecho, las fuentes documentales en fecha 14 de abril de 1348 nos hablan de la compra de vidrio procedente de Barcelona para reparar las vidrieras y destaca la petición de vidrio rojo, cuyo valor económico es superior a las demás láminas *“el blanc, blau, groc, morat i verd (en total 40 lliures de pes) valgué 77 sous, a 10 lliures el quintar. El vermell, a 14 lliures el quintar, 70 sous (en total, 26 lliures de pes), sense comptar un total de 16 sous i 6 diners per embalatges, transports i impostos”*<sup>61</sup>.

Esta vivacidad cromática se mezcla con tonalidades más delicadas, como el lila, el amarillo y el morado, y se pierde, difuminada en el blanco de las arquitecturas. Letungard juega con los colores, mezclando tonos oscuros al amarillo de plata, para crear efectos de lleno y vacío, de volumen figurativo y profundidad espacial.

El uso del este color es una de las grandes novedades introducidas por Letungard en la vidriera catalana del siglo XIV; a través de este recurso pictórico alcanzó ejemplos de preciosismo miniaturista gracias a un constante juego de contrastes pictóricos (fig. 57).

Los personajes están caracterizados por una grisalla diluida, que parece perder fuerza en los matices de color rosado, para luego volver a reconquistarla cuando la pincelada se

---

<sup>61</sup> G, AC, LO, vol. XII (1385), fol. 74 citado en Ainaud de Lasarte, J., 1987, p. 35.



intensifica, crea volumen y se acentúa en las zonas de sombra. Las manos largas y finas, salen apenas de los guantes de elegante factura y los soldados lucen calzados dignos de grandes soberanos. Los fondos presentan motivos vegetales que recuerdan tejidos y bordados y los personajes narran historias que se desarrollan bajo tracerías y molduras ojivales de incomparable preciosismo gótico (fig. 58).

La precisión del trazo y la organización general del tema arquitectónico son unos de los elementos característicos de las tracerías que decoran los plafones pintados por Letumgard, cuyos aspectos más innovadores son el abandono de las arquitecturas planas y la creación de una edificación que absorbe las figuras y las emplaza en interiores singulares y luminosos.<sup>62</sup>

En referencia a la ejecución de los pies hemos detectado una evidente diferencia entre la realización de unos personajes que apoyan los pies en pedestales de forma poligonal, mientras otros parecen literalmente fluctuar, como si fueran almas sin cuerpo.<sup>63</sup>

Esta diversa ejecución nos hace pensar en una doble autoría, donde los sujetos mejor ejecutados son obra del maestro y los demás el resultado de la intervención de los ayudantes. De hecho, si observamos los pies de los ángeles que se encuentran en las tracerías de la vidriera s-II, que consideramos obra íntegra de Letumgard, estos apoyan perfectamente en el suelo y la túnica se dobla elegantemente sobre ellos.

Las marcas de vidriero (letras y números), abundantes en los plafones del deambulatorio, parecen respaldar la hipótesis de que durante la ejecución material del conjunto vítreo intervinieran varias manos. Al principio se consideraba que sirviesen exclusivamente como indicaciones técnicas durante la fase de decoración pictórica, pero en el deambulatorio hemos podido hallar símbolos que se repiten iguales en todos los vidrios de un mismo plafón, contradiciendo en parte lo propuesto con anterioridad. Es posible que en este caso se pueda hablar de una precisa voluntad de marcar las piezas para cobrar por el trabajo ejecutado. En un taller Catedralicio los artesanos eran muchos y era

---

<sup>62</sup> Alcoy, R., 2004, p. 17

<sup>63</sup> *“Alors que les personnages restent toujours à l’intérieur de la construction architectonique, individuellement ou en grupe, ils sont mis sur des bases en perspective, d’une manière très irrèlle, mais qui nous montre la force de la convention”* en Alcoy, R., 2002, p. 98

indispensable reconocer el trabajo de cada uno; la comparación con las demás artes, como por ejemplo los canteros, que asimismo marcaban con letras y números las piezas ejecutadas, parece corroborar lo propuesto.

En la capilla de San Miguel las marcas se encuentran exclusivamente en los trilóbulos y cuadrilóbulos mientras en las tracerías, donde es indiscutible la autoría de Letumgard, no aparece ningún elemento identificador (fig. 59).

Este dato peculiar podría respaldar lo propuesto, indicando que el maestro se servía, como de costumbre, de varios ayudantes que debían marcar las piezas ejecutadas para cobrar su parte proporcional de la obra, mientras no hacía falta que lo hiciese el maestro porque era él quien percibía *in toto* el pago de la vidriera, y luego repartía la parte correspondiente entre los ayudantes.

#### **4.5.2 Los fragmentos sueltos atribuidos a Guillem Letumgard**

Las obras de Letumgard reunidas en este segundo grupo se presentan todas enmarcadas entre dos cristales transparentes y protegidas por bastidores de madera; esta solución se aplicó posiblemente para la exposición del año 2000 patrocinada por la Fundación la Caixa. El plafón GIR F-9 (27x 20,3 cm) presenta dos ángeles de pie, vestidos con túnica amarilla y mantel. En su ficha se propone que procedan de la vidriera s-V del deambulatorio y se asegura que son obra del maestro Letumgard (fig. 60).<sup>64</sup>

Esta pieza de vidrio fue hallada en trozos por Lluís Busquets en los años 1929-30 durante unas obras de limpieza del deambulatorio de la Catedral de Girona. Debido a que se encontraba mezclada a material de vario género que se debía eliminar, con el permiso del Mosén responsable de la custodia de la Catedral, el Sr. Busquets se llevó a casa los trozos para ver si se podía aprovechar para hacer algún tipo de decoración. Juntando todos los plomos y los fragmentos de vidrio se dio cuenta de que se trataba de una obra de gran prestigio y durante años la dejó colocada en el balcón de su casa de Girona. Después de

---

<sup>64</sup> Vila-Grau, J., 1987, p. 180.

su fallecimiento, su esposa guardó la pieza envuelta en una caja, y pasado un tiempo la devolvió a la Catedral en ocasión de una exposición sobre vidrieras que el Capítulo de la Catedral llevó a cabo en 1985.

El estudio actual de la pieza nos ha permitido averiguar que realmente esta obra fue muy “manipulada” y que posiblemente se añadió algo más que aquel único vidrio incoloro que consta como “adjunta oficial” en los registros referentes a su catalogación.

El ángel que ocupa la parte derecha del plafón lleva una túnica decorada con amarillo de plata a la manera de Letungard, y la crítica describe que sus alas fueron tapiadas “erróneamente” por una capa de grisalla negra. Habría que preguntarse quién las tapió “erróneamente” y cuándo, porque la comparación con las demás obras del mismo maestro evidencia que él solía representar los ángeles con dos alas, además pintadas con amarillo de plata y que los fondos nunca eran negros. Es posible que para camuflar la inserción de piezas nuevas que de alguna manera contrastaban con los originales (hay fragmentos de vidrio azul insertados en la parte interna, sobre todo a nivel de los plomo) durante la restauración se eligiera poner una capa de color negro para compactar la superficie (borrando entonces las alas, posiblemente mal conservadas).

La representación del nimbo es irregular: falta amarillo de plata y el dibujo escasea de la precisión del maestro, además de presentar un tamaño más reducido respecto a su homónimo delantero. Los pies de ambos personajes no apoyan en el suelo de manera correcta, son un poco despropositados respecto a las manos y evidencian cierta impericia artística inusual en los demás ángeles de Letungard (véanse en Girona el plafón s-II, a6; en Tarragona la capilla de Santa María).

Finalmente el uso de una grisalla muy oscura y espesa, empleada para delinear los rasgos de la cara parece más bien un recurso adoptado durante la fase de montaje del plafón que un detalle pictórico del maestro, acostumbrado a utilizar tonalidades más claras y rosadas.

Los motivos vegetales colocados encima de las dos figuras recuerdan las decoraciones que se encuentran en el deambulatorio de la Catedral, pero evidentemente son el resultado de una manipulación posterior, porque en los plafones originales y bien

conservados estas decoraciones constituyen el fondo sobre el que se desarrollan las Historias.

La suma de estas consideraciones nos induce a considerar que posiblemente el plafón procediera asimismo del deambulatorio y que una parte de la decoración fuera encargada a Letumgard pero ejecutada por un ayudante (véanse los pies o la ejecución áspera de los rasgos de la cara). Todas las incongruencias estilísticas o iconográficas deberían razonablemente atribuirse a reposiciones posteriores.

En referencia al segundo fragmento del grupo, GIR. F-10 (fig. 61), los elementos arquitectónicos representados no dejan margen a la duda, por encontrarse en la capilla de San Miguel arquitecturas análogas y el mismo motivo vegetal ejecutado con vidrio rojo plaqué. Los fragmentos GIR. F-17 (fig. 62) y GIR. F-18 (fig. 63) presentan una estricta analogía con los trilóbulos procedentes de la capilla de San Miguel y podrían con razón considerarse obra del taller de Letumgard.

El fragmento GIR. F-óculo actualmente se encuentra extraviado, pero las imágenes a nuestra disposición evidencian una obra que razonablemente puede atribuirse a Letumgard. En cambio, respaldando las actuales propuestas críticas relativas al plafón procedente de la capilla de San Jorge y San Damián (fig. 64), no consideramos la pieza obra de Letumgard, por presentar una factura muy arcaica y lineal.<sup>65</sup> Este plafón que representa la imagen del Cristo procede de la susodicha capilla Catedralicia que posiblemente que se tapió en el siglo XVIII cuando el canónigo Isidre d'Orteu i Bertrán encargó el actual retablo para la susodicha capilla. Considerando entonces innecesario preservar este plafón en su emplazamiento original – debido a que con el nuevo añadido se encontraba ocultado y en posición secundaria- se decidió quitar el plafón para su estudio.<sup>66</sup>

El plafón con el Cristo es una pieza de repleo y está rodeada por un nimbo cruciforme que se considera de la misma época que los lóbulos. La representación totalmente frontal del sujeto remite a un modelo estilístico que se aleja totalmente de las elegantes figuras estilizadas de Letumgard. La grisalla empleada es oscura, el trazo bastante espeso y la

---

<sup>65</sup> Cañellas, S., 2009, p. 240.

<sup>66</sup> Vila-Grau, J., 1987, p. 194.

forma de delinear los cabellos casi insegura; si la presencia de amarillo de plata se ha considerado como una posible prueba a favor del taller del maestro normando, la incapacidad del ejecutor de hacer un uso sabio de este recurso, provoca un resultado final de dudosa calidad. Debido a que tampoco se han encontrado fuentes documentales que respalden esta primera propuesta atributiva, nos atrevemos a sugerir, en cambio, que la pieza fuera quizás obra de un maestro anónimo al que se encargó la decoración de toda la capilla, que trabajó imitando el estilo impuesto por Letumgar pero sin alcanzar nunca efectos pictóricos de análogo preciosismo.

### 4.5.3 La capilla de San Miguel

Actualmente lo que era el antiguo espacio reservado a las vidrieras de la Capilla de San Miguel está ocupado por un retablo barroco, pero la forma de los ventanales sugiere que en su primera fase de ejecución toda la pared estuviera decorada con un ciclo pictórico sobre vidrio.<sup>67</sup> Las fuentes documentales relativas a esta capilla, que se encuentra en el primer tramo más próximo al ábside, sugieren la atribución al maestro Letungard, que precisamente en julio de 1357 recibió el pago *“pro illis duabus vitriariis quas feci, construxi et figuravi ac poni in fenestris capellarum beatorum Petri et Pauli apostolorum et beati Michaelis archangeli Ecclesie Gerundensis”*<sup>68</sup>.

La interpretación documental resulta interesante, sobre todo porque se habla de la ejecución de dos vidrieras, una para la capilla de San Pedro y San Pablo y otra para la Capilla de San Miguel.

Si consideramos que esta última vidriera está compuesta por dos lancetas, que precisamente son las que llevan motivos figurativos evidentemente autógrafos, se avala la propuesta anterior relativa a la intervención de ayudantes en la ejecución de la tracería, tesis que procede del estudio de las marcas de vidriero.

Según las propuestas críticas más recientes es posible que en esta capilla se desarrollara el tema del Juicio final, como última etapa de unas historias que empiezan con los profetas que anuncian la llegada del Mesías, entronca con las Historias de la Salvación presente en el presbiterio y también con la narración del Calvario y Resurrección. Asimismo se ha hallado cierta estricta relación entre las vidrieras y el encargo del retablo de Jaume Serra (1358, Retablo de San Miguel), que se complementarían con las coetáneas vidrieras.<sup>69</sup>

Los plafones analizados son cinco, tres con motivos vegetales (dos trilobulados y uno cuadrilobulado) y dos con representaciones figurativas. Las inclusiones de aire que se ven

<sup>67</sup> Vila-Grau, J., 1987, p. 183.

<sup>68</sup> ADG, *Notularum* 36, fol. 53 v. en Ainaud de Lasarte, J., 1987, p. 32.

<sup>69</sup> *“La primera noticia conocida sobre la actividad de Jaume Serra nos sitúa en mayo de 1358 cuando, avalado por su hermano Francesc Serra y el miniaturista Arnau de la Pena, se hace responsable de la realización del retablo que debía presidir la Capilla de San Miguel de la Catedral de Girona”* en Madurell, J., 1949-1952, vol X, doc. 404, pp. 29-30 en Alcoy, R., 2004, p. 19.

sobre todo en las piezas de color azul indican una factura del vidrio de tipo artesanal. La gama cromática incluye colores de tonalidades fuertes como el azul y el rojo plaqué, matizados por los tonos violeta y amarillo. Exactamente la misma paleta cromática usada en la decoración del deambulatorio. En la parte inferior de la lanceta A (izquierda) se representan dos ángeles turiferarios y en la cúspide un ángel que toca una trompeta (fig. 65); en la lanceta B (derecha, fig. 66) unos preciosos pináculos remplazan las dos figuras del plafón contiguo, mientras en la superior se repite el tema del ángel acompañado por un instrumento musical. Desde el punto de vista de su conservación, los plafones presentan condiciones precarias, debido a que se encuentran enmarcados en la misma estructura a sándwich revisada en Santa María del Mar, dañina para el vidrio y la grisalla. Con la finalidad de no dañar ulteriormente, y definitivamente, todos los plafones así conservados en Girona (y desafortunadamente también en Tarragona y en Santa María del Mar), se han informado a los órganos competentes a la conservación del Patrimonio, esperando que la urgencia del asunto determine una rápida intervención.

Todos los plafones sueltos actualmente almacenados en la Catedral presentan numerosas fracturas y pérdidas de piezas vítreas que perjudican tanto a la estabilidad de la composición como a su legibilidad. En referencia a la fragmentación de las piezas es posible que durante la colocación de los marcos de madera para la exposición del año 2002, se ajustaran en parte las piezas dañadas, añadiendo abundantes cantidades de silicona para dar más estabilidad a los plafones que presentaban muchas faltas de piezas vítreas.

Por lo que se refiere a la tracería (fig. 67-68), la crítica considera los dos trilóbulos y el cuadrilóbulo que constituyen esta parte, como completamente originales. El plafón de la tracería que se encuentra a la izquierda presenta tres pétalos (a1, a2, a3; fig. 69) y a nivel de decoración se ha encontrado que el a3 es diferente del a1 y a2, mientras es igual al a6 del plafón contiguo (fig. 70) y al b4 del cuadrilóbulo superior (fig. 71). Asimismo, desde un punto de vista cromático, se ha detectado una analogía entre los matices más tenues del pétalo a3 con a6 y b4; así pues, una correspondencia cromática y estilística. Las marcas de vidriero parecen respaldar las dos separaciones. En el caso del plafón de la izquierda (a1,

a2, a3) en los pétalos a1 y a2 se utiliza una señal parecida a la del pétalo a3 pero se usa una letra que parece más moderna. Si así fuera, podría tratarse de una intervención/restauración sucesiva a la ejecución original del conjunto, durante la cual se añadieron piezas nuevas imitando el antiguo.<sup>70</sup>

En los dos plafones con motivos figurativos la grisalla presenta marcas de una degradación en parte estructural (es decir generada por agentes externos como polución, degradación ambiental, etc.) y en parte inducido por unas desafortunadas intervenciones de restauración. El análisis iconográfico de los personajes que se parecen a los ángeles del plafón s-II (a6, b6) del deambulatorio, nos permite afirmar que el maestro Letungard empleó dos cartones para ejecutar todas las figuras, con el primero realizó los dos ángeles turiferarios de la lanceta A y con el segundo el ángel que toca la trompeta en la lanceta A y su homónimo en la lanceta B. En este último caso la aparente diferencia entre los dos personajes se debe atribuir a una fase de restauración demasiado invasiva durante la cual, sobre todo en el sujeto de la lanceta B, se marcó la grisalla original posiblemente desvanecida en parte, con un tono más oscuro (cejas y pliegues de los vestidos). En la ejecución de los personajes de la lanceta A el empleo de un mismo cartón es irrefutable: desde el uso de la grisalla para delinear los mismos cabellos, nariz y boca, hasta la postura; el gesto de la mano que aguanta el incensario se repite idéntica en el sujeto delantero, como si se reflejara la misma imagen, iluminada por el oro sugerido a través del uso del amarillo de plata del nimbo y de las alas (fig. 72).

---

<sup>70</sup> *“Las lagunas, las reparaciones provisionales y los vidrios reubicados o añadidos posteriormente proporcionan una evidencia de la historia del panel de una vidriera y deben ser estudiados y documentados detalladamente como parte del estudio preliminar anterior a cualquier tipo de tratamiento de conservación o restauración. Las reintegraciones de lagunas, los retoques y la restauración de lagunas pictóricas y la recomposición de vidrios o la reubicación de adiciones posteriores tan solo deberían llevarse a cabo cuando estén totalmente justificadas en base a un profundo estudio histórico-artístico y técnico. Este tipo de tratamientos debe regirse por los principios de la mínima intervención y reversibilidad. Cualquier añadido de una pieza nueva de vidrio debe ser identificado de forma permanente mediante una fecha y una firma u otros símbolos identificativos. Un método seguro para la identificación de las nuevas piezas de vidrio añadidas, es grabar el año de la restauración en su superficie, (de tal forma que sea tan sólo visible desde cerca). Líneas Directrices para la Conservación y Restauración de vidrieras; Segunda edición CVMA - Nuremberg 2004.*



El ángel de la derecha, en cambio, desafortunadamente presenta las marcas irrefutables de una limpieza ejecutada por alguien que desconocía tanto las técnicas pictóricas como los principios de restauración y conservación de las vidrieras. De hecho su cara, el nimbo y la parte superior de la túnica, parecen como rallados con algo puntiagudo (un bisturí, una espátula o incluso un cepillo de hierro) como si se quisiera borrar la opacidad grisácea que caracteriza toda la superficie vítrea, en parte ennegrecida (fig.73). Resulta evidente que quien intentó quitar esta capa desconocía lo que Teophilus define “los tres tonos de grisalla” y también que en este caso concreto, como en muchos más del siglo XIII y XIV, esta capa grisácea representa el resultado de una modificación parcial de la grisalla misma que se ha ennegrecido por varios factores químicos y ambientales.

Sin la colocación de esta capa de grisalla diluida sobre toda la superficie del vidrio, y que servía para rebajar la transparencia del vidrio, tampoco se habría podido apreciar de tal manera decoración ejecutada con amarillo de plata.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> *Cualquier tratamiento de la superficie del vidrio y su decoración debe ir precedido por un examen detallado a fin de identificar los materiales originales y los distintos fenómenos y productos de las alteraciones, así como cualquier depósito extraño. A modo de regla general, los productos de la corrosión han de ser considerados como una evidencia de la historia material del vidrio. El objetivo principal del tratamiento de la superficie es la conservación del vidrio y no la recuperación de transparencia mediante la eliminación de productos y depósitos de corrosión. En los casos en que sea necesaria la limpieza, ésta debería realizarse siempre de forma puntual y plenamente controlada, teniendo muy en cuenta los riesgos que implican los métodos y materiales empleados. Se debe evitar empapar o aplicar compresas sobre todo un panel o sobre toda una pieza de vidrio. La consolidación de pinturas es tan sólo recomendable cuando éstas estén en inminente peligro de desprendimiento. En los casos de pinturas inestables - pero no levantadas - es preferible recurrir a métodos de conservación preventiva. El recocado de vidrios pintados es en cualquier caso inadmisibles”* Líneas Directrices para la Conservación y Restauración de vidrieras; Segunda edición CVMA - Nuremberg 2004.



#### **4.6 La obra de Ramon Gilabert y la capilla de San Ivo y San Dalmasio<sup>72</sup>**

La capilla de San Ivo, que es la quinta a mano derecha entrando por la puerta principal, presenta tres escudos donde se representa un ciervo bajo un fondo circular sobre el arco de la entrada y dos escudos en las claves de bóveda que representan los santos titulares: San Ivo y San Honorato. El primero lleva indumentaria sacerdotal y un libro, el segundo se representa con báculo y mitra entre las manos, en actitud de bendecir. En 1373 el Obispo Jaume Sa Tria anotaba que el altar era nuevo, que todavía no había ningún sacerdote para las celebraciones y que faltaban las vidrieras.<sup>73</sup>

Los libros de Obra de la Catedral en fecha 9 de febrero de 1375 refieren que *“a nou jorns del mes de febrer de 1375, fo feta convenença entre los honrats en G(uillem) Sent Vicenç, canonge, en R(amon) Albert, prevere del Capítul, obrers de voluntat de Monsenyer lo Bisbe e lo capítol de una part e en R(amon) Gilabert, de Majorcha, mestre de vidrieres, de l'altra, amb carta feta en poder d'en Fontcoberta, notari de Girona, a 9 jorns del mes de febrer de l'any 1375 que dir Ramon fes dues vidrieres, la primera de Sent Ivo e l'altra de Santa Magdalena e això promès e assegura de fer, segons que es conté en dita carta, (per) 1500 sous”*<sup>74</sup>. El historiador Jaume Marquès, primero en recopilar los datos más significativos sobre los encargos vítreos de la Catedral, sostiene que a pesar de una intensa búsqueda documental desafortunadamente no queda traza del contrato mencionado, pero tanto las claves de bóveda como este acuerdo previo son indicios de que supuestamente en 1375 se ejecutó la obra.

Es probable que la presencia del maestro Gilabert en Girona, que consta como pintor en Mallorca desde 1351 hasta 1375, se aprovechara también para hacerle *“pintar, enguixar i fer les lletres de la taula”*<sup>75</sup> del cirio Pascual, debido a su condición de pintor.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Una información más detallada relativa a la actividad de Ramon Gilabert, pintor y vidriero de Mallorca se puede encontrar en Serra E. , 1947-51, p. 187; Serra, E., 1962, p. 570; Llompart G., 1980, p. 56-61, 83 doc. 0, 82-86, 135.

<sup>73</sup> ADG. p. 143, fol. 105, en Marquès, J., 1981, p. 269.

<sup>74</sup> AGC, Llibre d'Obra, vol. IV, fol. 70 en Marquès, J., 1981, p. 269

<sup>75</sup> ACG, Llibre d'Obra, v. f. 83 r.

<sup>76</sup> Domenge, J., 1998, p. 319.

En 1709 el canónigo Ignasi Bofill hizo construir un retablo para la capilla de San Ivo y se tapó la vidriera. Actualmente lo que queda in situ son unos cristales de forma y medidas muy parecidas a la capilla de San Miguel: la tracería se encuentra decorada por un cuadrilóbulo en la parte superior (posiblemente muy restaurado) y dos trilóbulos en la inferior (el color del vidrio y el estado de degradación a primera vista dejan suponer que se trate de dos piezas originales del siglo XIV); de lo que eran las dos lancetas solo quedan los pináculos, donde quedan rasgos de pintura (fig. 74).

La imagen que debía encontrarse en la parte superior izquierda de la lanceta está borrada por completo pero la derecha según las horas del día y sobre todo cuando la luz se hace menos fuerte y directa, deja ver una Virgen, que supuestamente iba acompañada de un Arcángel, para representar una Anunciación. La grisalla está muy deteriorada, pero el dibujo, realizado en una única pieza y sin el añadido de plomos parece de trazo delicado y original. El 29 de diciembre de 1769 se renovó la vidriera grande de San Ivo, pero se desconoce la entidad de la intervención y en que medida se conservó el original.<sup>77</sup>

#### **4.7 El tercer grupo de fragmentos: el siglo XV**

Se incluyen en este grupo tres plafones, catalogados como obras anónimas del siglo XIV, asimismo procedentes de la Catedral. Los fragmentos GIR. F-19 A y GIR. F-19 B (fig. 75) representan dos ángeles y el segundo se ha identificado con San Mateo; en el tercero GIR F-20 se han reunido piezas de composiciones arquitectónicas posiblemente relativas a la misma escena (fig. 76). Desde un punto de vista de la conservación, los plafones se encuentran enmarcados en las mismas estructuras a manera de sándwich comentadas anteriormente, pero el estado de conservación de la grisalla parece bueno. El ángel de San Mateo es posible que se interviniera posteriormente con una grisalla muy oscura para remarcar unos detalles del personaje y subir el tono de la pintura (véanse los rasgos de la

---

<sup>77</sup> AGC, Llibre d'Obra, vol. 148, fol. 101 en Marquès, J., p. 273

cara, demasiado marcados en comparación con su análogo GIR F-19 A, y el perfil de las alas).

Desde un punto de vista del empleo del color hemos podido detectar cierta analogía con unas cuantas piezas vítreas de pequeñas dimensiones y fragmentadas, encontradas en la capilla de Santa María de Tarragona (fig. 1, 2, 3) durante las obras de desmontaje de las vidrieras de Letungard. Asimismo la manera de aplicar el amarillo de plata y la grisalla, por lo que se puede apreciar en las fotos publicadas, recuerda la ejecución de los ángeles que se encuentran en el rosetón sur del transepto de la Catedral de Tarragona. Sería por tanto interesante comprobar si desde un punto de vista analítico hay tantas afinidades como las que se pueden percibir a simple vista.

#### **4.8 El maestro Antoni Tomàs y la vidriera de los Apóstoles**

El 7 de septiembre de 1437 el Capítulo de la Catedral de Girona contrató al maestro tolosano Antoni Tomás para ejecutar “*la primera de les dues majos vidrieras on tes laltar maior*” que fue terminada en año siguiente por 415 florines.<sup>78</sup>

Documentado en Cataluña entre 1437 y 1440 este maestro, bien situado en la región catalana, primero vivió en Girona y luego en Barcelona, donde en 1439 realizó una vidriera para el Palau de la Generalitat, utilizando un cartón del pintor Bernat Martorell.<sup>79</sup>

La gran vidriera Catedralicia, que se encuentra en la parte levantina de la nave cerca del ábside, por contrato debía representar los doce apóstoles dispuestos en tres registros; los personajes debían de estar bien proporcionados, encontrarse bajo baldaquines góticos y tener una cartela en que se hiciese referencia a su nombre y atributos del martirio. Desde un punto de vista de la gama cromática, el azul oscuro y el rojo predominan sobre los demás colores y decoran prácticamente todos los plafones, excepto en zonas concretas

---

<sup>78</sup> AHG, Miquel Pere, Notaria, 406 y 418 en Freixas, P., 1983, p. 286.

<sup>79</sup> Cañellas, S., 2008, p. 249

donde se encuentran piezas de color verde y lila sin el añadido de las cuales no habría sido posible la lectura de las historias.

La grisalla empleada es de color oscuro, y se junta a un sabio uso del amarillo de plata; desde un punto de vista de la conservación no se han detectado lagunas o pérdidas que dificulten la lectura del proyecto decorativo, excepto por lo que se refiere a la pérdida de algunas teselas de vidrio que necesitarían una intervención urgente, por las causas ya ampliamente detalladas con anterioridad en los párrafos anteriores de esta misma tesis.

#### **4.9 Estudio de la composición del vidrio: resultados analíticos y reflexiones**

Para detectar las recetas composicionales del vidrio usado para decorar la Catedral de Girona, se han muestreado dos series de plafones, actualmente almacenadas en la Catedral. Excepto un ejemplar, interpretado como posible obra del Mestre de la Capçalera, y de donde se han sacado 5 muestras, la mayoría de los fragmentos (11) proceden de paneles atribuidos con cierta seguridad a Guillem Letungard.

Los análisis se han ejecutado por HR-ICP-MS-LAM (los 10 componentes principales y 49 elementos en traza). Este tipo de muestras incluye vidrios incoloros y coloreados: verde oscuro, amarillo, ámbar, amarillo de plata sobre vidrio incoloro, azul-violeta, azul plaqué y rojo plaqué.

Por lo que se refiere a los constituyentes de la pasta vítrea base, 11 fragmentos son de vidrio sódico-cálcico de tradición mediterránea mientras que los 5 restantes son cálcico-potásico<sup>80</sup> mostrando las dos composiciones principales de este tipo de vidrio en el norte de Europa durante el medievo (valores de K<sub>2</sub>O variables entre el 16 y el 22%, con SiO<sub>2</sub> entre el 40-47% y CaO entre el 17,2-22%, y Na<sub>2</sub>O menor al 0.4%).<sup>81</sup> En estos vidrios aparecen elevados contenidos de Sr, Rb y, especialmente, de Ba; estos elementos han sido incorporados al vidrio con el componente carbonatado. Los elevados contenidos en

---

<sup>80</sup> En realidad, uno contiene muy poco potasio y una cantidad anómala de hierro, por lo que lo podríamos clasificar como cálcico o incluso cálcico-férrico.

<sup>81</sup> Gimeno, D., Pugès, M. 2002; Gimeno, D., Garcia-Vallés, et. al. 2008; Gimeno, D., Aulinas, et. al., 2010.

Sr y la razón Sr/Rb sugieren que el componente carbonatado introducido en la formulación del vidrio no fue caliza sino conchas de organismos (moluscos).<sup>82</sup>

Por su parte, los vidrios sódico-cálcicos -con la excepción de los dos vidrios verdes- presentan valores de SiO<sub>2</sub> entre el 65,4 (vidrio incoloro) y el 54%. Los valores de Na<sub>2</sub>O de referencia oscilan entre el 16,3 y el 19,6% (vidrio incoloro) con valores de CaO entre el 7 - 8,5% y de K<sub>2</sub>O entre el 2,1 y el 5,7%. Se trata por lo tanto de vidrio de tradición mediterránea producido empleando como fundente cenizas de plantas y arbustos de ambiente salobre, mientras que el cálcico-potásico corresponde a la tradición centroeuropea por el empleo de cenizas de caducifolios como fundente (el llamado vidrio de bosque). En la totalidad de los casos el contenido en cloro del vidrio es moderado (inferior al 0,4%) y lógicamente casi inexistente en el caso del vidrio cálcico-potásico. Desde el punto de vista tecnológico, cuatro de esos fragmentos de vidrio cálcico-potásico son de tipo plaqué (3 con un estrato de coloración roja, y otro azul), una técnica aparentemente todavía no desarrollada en el sur de Europa en el momento de la ejecución de las vidrieras.

En especial, la presencia de vidrios plaqué de color rojo aparecen ampliamente representadas en vidrieras medievales mediterráneas, que caracterizamos por otra parte por presentar una mayoría de componentes vítreos de composición sódico-cálcica; por este motivo se interpreta, aún en los casos en los que no existe documentación que lo confirme, que la presencia de los vidrios plaqué de color rojo en estas vidrieras es el producto del comercio e importación de estos vidrios desde el centro y norte de Europa, mientras que los sódico-cálcicos se atribuyen a industrias locales.<sup>83</sup>

El color rojo plaqué se obtuvo, como era la norma en aquel tiempo, disponiendo finos estratos de esmalte rojo (microcristales de óxido de cobre en un vidrio de composición análoga a la del soporte) entre dos capas de vidrio cálcico-potásico.

---

<sup>82</sup> Whedepohl, K.H., Baumann, A., 2000.

<sup>83</sup> Basso, E. Riccardi, M.P., et al., 2009.

Los contenidos relativamente bajos de Cu en los vidrios estudiados se deben a que se ha analizado el vidrio incoloro que sustenta el nivel del esmalte, sin coger esta última capa de color. Desde el punto de vista composicional es remarcable que uno de los vidrios analizados presenta elevados contenidos en Sn y Sb, otro únicamente altos valores en Sn y el tercero en ninguno de los dos. El estudio analítico de otros conjuntos mediterráneos de la misma tipología ha demostrado que estos elementos químicos suelen aparecer como acompañantes del Cu, que proporciona el color, por lo tanto el empleo de tres fuentes diferentes de Cu sugiere que se trate de una la sustitución precoz del vidrio rojo plaqué, debido a su rápido deterioro por la acción de los microorganismos.<sup>84</sup>

El azul plaqué presenta una receta hasta cierto punto desconocida, ya que el color parece ser producido por una sal de cobalto en contenidos mucho menores de los presentes en otros vidrios medievales (sódico-cálcicos) pero acompañada por una elevada cantidad de Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub> (del orden del 12,5 %) que entra en la formulación del vidrio a expensas de una cantidad comparable de K<sub>2</sub>O. Hay que hacer la salvedad que tampoco en este caso se ha ido a analizar específicamente el estrato de vidrio azul sino el incoloro, mientras que en los otros vidrios con los que comparamos están coloreados en masa. En cualquier caso, el Co aparece asociado a cantidades anómalamente altas de Cr, As, Au, Bi, Ga, mientras que la disminución en el contenido de K<sub>2</sub>O está llamativamente asociado con bajos contenidos en Cu, Zn, Rb, Ba, Cs, Cd, respecto a los otros vidrios cálcico-potásicos, hecho que sugiere que estos elementos entran en la formulación de vidrio asociados al fundente.

Dentro de los de este grupo, el relativamente elevado contenido en sodio, así como el asociado elevado contenido en Cl, sugiere que para la obtención de este vidrio o se han empleado cenizas vegetales de plantas talofíticas, o bien de hecho estamos ante el proceso de reciclado de vidrio.<sup>85</sup> Avanzamos pues a título de hipótesis que cuando dispongamos de más datos de teselas vítreas coloreadas romanas podremos estudiar y

---

<sup>84</sup> García-Vallés, M., Gimeno, D., et. al., 2003.

<sup>85</sup> Durante la Edad Media parece haberse producido un verdadero saqueo de teselas de vidrio en los mosaicos romanos. A título de ejemplo se tenga en cuenta el caso de la villa romana de la calle Sant Honorat, junto al Palacio de la Generalidad, en donde los silos medievales están excavados y atraviesan el de la villa romana, todos los huecos correspondientes a teselas de vidrio han sido saqueados, y sólo se pudo hallar en la excavación una única tesela, de color gris oscuro.



quizás confirmar la hipótesis de formación de este color a expensas de reciclado de vidrio romano.

El vidrio de color azul-violeta se obtuvo de modo análogo con una sal de cobalto asociada a elevados contenidos en Mn (que sin embargo no difieren de los de los restantes vidrios incoloros cálcico-sódicos) del mismo modo que el vidrio azul cálcico-sódico coloreado en masa. Las recetas de color en el vidrio cálcico-sódico (todos ellos coloreados en masa) también han podido ser descifradas. Los cuatro fragmentos azules se obtuvieron igualmente con la adición de una sal de cobalto; el mineral del que se obtuvo esta sal de cobalto parece haber sido el mismo, estando caracterizado por una asociación metálica acompañante de Cu, Zn, As, In, Sn, Sb, Pb y Bi. Es especialmente significativa, en tanto que contrasta con lo visto en los vidrios cálcico-potásicos (en principio contemporáneos y procedentes de centro Europa), la presencia del In en la impronta geoquímica de la sal de cobalto.

El contenido algo más elevados de Ba (y asociado a éste La, Ce, Nd y Sm) en dos de los vidrios en principio se puede atribuir a las impurezas acompañantes a la carga de arena silíceo, ya que el Ba no está correlacionado con un mayor aumento de Ca, y los elementos del grupo de los lantánidos son de demostrada efectividad en la caracterización de la carga de elemento vitrificante (arena) empleada en la formulación.

Los dos vidrios de color verde se obtuvieron con la adición simultánea de cobre y hierro (una receta de color bien conocida en aquellos tiempos, p. ej. en la iglesia de Santa María del Monasterio de Pedralbes en Barcelona, y en el rosetón de Duccio en el Duomo de Siena).<sup>86</sup> Una diferente asociación metálica acompañante sugiere que el cobre empleado procede de dos minerales diferentes: así, aunque los dos vidrios verdes comparten la asociación metálica Ni-As-Sb mientras el vidrio GIR-14 presenta además elevados contenidos en Zn, Cd y Au, el vidrio GIR-10 por su parte muestra elevados contenidos en Cr, Ag, Ba y Pb. Cabe destacar que por lo que se refiere a los elementos mayoritarios estos dos vidrios también se diferencian entre sí por el elevado contenido en magnesio

---

<sup>86</sup>Gimeno, D., Pugès, M. 2002; Gimeno, D., Garcia-Vallés, et. al. 2008.

(hasta un 8,75 % en MgO, con diferencia el valor más alto de todos los vidrios estudiados en este conjunto).

El vidrio de color ámbar-marrón se obtuvo añadiendo hierro y manganeso (en un compuesto que aporta también una sensible cantidad de aluminio, todo ello a expensas del contenido en sodio y silicio del vidrio) a la composición del vidrio incoloro, manteniendo el horno en un ambiente reductor.<sup>87</sup> Cabe destacar como elementos acompañantes del hierro el Ni, Cu y Zn, todos ellos a nivel de trazas.

El vidrio amarillo aparentemente ha sido elaborado mediante la receta tradicional de Theophilus, ya que no presenta ningún cromoforo evidente con la excepción de un ligero incremento en hierro que habría sido regulado hasta obtener el color en un horno sometido a condiciones reductoras. Este vidrio contiene un contenido más elevado también en potasio y magnesio. En Pedralbes se pensó que el elemento cromoforo podía ser una sal de magnesio, probablemente marina.<sup>88</sup> Queda por aclarar si una lectura comparada de los diferentes vidrios amarillos, complementada con su estudio mediante métodos físicos, confirmara esta hipótesis de la sal marina o bien se explicara de manera más completa mediante la introducción del producto en horno con condiciones reductoras.

Se ha comprobado que el amarillo de plata sobre vidrio incoloro se obtuvo mediante el empleo de sales de este elemento, en una segunda cocción sobre el vidrio incoloro, que permitió la difusión del coloide de plata en el vidrio incoloro. Destaca en este vidrio el elevado contenido en potasio, que sugiere que en parte la sal de plata ha podido ser incorporada con una frita.<sup>89</sup>

Por lo que se refiere a los vidrios incoloros, cabe señalar dos, que serían nuestra referencia por lo que se refiere al vidrio incoloro sódico-cálcico de partida de esta vidriera: el GIR-08 y GIR-05 (este último también con amarillo de plata), muy semejantes al GIR-02 antes comentado. En conclusiones podemos decir que todas las recetas de color

---

<sup>87</sup> Esta receta es conocida desde los tiempos del monje Theophilus.

<sup>88</sup> Gimeno, D., Pugès, M., 2002.

<sup>89</sup> Dicha hipótesis está pendiente de un estudio específico del proceso de difusión de las sales de plata en la masa del vidrio, que va más allá de los objetivos de esta tesis. Gimeno, D., Pugès, M. 2002; Gimeno, D., Garcia-Vallés, et. al., 2008; Gimeno, D., Aulinas, et. al., 2010.

halladas coinciden con las contemporáneas ya descritas previamente en el área mediterránea en aquella época.

#### **4.10 Conclusiones de este capítulo**

El estudio de las vidrieras de la Catedral de Girona se ha realizado desde enfoques diferentes que se han ido aclarando entre sí, complementándose. Desde un punto de vista histórico artístico la investigación se ha repartido en tres grandes sub-apartados: el estudio del conjunto absidal, obra del anónimo Maestro del Presbiterio, las vidrieras del deambulatorio, atribuidas al maestro normando Guillem Letungard y los plafones sueltos del siglo XIV y XV.

En referencia al ciclo pictórico más antiguo, el del presbiterio, después de un exhaustivo estudio de las grisallas y de la técnica empleada, hemos confirmado nuestras primeras propuestas en referencia a una necesaria separación de esta producción de las vidrieras más antiguas de Pedralbes debido a que desde un punto de vista estilístico no las consideramos obras del mismo taller, tal como detallamos también en el capítulo correspondiente al Monasterio de Pedralbes.

Con respecto a las vidrieras que ocupan las zonas altas del deambulatorio, los datos estilísticos y la comparación con las tracerías de la Capilla de Santa María de los Sastres de la Catedral de Tarragona, obra cierta del maestro Letungard nos han convencido de que en efecto se trata de la mano del mismo autor, cuya presencia en la Catedral además está confirmada por el pago de unas vidrieras que debían decorar la Capilla de San Miguel del mismo templo.

Tras el estudio pictórico y compositivo de la gran cantidad de plafones sueltos hallados en los almacenes de la misma Catedral de Girona ha sido posible averiguar algunas propuestas críticas adelantadas hasta ahora. *In primis* se ha comprobado que desde un punto de vista estilístico el plafón más antiguo que representa el ángel anunciante es posiblemente obra del mismo Mestre del Presbiteri y además que los paneles que se

suponían obra de Letungard se pueden atribuir efectivamente a este maestro y a su taller, por ser análoga la composición del vidrio empleado en todos los plafones muestreados.

De las 16 muestras halladas 11 son de composición sódica en la pasta base, eso significa que son de tradición mediterránea y que posiblemente se realizaron en unos talleres vítreos locales, quizás incluso en zonas cercanas a la misma Catedral. Las 5 muestras que quedan son de tipo potásico, es decir de tradición centro europea, hecho confirmado por la coloración del vidrio y su tipología de fabricación: 3 de ellas son de color rojo plaqué (de hecho 4, ya que el transparente también cabe atribuirlo a la misma composición de una rojo plaqué, del que no tendríamos restos de la capa de esmalte) y una de color azul plaqué. Los vidrios rojos se han demostrado sensiblemente diversos entre ellos en su porcentaje de cobre, un factor que nos ha revelado que posiblemente se trata de vidrios de sustitución no tan antiguos como los originales.

Este dato encaja perfectamente con la alterabilidad de estos vidrios potásicos, de importación y procedencia centro-europea normalmente realizados con fundentes potásicos y por lo tanto mucho más sensibles al deterioro que los vidrios sódicos.

En referencia a los vidrios sódicos coloreados en masa, todos los colores presentan una receta composicional de tipo medieval, es decir están coloreados en masa a partir de una pasta base de tipo incoloro y coinciden con las contemporáneas ya descritas previamente en el área mediterránea (Pedralbes et. al.) por aquella época. Los vidrios sódicos son de fabricación local, los potásicos son de procedencia centro europea, por lo tanto es razonable pensar que la fabricación del vidrio para las vidrieras tanto del ábside como del deambulatorio, a pesar de que se trate de dos talleres diferentes, se realizara en una zona cercana a la Catedral y que se importó solo el vidrio de color rojo.