

*Del 14 de marzo al 6 de abril, nueva «Aula Abierta»  
en la Fundación Juan March*

## «La vidriera en el arte español»

La imparte en ocho sesiones el profesor  
Víctor Nieto Alcaide

**Del 14 de marzo al 6 de abril la Fundación Juan March ha programado en su sede un «Aula abierta» sobre «La vidriera en el arte español», que impartirá, en ocho sesiones, los martes y jueves, a las 19,30 horas, Víctor Nieto Alcaide, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y Premio Nacional de Historia 1999.**

El «Aula abierta» se estructura del modo siguiente: una primera parte, de carácter práctico (con lectura y comentario de textos previamente seleccionados), y a la que asisten sólo profesores de enseñanza primaria y secundaria (previa inscripción en la Fundación Juan March), que pueden obtener *créditos*, de utilidad para fines docentes. La segunda parte es pública y consiste en una conferencia. Como todas las actividades de la Fundación Juan March, «Aula abierta» es de carácter gratuito.

El programa de las conferencias públicas es el siguiente:

*Martes 14 de marzo:* «La vidriera y el arte español: valor, omisiones e integración».

*Jueves 16 de marzo:* «Los orígenes y el gótico clásico del siglo XIII».

*Martes 21 de marzo:* «La renovación técnica y figurativa (1300 y 1450)».

*Jueves 23 de marzo:* «La influencia flamenca y la aparición de las primeras formas del Renacimiento».

*Martes 28 de marzo:* «La vidriera manierista: los programas y los vidrios flamencos».

*Jueves 30 de marzo:* «Degradación, conservación y recuperación: entre el barroco y la revalorización del siglo XIX».

*Martes 4 de abril:* «De la renovación

modernista a la modernidad del *art déco*».

*Jueves 6 de abril:* «La vidriera y la vanguardia».

**Víctor Nieto Alcaide** es catedrático de Historia del Arte de la UNED y presidente del Comité Español del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* y del Comité Español de Historia del Arte. Fundador del Centro Nacional del Vidrio, ha obtenido el Premio de la Asociación Madrileña de Críticos de Arte y el Premio Nacional de Historia 1999. Es autor de numerosos libros y artículos sobre arte medieval y renacentista. Su labor principal se ha centrado en el estudio de las vidrieras españolas, sobre las que en 1998 publicó el libro *La vidriera española. Ocho siglos de luz*.

A lo largo de las ocho conferencias el profesor Nieto planteará el estudio de la vidriera española desde una perspectiva global, estudiando su relación con el arte español y europeo de cada momento, su evolución como un arte de gran complejidad que obedece a unas leyes plásticas propias, la relación y su función en la arquitectura de cada época y las aportaciones y modificaciones que su conocimiento introduce en las periodizaciones y valoraciones del arte español. □

# «La vidriera en el arte español»

La impartió Víctor Nieto Alcaide

Del 14 de marzo al 6 de abril la Fundación Juan March organizó en su sede un «Aula abierta» sobre «La vidriera en el arte español», que impartió, en ocho sesiones, Víctor Nieto Alcaide, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y Premio Nacional de Historia 1999.

A lo largo de las ocho conferencias el profesor Nieto planteó el estudio de la vidriera española desde una perspectiva global, estudiando su relación con el arte español y europeo de cada momento, su evolución como un arte de gran complejidad que obedece a unas leyes plásticas propias, la relación y su función en la arquitectura de cada época y las aportaciones

y modificaciones que su conocimiento introduce en las periodizaciones y valoraciones del arte español.

Los títulos de las conferencias públicas fueron: «La vidriera y el arte español: valor, omisiones e integración»; «Los orígenes y el gótico clásico del siglo XIII»; «La renovación técnica y figurativa (1300 y 1450)»; «La influencia flamenca y la aparición de las primeras formas del Renacimiento»; «La vidriera manierista: los programas y los vidrieros flamencos»; «Degradación, conservación y recuperación: entre el barroco y la revalorización del siglo XIX»; «De la renovación modernista a la modernidad del *art déco*»; y «La vidriera y la vanguardia». Ofrecemos seguidamente un resumen de las mismas.



La vidriera ha sido un capítulo de la historia del arte español que no ha sido estudiado con profundidad hasta época reciente. Nuestro conocimiento hasta hace algunos años no pasaba de una serie de noticias documentales y referencias sobre vidrieras publicadas en catálogos monumentales y obras de conjunto dedicadas al estudio de determinados edificios. Los trabajos que se ocupaban del análisis exclusivo de las vidrieras eran muy escasos y de valor desigual.

El estudio pormenorizado de las vidrieras de un edificio, de los artistas

que las realizaron y de los problemas técnicos, formales y de restauración que comportaban, así como su papel en el contexto del arte español de cada período no se inició hasta los últimos años de la década de los sesenta. A esto tenemos que añadir dos circunstancias que han determinado que la vidriera haya sido uno de los grandes capítulos desconocidos y olvidados del arte español. La primera es la casi total ausencia de piezas expuestas en los museos españoles y el hecho de que en las exposiciones, organizadas para conmemorar diversos acontecimientos

y efemérides, la vidriera ha sido siempre la gran ausente; la segunda, la falta, hasta hace poco tiempo, de publicaciones con buenas reproducciones que permitieran dar a conocer la gran calidad de nuestras vidrieras y el papel relevante que desempeñan en la historia del arte español. A esto se añade el que en los estudios relativos al arte español la vidriera haya jugado un papel mínimo cuando no inexistente.

Los recientes estudios de las vidrieras españolas, tanto antiguas como modernas, al igual que el gran desarrollo que ha experimentado la vidriera contemporánea, ha determinado la valoración y recuperación de un arte olvidado y que por su fragilidad y haber estado sometido a numerosas destrucciones se ha denominado «el gran arte perdido». El gran desarrollo de la vidriera contemporánea ha puesto de manifiesto las posibilidades de una especialidad que se ha integrado con una potente capacidad creadora en el discurso de la vanguardia. Al mismo tiempo, el estudio y conocimiento de las vidrieras históricas han enriquecido sensiblemente nuestro conocimiento de la historia del arte español introduciendo importantes «rectificaciones» en el estado de la cuestión de los diferentes períodos y lenguajes.

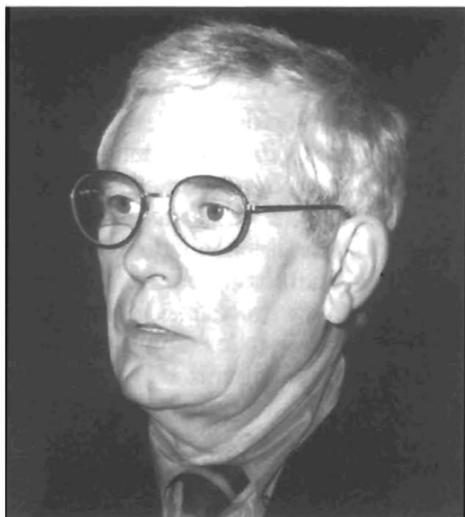
### *Los orígenes y el gótico clásico del siglo XIII*

El capítulo de la vidriera europea de los siglos XI y XII carece en España de un desarrollo similar. El primer gran conjunto español surge en el gótico clásico con las vidrieras de la catedral de León, en las que se pone de manifiesto la existencia de una técnica, unas soluciones y unas formas ampliamente experimentadas. Pues las realizaciones conocidas más antiguas, las vidrieras del Monasterio de Las Huelgas de Burgos, propias del estilo 1200, aunque revelan un arte plenamente elaborado, no permiten determinar si obedecían a una corriente anterior perdida o eran

un arte de importación.

Por lo conservado, la vidriera española siguió una evolución paralela a la de otros países europeos. Del siglo XIII son las vidrieras del monasterio cisterciense de Santas Creus, en las que se pone de relieve el sentido de la iluminación cisterciense a base de vidrios claros y sin componentes figurativos, que contrasta con la exuberancia figurativa y de color de las vidrieras de la catedral de León. En esta catedral la vidriera alcanza uno de los protagonistas más notables en relación con la arquitectura gótica al introducir una profunda transformación cromática —determinante de un intenso contenido simbólico— de la iluminación espacial. Restauradas en el siglo IX, su distribución es la clásica de las vidrieras de las catedrales del siglo XIII: pequeñas escenas en las de las capillas, que han sido recientemente sometidas a un pulcro y riguroso proceso de limpieza y consolidación, y grandes figuras monumentales en las de los ventanales altos de la nave principal, crucero y capilla mayor. Todas ellas fueron realizadas con la gama reducida de colores propia de los vidrieros del siglo XIII —azul, rojo, verde, amarillo, morado y blanco— con una combinación de los mismos que logra efectos de un cromatismo sorprendente. En ellas se representa a los impulsores del programa, el rey Alfonso X y el obispo Martín Fernández, junto a santos guerreros y reyes, alusivos a la descendencia de Alfonso X. Referencia con la que debe ponerse en relación la *Vidriera real*, también conocida como *La Cacería*, con representaciones alusivas a personajes regios que avalaban las pretensiones de Alfonso X al título de emperador y que aparecen mezcladas con escenas alusivas al *trivium* y al *quadrivium*.

Este desarrollo de la vidriera castellana del siglo XIII experimenta en la centuria siguiente un proceso de retracción, si bien la actividad vidriera no desaparece como prueban las que, a lo largo del siglo XIV, fueron asentándo-



**Víctor Nieto Alcaide** es catedrático de Historia del Arte de la UNED y presidente del Comité Español del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* y del Comité Español de Historia del Arte. Fundador del Centro Nacional del Vidrio, ha obtenido el Premio de la Asociación Madrileña de Críticos de Arte y el Premio Nacional de Historia 1999. Es autor de numerosos libros y artículos sobre arte medieval y renacentista. Su labor principal se ha centrado en el estudio de las vidrieras españolas, sobre las que en 1998 publicó el libro *La vidriera española. Ocho siglos de luz*.

---

se en la catedral de León, el inicio del programa de las de la catedral de Toledo con la realización del rosetón Norte y el de la catedral de Burgos con el rosetón del hastial del crucero del lado Sur. Sin embargo, como consecuencia de los grandes programas constructivos que se acometen entonces, el gran desarrollo de la vidriera de este siglo corresponde a Cataluña donde la arquitectura gótica desarrolla un sentido original de la iluminación espacial en el que la vidriera desempeñó un papel esencial.

Como en Castilla en el siglo anterior, en el monasterio de Las Huelgas, este desarrollo de la vidriera se inicia también, con la anomalía en un monasterio cisterciense de una gran vidriera con numerosas representaciones, la de

la fachada occidental del monasterio de Santas Creus. Sin embargo, fue en otros edificios donde la vidriera alcanzó un desarrollo más relevante con programas de vidrieras de más amplio alcance, como los de la iglesia del monasterio de Pedralbes, las vidrieras de la girola de la catedral de Barcelona y las del presbiterio de la catedral de Gerona con escenas de la vida de la Virgen.

Todos estos conjuntos muestran una técnica tradicional, con fuerte pervivencia del gótico lineal y desentendida de las renovaciones técnicas que, como el amarillo de plata, habían surgido en Normandía a principios del siglo XIV y que aparecerán en la vidriera catalana de la segunda mitad del siglo. Esta renovación se produjo a través de la presencia de vidrieros franceses como Guillem Letumgard, activo en las catedrales de Gerona y Tarragona, Nicholi de Maraya, que realizó vidrieras para la catedral de Barcelona y la colegiata de Cervera, los vidrieros Dolfin y Loys que trabajan en la catedral de Toledo, Antoni Thomas en la de Gerona y Nicolás Francés en la de León. Se trata de maestros adscritos al Gótico Internacional que introducen una profunda renovación técnica y formal en la vidriera, cuyos procedimientos se mantuvieron prácticamente inalterables durante siglos. Esta renovación configuró los medios técnicos para que los más diversos lenguajes figurativos pudieran incorporarse al mundo de la vidriera.

### *La influencia flamenca y la aparición del Renacimiento*

La aparición de la vidriera flamenca en España fue la consecuencia de una importación llevada a cabo por vidrieros extranjeros cuya influencia determinó un proceso de sustitución de las formas del Gótico Internacional. La presencia de obras importadas y la labor de artistas como Antonio Llonye en Santa María del Mar, Enrique Alemán en las catedrales de Sevilla y To-

ledo y Nicolae y Arnao de Flandes en Burgos imprimieron un nuevo ritmo y una nueva orientación a la vidriera española de finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Si la actividad de algunos de estos maestros fue itinerante u ocasional, en otros casos algunos de estos vidrieros, como Arnao de Flandes, se establecieron en Burgos, desde donde realizaron una importante actividad que irradió a otros centros. Arnao de Flandes, Juan de Valdivieso y Diego de Santillana realizaron en sus talleres de Burgos obras para Palencia, Ávila, León, Oviedo y Santiago de Compostela.

Fue en el ámbito de estos talleres donde también se dejaron sentir las primeras influencias del Renacimiento italiano. Arnao de Flandes en sus vidrieras de la Capilla del Condestable de la catedral de Burgos y Diego de Santillana en las de la Capilla de Santiago de la catedral de León realizaron enmarcamientos con formas «a lo romano» que paulatinamente fueron desplazando a las góticas tradicionales. En las tres primeras décadas del siglo XVI, al tiempo que se introducían las formas compositivas italianas por artistas como Jaime Fontanet, Alberto de Holanda o Arnao de Vergara, se desarrolló una vidriera en la que los grutescos renacentistas adquirieron un protagonismo notable como elemento de afirmación de las nuevas formas clásicas. Es el caso de los enmarcamientos arquitectónicos empleados por Arnao de Flandes (hijo) en diversas vidrieras de la catedral de Sevilla. En realidad, se trataba de la sustitución de los enmarcamientos góticos por otros clásicos manteniendo unas mismas tipologías compositivas. El proceso es el mismo que se observa en el plateresco a través de la introducción de las formas decorativas renacentistas en la arquitectura. Fue a partir de la década de los años treinta cuando las formas clásicas se impusieron en la vidriera concebida como una unidad y no solamente como un componente decorativo de enmarcamiento.

### *La vidriera manierista: los vidrieros flamencos*

La superación de este decorativismo fue un proceso llevado a cabo por los vidrieros que, como Arnao de Flandes (hijo), Arnao de Vergara o Juan del Campo, habían desarrollado esta modalidad de vidriera con una acentuada ornamentación de grutescos. El abandono de temas tradicionales, como la vidriera formada por figuras de santos con enmarcamientos arquitectónicos, y la demanda de grandes composiciones posibilitaron el abandono de esta vidriera decorativa.

Las vidrieras de la vida de Cristo, realizadas por Arnao de Flandes en la catedral de Sevilla entre 1552 y 1554, las de Arnao de Vergara para la Iglesia de San Jerónimo de Granada, y la mayor parte de las de Juan del Campo de la catedral de Granada muestran esta evolución hacia un clasicismo monumental en sintonía con las nuevas tendencias artísticas en las que las arquitecturas pierden su condición de ornamento para convertirse en escenografía.

La construcción de nuevas catedrales como las de Granada, Salamanca y Segovia supuso una demanda importante para los talleres vidrieros. En estos edificios se proyectaron sendos programas de vidrieras que cumplieran una doble función. Por una parte, introducían en la catedral una concepción espacial determinada por el valor simbólico de la luz de tradición medieval. Por otra, desarrollaron, desde diferentes planteamientos, ciclos iconográficos dedicados al tema de la Redención con un claro contenido de exégesis en un momento de confrontación entre católicos y protestantes.

Las vidrieras de la catedral de Segovia fueron encargadas inicialmente a los talleres de Nicolás de Holanda y Nicolás de Vergara. Pero muy pronto se vieron desplazados por la presencia de vidrieros flamencos como Pierres de Holanda y Pierres de Chiberri que las realizaron en mejores condiciones económicas. Este proceso se repite en la

catedral de Granada, donde Teodoro de Holanda logró hacerse con parte del programa desplazando a Juan del Campo; en la de Salamanca se encargaron directamente al vidriero flamenco Enrique Broecq. La presencia de estos artistas flamencos supuso la imposición de nuevas tendencias y técnicas de la vidriera en conexión con diversas opciones manieristas desplazando el clasicismo de los talleres españoles. Además, fue el canto de cisne de una especialidad.

A partir de los años setenta del siglo XVI la vidriera era un arte que había caído prácticamente en desuso. Las nuevas orientaciones clasicistas de la arquitectura y las ideas religiosas emanadas del Concilio de Trento eliminaron el valor y funciones de la vidriera en las iglesias. La falta de encargos determinó que se produjera un paulatino olvido de los procedimientos y que la actividad principal consistiese en la realización de arreglos y reparaciones con el fin de conservar lo existente. Durante el siglo XVII la producción vidriera fue escasa siendo lo más importante la terminación del programa de la catedral de Segovia llevado a cabo por Francisco Herranz entre 1674 y 1689, quien, ante las dificultades con que se enfrentó para llevarlo a cabo, redactó un tratado, *Modo de hacer vidrieras*, por encargo del cabildo de la catedral, para que quedasen fijados por escrito los secretos de la fabricación de vidrieras. Además de éste, se redactaron otros tratados como el conservado en el Monasterio de Guadalupe y el de Francisco Sánchez Martínez, *Tratado del secreto de pintar a fuego las vidrieras* (1718), reelaborado en 1765 por el Cardenal Francisco Lorenzana bajo el título *Secreto de pintar a fuego las vidrieras*. Al tiempo se producía una revalorización del arte de la vidriera por escritores como Ponz, Leandro Fernández de Moratín, Jovellanos o Ceán Bermúdez, que constituye el caldo de cultivo de la recuperación de este arte durante el siglo XIX.

Fue especialmente a través de la res-

tauración de algunos conjuntos como el de la catedral de León, dirigida por Juan Bautista Lázaro, cuando la vidriera recuperó su valor perdido, tanto para los historiadores como para los artistas y arquitectos. Se trataba de restaurar y, al mismo tiempo, de recuperar las técnicas del pasado para imitar lo antiguo. Lo cual generó una valoración de la vidriera en el edificio religioso que determinó que fueran muchas las vidrieras que se hacen para antiguos edificios como las catedrales de Burgos, Málaga, Burgo de Osma, la cripta de la catedral de la Almudena o la catedral Nueva de Vitoria. Al tiempo, la vidriera comenzó a aplicarse en nuevos edificios como bancos, hoteles, casinos y residencias particulares. Algunos ciclos, como el realizado por el Banco de España de Madrid entre 1889 y 1890 por la Casa de Mayer de Múnich, constituyen un ambicioso programa, dedicado a la exaltación de los medios para alcanzar el progreso, desarrollado desde un lenguaje simbolista. Este programa supuso una referencia y un estímulo para la integración de la vidriera en los nuevos edificios en los que se impuso el nuevo lenguaje del modernismo.

### *De la renovación modernista a la modernidad del 'art déco'*

Con el modernismo la memoria del pasado fue sustituida por la conciencia del presente. La vidriera abandonó las formas históricas, experimentó nuevas técnicas, como la vidriera *cloisonnée*, y utilizó nuevos tipos de vidrios impresos que le proporcionaron unos efectos plásticos completamente distintos de los tradicionales. Por otra parte, la vidriera entró a formar parte inseparable de la arquitectura a la vez que era objeto de las aplicaciones más diversas: cúpulas de hierro, plafones, cajas de escalera y de ascensor, biombos, muebles, puertas de portales, viviendas de residencias particulares, etc. Lo cual suponía una ruptura con la jerarquía tradicional de las artes al asignar a las «artes



Vidrieras del Palau de la Música Catalana

decorativas» un valor y un protagonismo que no habían tenido hasta entonces. Uno de los escenarios en el que la vidriera alcanzó un desarrollo culminante fue el del modernismo catalán. La colaboración entre vidrieros y arquitectos fue intensa y allí surgieron talleres que, como el de Antoni Rigalt y Blanch, realizaron una labor de gran envergadura con obras señeras como las vidrieras del Palau de la Música Catalana. Pero con independencia de estas grandes obras la vidriera modernista en Cataluña tuvo una proyección que se extendió a los más diversos espacios, desde tiendas a residencias y villas.

Madrid, en cambio, tuvo una arquitectura modernista limitada, si bien la vidriera modernista alcanzó un notable desarrollo especialmente a través de las realizaciones de la Casa Maumejean. La gran cúpula del Palacio Longoria, la del Salón central del Hotel Palace o el Salón Real del Casino de Madrid son ejemplos de esta integración de la vidriera en la arquitectura moderna de su tiempo. El mismo espíritu integrador lo hallamos en el *Art Déco* que se impone en los años veinte y treinta. La vidriera *Déco* abandona las formas onduladas y los arabescos del *Art Nouveau* y acoge las geometrificaciones del cubismo, pero mantiene el interés por la experimentación de los nuevos materiales. Madrid en este sentido presenta un conjunto de vidrieras *Art Déco* excepcionales por su calidad y por la fecha temprana en que fueron realizadas algunas de ellas. También algunos conjuntos como el realizado en 1932 para la ampliación del Banco de España, y en el que desa-

rolla un ciclo en torno al mito del progreso, constituyen uno de los ejemplos en los que la vidriera se muestra como un arte monumental inseparable de la arquitectura.

### *La vidriera y la vanguardia*

La plena integración de la vidriera en las tendencias de vanguardia coincide con la incorporación de la pintura española durante los años cincuenta a la modernidad internacional. Nuevas técnicas como el hormigón armado, nuevas perspectivas de aplicación, inicialmente proyectadas en el nuevo arte religioso y luego en los más diversos espacios arquitectónicos, hicieron posible este desarrollo de la vidriera española. Inicialmente la renovación fue realizada por pintores que diseñaron vidrieras. Sin embargo, la renovación actual es la consecuencia de la actividad de artistas dedicados exclusivamente al campo de la vidriera. Artistas como Joan Vila Grau, Luis García Zurdo, Carlos Muñoz de Pablos, Ximo Roca, Santiago Barrio, Pertegaz y Hernández, Khesava, Valdepérez o Fernández Castrillo, entre otros, han elevado la vidriera a la categoría de un arte de vanguardia, ya sea a través de sus obras realizadas para edificios o de sus paneles autónomos, obras en las que la vidriera se convierte en un objeto translúcido independiente sometido exclusivamente a sus propias leyes. En este sentido, la vidriera, al integrarse en la vanguardia, ha experimentado todos los resortes específicos de su lenguaje aportando unas imágenes inéditas en el panorama del arte de nuestro tiempo. Con ello la vidriera ha roto las barreras tradicionales de las clasificaciones académicas y la organización jerárquica de las artes y se ha convertido en un lenguaje de sorprendentes posibilidades y recursos formales y expresivos que todavía no ha dicho su última palabra. □