

GRUTESCOS EN VIDRIO: EL ORNAMENTO Y LA VIDRIERA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI

Víctor Nieto Alcaide
UNED

RESUMEN

El grutesco fue uno de los elementos principales en la introducción de las formas del Renacimiento en la vidriera española. Para su ejecución los vidrieros aplicaron el amarillo de plata que introdujo el símil del oro en las arquitecturas y decoración de la vidriera. El grutesco alcanzó en los años centrales del siglo XVI un desarrollo enfático que pronto sería desplazado por el lenguaje de los vidrieros procedentes de los Países Bajos en cuyas vidrieras la escenografía desplaza a la ornamentación de los enmarcamientos. La desaparición del grutesco en la vidriera se corresponde, en sintonía con los nuevos desarrollos clasicistas de la arquitectura, con la conversión de la vidriera en un arte olvidado.

Palabras clave: grutesco, amarillo de plata, escenografía.

ABSTRACT

The grotesque was one of the most important forms to assimilate the Renaissance art in the Spanish stained glass windows of the XVI century. In their workshops, the glass-painters used, for the execution of the grotesque, the silver stain, a liquid solution of silver nitrate. This was a technique discovered in the early fourteenth century, which gives an effect of gold. The grotesque were used extensively for the glass-painters in Spain in the middle of the XVI century. Some years after the stained glass became to be a forgotten art.

Keywords: grotesque, silver stain, architectural framework.

La aparición de las primeras formas del Renacimiento en la vidriera española siguió un proceso análogo al experimentado por las demás artes. Se trataba de la recepción de unas formas "exóticas" en un contexto impregnado del gusto por lo flamenco, cuyas primeras manifestaciones se produjeron en el campo de la decoración. Al pintor, el entallador o el vidriero le era posible representar unas formas nuevas decorativas. Lo que comportaba un problema más profundo era realizar una obra para la que fuera preciso tener una formación y unos nuevos conocimientos de la cultura artística renacentista. Esto sólo se produciría más adelante, cuando la nueva corriente corra a cargo de unos artistas que se han formado en los principios y usos del nuevo lenguaje artísti-

co. Pero inicialmente la asimilación de las nuevas formas, a las que los artistas podían tener acceso a través de fuentes impresas y obras importadas, se concentró en la reproducción de unos repertorios decorativos. Por ello las fuentes fueron heterogéneas y de procedencias dispersas. Grabados, libros impresos, tratados, y obras de escultura y pintura, sirvieron a los vidrieros de inspiración para la realización de sus obras.

A diferencia de lo que sucede en la escultura y en la pintura, en la vidriera no se produjo una importación de obras italianas que pudieran servir de modelo a los vidrieros españoles. Tampoco se registra una llegada de vidrieros italianos cuya presencia en España du-

rante el Renacimiento fue algo excepcional¹. En Italia durante el siglo XV existió un desarrollo de la vidriera de cierta relevancia. Sin embargo, fue un arte que había sido desplazado a causa de la escasa integración que había experimentado en la nueva arquitectura. En la vidriera española del Renacimiento se produjo una incorporación parcial y fragmentada de elementos clásicos, siendo los repertorios de otras artes los que sirvieron de modelo. La vidriera, con independencia de sus contenidos iconográficos era un arte arquitectónico que cumplía un papel determinante en la iluminación y definición del espacio. Y la nueva arquitectura del Renacimiento, se había orientado hacia la creación y definición de interiores claros y diáfanos contrarios al oscurecido cromatismo del espacio gótico. La luz, tamizada por la vidriera, introducía en la arquitectura un elemento incontrolado al que, lo mismo que al empleo del oro en la pintura, eran contrarios los artistas del Renacimiento. Leon Battista Alberti, en su tratado *De la pintura* criticaba el fondo de oro diciendo: "Hay quienes emplean el oro de modo inmoderado, porque creen que el oro da una cierta majestad a la 'historia'. No los alabo en absoluto. Incluso si quisiera pintar la Dido de Virgilio, cuyo carcaj era de oro, y sus cabellos estaban sujetos con oro, su vestimenta se sujetaba con un broche áureo, conducía su carro con frenos áureos y todo lo demás resplandecía de oro, intentaré imitar esta abundancia de rayos áureos antes con colores que con oro, que casi deslumbra los ojos de los espectadores desde cualquier parte. Pues, ya que la mayor admiración y alabanza del artífice está en los colores, también es verdad que, cuando se pone oro en una tabla plana, muchas superficies que tendrían que haber sido presentadas claras y fúlgidas parecen oscuras a los espectadores y otras que quizá debían ser más sombrías se muestran más luminosas"². Alberti rechaza el empleo del oro como fondo y su empleo en otras partes de la pintura, al igual que se proscribió el empleo de la vidriera en la

arquitectura por su condición de elemento negador de la diafanidad del espacio.

Alberti, en cambio, admite el empleo del oro en otros motivos decorativos y de enmarcamiento: "No censuraré que otros ornamentos de los artesanos que se añaden a una pintura, como son columnas esculpidas, basas y frontones, estén hechos con plata auténtica y sólido o purísimo oro."³. Es decir, Alberti, admite el empleo del oro en aquellos elementos de carácter decorativo y complementario. Son los motivos de enmarcamiento y decoración que alcanzarán un desarrollo insospechado en la vidriera española del siglo XVI. La vidriera desempeñó una función cromática en la arquitectura equivalente a la de los fondos de oro en la pintura por el efecto de imprecisión y mutación luminosa y cromática que introducía en los interiores. De ahí, su intensa presencia en la arquitectura española del siglo XVI tanto renacentista como gótica. Pero, al mismo tiempo, los motivos decorativos, arquitecturas de enmarcamiento y grutescos⁴, fueron realizados con la apariencia de decoraciones en oro a través de una técnica que, a partir de 1300, había desempeñado un papel primordial: el amarillo de plata⁵. En la vidriera española del siglo XVI, el grutesco se identifica con el oro a través de unos procedimientos técnicos tradicionales, pero plenamente vigentes, en los talleres de los que salen las primeras obras con elementos decorativos renacentistas.

La introducción de las primeras formas del Renacimiento en la vidriera española, al igual que en la pintura y la escultura, fue llevada a cabo por los talleres que realizaron las grandes series de vidrieras de influencia flamenca. La introducción inicial de las formas del Renacimiento, en un contexto identificado plenamente con lo flamenco, se produjo a través de "citas" de unas formas exóticas⁶ que formaban unas *interpolaciones fragmentadas* que no llegaron a ser un lenguaje sistemático y coheren-

te hasta la entrada en escena de la siguiente generación de artistas. Se trataba de la aplicación de una manera indiscriminada, de unas formas nuevas realizadas con unas técnicas que habían venido siendo utilizadas durante siglos. Esto dio lugar a que, durante las primeras décadas del siglo XVI, se mezclasen en una misma obra elementos de sistemas diversos. Se trata de un fenómeno que, a propósito de la arquitectura, hemos calificado como de "Indefinición estilística"⁷ en relación con de la idea de estilo y de los usos de la sintaxis clásica. El tratado de Diego de Sagredo *Medidas del Romano*, publicado en Toledo en 1526, apareció como un intento de sistematización. Su intención fue escribir un tratado "...en el que se tratan las medidas que han de saber los oficiales que quieren imitar y contrahazer los edificios romanos; por falta de las cuales han cometido y cada día cometen muchos errores de disproporción y fealdad en la formación de las basas y capiteles y piezas que labran para los tales edificios"⁸.

Los motivos decorativos "del romano" aparecen en las obras más representativas de la vidriera de influencia flamenca como en alguna de las vidrieras de Arnao de Flandes el Viejo de la Capilla del Condestable de Burgos debidas probablemente a la participación de sus hijos, Arnao de Flandes o Arnao de Vergara. La presencia de su anagrama **AV** en una de las vidrieras de la Capilla del Condestable acreditan la probable autoría de la vidriera con la hornacina rematada en forma de venera. Lo cual parece indicar que fueron estos artistas quienes, en esta etapa inicial, interpolaron las formas clásicas que aparecen en algunas obras realizadas por el taller paterno. Y lo mismo confirma la aparición de su anagrama **AV** en una de las vidrieras de la catedral de Astorga. Estas formas podían inspirarse en grabados, frontispicios de libros impresos o en apuntes tomados de retablos, sepulcros o portadas. Como en la arquitectura, esta *interpolación* obedecía

a una mezcla indiscriminada e híbrida desentendida de toda norma y sistema, según puede verse en la vidriera de *La Virgen, Santa Ana y el Niño* de la iglesia de Grijalva (Burgos), realizada entre 1515 y 1530⁹.

Con frecuencia la incorporación de elementos clásicos en algunas vidrieras de influencia flamenca se produjeron en reparaciones posteriores a su ejecución con el fin de introducir en la obra una referencia de modernidad. La vidriera del *Noli me tangere* de la Capilla de las Fuentes Bautismales de la catedral de Barcelona (Fig. 1), realizada por Gil Fontanet siguiendo un cartón de 1495 del pintor Bartolomé Bermejo¹⁰, muestra al fondo una pilastra decorada con motivos *a candelieri* que se ha venido suponiendo realizada en esta fecha¹¹. Sin embargo, recientemente apuntamos la posibilidad de que fuera una parte introducida durante alguna restauración¹² tal y como se ha confirmado documentalmente en fecha reciente. Sabemos que el hijo de Gil Fontanet,



Fig. 1. Gil Fontanet. *Noli me tangere* de la Capilla de las Fuentes Bautismales de la Catedral de Barcelona

Jaume Fontanet, hizo arreglos en la vidriera en 1528¹³ pudiendo modificarla en un intento de "modernización".

Es muy posible que éste sea el mismo caso del enmarcamiento arquitectónico de la vidriera que representa *La Misa de San Gregorio* (Segovia. Iglesia de la Trinidad. Capilla de los Campo) que ha sido considerada, debido a la presencia de este elemento, obra de la segunda década del siglo XVI¹⁴. Pero, en realidad, es una obra anterior, realizada con la minuciosidad y preciosismo característico de la vidriera de finales del siglo XV, y en la que se ha realizado una interpolación renacentista posterior¹⁵.



Fig. 2. Diego de Santillana. *Santo Guerrero*. Capilla de Santiago. Catedral de León. 1505-1508

Las arquitecturas representadas en algunas vidrieras de estos años revelan como eran una imitación de formas utilizadas en las portadas y los retablos. Una vidriera conservada en el Museo Arqueológico Nacional procedente de la provincia de León que representa *La Lactancia* y que sería realizada hacia 1510-1520¹⁶ muestra el empleo de columnas abalaustradas propias de un entallador, según un modelo utilizado en portadas, retablos y sepulcros antes de que Diego de Sagredo la describiese en sus *Medidas del Romano*. (1526). Por los mismos años, Diego de Santillana en las vidrieras de la Librería o Capilla de Santiago de la catedral de León (1507-1508) utilizó doseletes renacentistas con forma de frontón (Fig. 2) y tímpanos de medio punto avenerados (Fig. 3). El frontón triangular aparece en algunas de las primeras portadas de la arquitectura española del Renacimiento como, antes de su reforma, la del Palacio de don Antonio Mendoza en Guadalajara concluido en 1506 o la puerta de la Antigua Librería de la catedral de Sigüenza. Se trata de la introducción en la vidriera de un elemento arquitectónico, que luego sería mencionado por Diego de Sagredo, en su tratado *Medidas del Romano* (1526), en cuyas enjutas aparecen tondos y representaciones de cabezas enfrentadas y motivos decorativos de carácter vegetal. En las enjutas de otros frontones de las vidrieras de Santillana aparecen candeleros, que serán ampliamente utilizados en la decoración arquitectónica y en los trabajos de los ensambladores, y que tienen aquí un ejemplo temprano, próximo en fecha a los que aparecen combinados con el tipo de frontón, llamado por Sagredo "*de vuelta redonda*", del convento de San Antonio en Mondéjar. Santillana aplicó unos modelos de los que carecía de un conocimiento estricto de la norma¹⁷ mezclando elementos góticos y renacentistas. Una mezcla que criticaría poco después Diego de Sagredo, al recomendar: "E mira bien que no tengas presunción de mezclar romano con moderno"¹⁸.

La presencia de estos elementos renacentistas en las vidrieras citadas hay que explicarlo en relación con el ambiente artístico burgalés en el que se mueve Santillana y en el que, desde finales del siglo XV, habían hecho su aparición las formas renacentistas a través de la presencia de artistas como el borgoñón Felipe Vigarny. Los motivos decorativos renacentistas, utilizados por artistas como Nicolás de Vergara y Francisco Colonia¹⁹, fueron un estímulo para el empleo de elementos italianos tomados de grabados, libros y apuntes. Ese ambiente, que afectó a artistas como Diego de Santillana y Arnao de Flandes, determinó la orientación de vidrieros de otra generación como Arnao de Flandes el joven y Arnao de Vergara que iniciaban su actividad por entonces.

A partir de la década de los años veinte se aprecia un cambio sustancial en el empleo del grutesco en el que el arte burgalés jugó un papel determinante. Ser trata de un fenómeno, determinado por dos aspectos que jugaron un papel decisivo. El primero fue la obra de Diego de Siloé en Burgos después de su estancia en Italia, cuya *Escalera Dorada*, proyectada en 1519 y concluida en 1522, se convertirá en una referencia que ejercerá una influencia determinante. El segundo, la publicación en 1526 del tratado de Diego de Sagredo *Medidas del Romano* que supone un primer intento de sistematización de la nueva arquitectura²⁰.

Uno de los primeros artistas en el que se registra este fenómeno fue Alberto de Holanda. Este vidriero fue uno de los primeros en sustituir el empleo de las formas "del romano" como citas y en concebir la vidriera como una unidad clásica. Alberto de Holanda, que tuvo taller establecido en Burgos, continuó el proceso de expansión de la vidriera burgalesa que se había iniciado a finales del siglo XV. En sus vidrieras de la catedral de Ávila, realizadas entre 1520 y 1522²¹ y situadas en los ventanales

bajos de la capilla mayor y crucero, las figuras aparecen enmarcadas por arquitecturas de apariencia clásica con flameros y un elemento nuevo: *putti* enfrentados sobre los arcos y la decoración de roleos y grutescos inspirados en la *Escalera Dorada* de Siloé. Una sugestión similar del arte de Siloé la hallamos también, en dos vidrieras que representan dos santos franciscanos de la capilla del Hospital de San Fran-

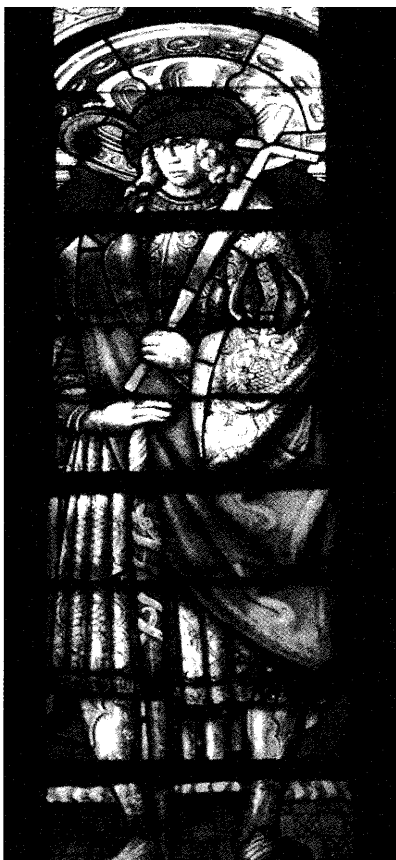


Fig. 2. Diego de Santillana. *Santo Guerrero*. Capilla de Santiago. Catedral de León. 1505-1508

cisco de Medina de Rioseco (Valladolid) de 1528²². En ellas aparecen arquitecturas con columnas abalaustradas y motivos *a candelieri* y el remate formado como remate siloesco con dos angelillos o *putti* sosteniendo un bucráneo y un jarrón respectivamente.

La sintaxis decorativa creada por Siloé en la *Escalera Dorada* fue aplicada por Alberto de Holanda como palabras de un vocabulario fragmentado. Alberto de Holanda tenía su taller establecido en Burgos y esto le permitió conocer directamente algunas de las obras de arquitectura y escultura de artistas que como Siloé habían estado en Italia, sin tener que inspirarse como otros artistas, en grabados, libros



Fig. 4. Juan de Campes. *Escenas de la vida de Adán y Eva*. Catedral de Toledo. Entre 1520 y 1522

impresos o apuntes. Más adelante, otros vidrieros burgaleses como Arnao de Vergara, cuando se traslade a Granada requerido por Diego de Siloé, experimentarán intensamente la influencia del arte de este maestro desde una dimensión arquitectónica y no exclusivamente decorativa..

Por estos mismos años, el grutesco juega un papel decisivo en la serie de vidrieras de las naves laterales de la catedral de Toledo, realizada por Juan de Campes entre 1520 y 1522²³, con temas del Antiguo y del Nuevo Testamento (Fig. 4). Son abundantes los flameros, grutescos y motivos decorativos renacentistas utilizados para rellenar el espacio sobrante de una composición adaptada a unos ventanales antiguos. Esta disposición fue la misma que siguió Alberto de Holanda en las vidrieras del antiguo triforio de la catedral de Toledo²⁴, en la que trabajó hasta 1525, y en las que destaca el protagonismo desarrollado por una decoración "del romano" aplicada como una ostentosa afirmación de lo nuevo. Los motivos decorati-

vos y de enmarcamiento habían desempeñado un papel esencial en el desarrollo de la vidriera desde su aparición. Aplicando a la representación formas decorativas y escenografías arquitectónicas los vidrieros introdujeron un componente plástico para atender una exigencia técnica. Por un lado, equilibrar los desajustes e irregularidades de los ventanales mediante un enmarcamiento decorativo de la vidriera; y por otro, ajustar los cartones -con frecuencia ya utilizados en otras vidrieras- a las diversas formas de los ventanales. Eso explica la complejidad decorativa de algunas vidrieras, como la que contiene una temática de gran simplicidad compositiva, formada por una serie de figuras de santos, realizada por Arnao de Flandes para la catedral de Sevilla (Fig. 5). Proyectada para unos ventanales de trazado gótico, además de las arquitecturas de enmarcamiento, las claraboyas desarrollan una exaltación del grutesco como forma decorati-

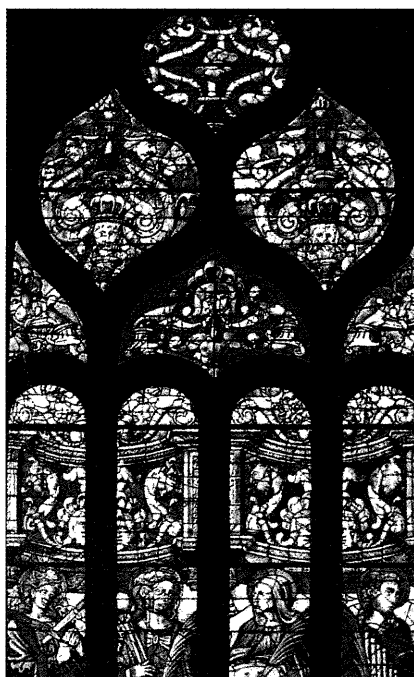


Fig. 5. Arnao de Flandes. *Santa Inés, Santa Águeda, Santa Lucía y Santa Cecilia*. Detalle de la ornamentación. Catedral de Sevilla. 1549

va "clásica". Un fenómeno que denota la plena aceptación de las formas renacentistas, entendidas como decoración, que se produjo en la vidriera española de forma generalizada, en la tercera década del siglo XVI.

Las obras realizadas por Arnao de Vergara²⁵ en la catedral de Sevilla son uno de los ejemplos más relevantes de esta nueva orientación en la representación de arquitecturas. En 1534, Arnao de Vergara realizó una vidriera para la Capilla de las Doncellas²⁶ cuya composición se

ordena a la manera de un retablo de una calle con dos cuerpos. El inferior, está flanqueado por columnas abalaustradas y lleva la fecha 1534, en el entablamento. En el cuerpo superior, en *La Anunciación*, aparece de nuevo el anagrama **ADV** en el pupitre junto a la Virgen (Fig. 6). Para la ejecución de algunos elementos de estas arquitecturas, Arnao de Vergara se apoyó en fuentes gráficas impresas. Concretamente, las columnas²⁷ y capiteles²⁸ de la escena principal parecen inspiradas directamente en algunas de las representaciones del tra-



Fig. 6. Arnao de Vergara. *La Anunciación*. Capilla de las Doncellas. Catedral de Sevilla. 1534

tado de Diego de Sagredo *Medidas del Romano* aparecido en 1526. La influencia de este tratado en Arnao de Vergara es evidente y puede rastrearse en obras posteriores como las vidrieras de la iglesia de San Jerónimo de Granada.

Un año después, Arnao de Vergara realizaba la vidriera de *San Sebastián* firmada (A V) y fechada (1535), con la representación del

santo como Carlos V²⁹. Los grutescos de las pilastras que se repiten en el entablamento, al igual que los capiteles y las figuras de angelillos, parecen derivar de los tipos descritos y reproducidos por Sagredo³⁰. La escenografía arquitectónica domina en la composición de la vidriera y en ella se mezclan formas que evocan una cierta severidad clasicista con una acentuada profusión de elementos decorativos.

Estas arquitecturas de enmarcamento introdujeron en la vidriera una acentuada inten-

sidad cromática en la que predomina, como adelantamos anteriormente, los motivos decorativos de color amarillo. La presencia de este color se debe a la abundante aplicación del amarillo de plata, una coloración compuesta a base de sales de plata y ocre que se fija al vidrio mediante cocción y sin necesidad de fundente. El procedimiento, descubierto en torno a 1300, había supuesto un enriquecimiento muy sensible de la paleta de los vidrieros. Hasta entonces la gama cromática se hallaba reducida a los colores de los vidrios. Con el amarillo

de plata, los vidrieros pudieron modificar los colores de base al aplicarlo sobre los vidrios de color además del enriquecimiento cromático que suponía su empleo sobre vidrios incoloros.

El empleo del amarillo de plata, aunque se generalizó en la ejecución de las diversas partes de la vidriera, se aplicó de forma intensa y sistemática en la representación de grutescos y arquitecturas de enmarcamento. En los con-

tratos para la realización de vidrieras encontramos medidas orientadas a controlar su empleo. En algunos casos, el comitente exige un uso restrictivo del amarillo de plata. Así, en el contrato suscrito el 17 de diciembre de 1512 por Diego de Santillana para realizar tres vidrieras para la catedral de Palencia, se especifica que las vidrieras sean "...de muy buenas colores e matices colorados, azules, e morados e lo menos verde e amarillo que podiere ser"³¹. Es decir, se indica que deben ser vidrieras realizadas fundamentalmente con colores de base, que son los que tiene los vidrios, en detrimento de los de mufla, logrados a base de pintura cocida al fuego. Sin embargo, el empleo del amarillo de plata, como consecuencia del auge decorativo del grutesco, fue adquiriendo un protagonismo en aumento en la vidriera española. Los documentos nos transmiten ejemplos en los que su aplicación figura como una de las condiciones acordadas con los artistas en el contrato de las obras. En el contrato que establecen Arnao de Flandes y Arnao de Vergara con el Cabildo de la Catedral de Sevilla el 22 de diciembre de 1534, se precisan las condiciones técnicas que ha de tener cada

vidriera. Así se acuerda que los vidrieros antes de la ejecución presenten en un pliego de papel una muestra "... y en ella declarado todo de amarillo que parezca ser menester para ser obra más rica [...] y hecho el diseño y muestra que por vuestra señoría nos fuere mandado hacer y acabado y apartado lo que a de ser de amarillo la cual color al tiempo que se haga en la vidriera a de ser antes más que menos le traiga uno de nosotros y entramos ante los señores deputados para que lo vean y visto añadiendo y quitando lo que les pareciere por escrito [...] se comience y acabe de sus vidrios conforme a la muestra que así estuviere firmada de muy finas colores y que las colores sean del mismo bidrio asi el colorado como el azul y el verde y el amarillo y el violeta y el morado y el blanco y el amarillo que se hace en nuestro horno sea de muy buena plata limpia y acendrada para que tenga mejor lustre y color según el lugar donde viere de venir"³². El ornamento, identificado con el color del amarillo de plata, se había convertido en un componente inseparable del lenguaje vidriero.

En España, en el siglo XVI, cuando se hacía una vidriera junto a una antigua, ya fuera porque aún no se había concluido el programa, o porque se había perdido y era preciso acometer su sustitución, se reprodujo con frecuencia la tipología de la anterior. Lo cual comportaba una adaptación forzosa de las nuevas formas a modelos antiguos que produjo unos desarrollos arquitectónicos inéditos. Es el caso de la vidriera de la catedral de Sevilla realizada por Arnao de Vergara en 1534 que representa *Tobías, Zacarías, Balaam y Jonás* (Fig. 7). Una abundante decoración de grutescos sustituyen a los motivos góticos de las vidrieras contiguas de Enrique Alemán. Sus formas fueron sugeridas probablemente por los mencionados motivos de los antepechos de hierro forjado de la *Escalera Dorada* de la Catedral de Burgos, realizados entre 1522 y 1526 por el rejero francés Hilario y que Arnao de Vergara conoció antes



Fig. 7. Arnao de Vergara. *Tobías, Zacarías, Balaam y Jonás*. Catedral de Sevilla. 1534

de emprender su partida hacia Sevilla. Igualmente estos motivos fueron el modelo, utilizado libremente, por Arnao de Flandes en la serie de vidrieras con figuras de santos que realizó entre 1543 y 1552 para el crucero de la catedral de Sevilla. En ellas el grutesco se convierte en el protagonista de una nueva poética. Arnao de Flandes desarrolló con énfasis el valor del grutesco como elemento de suntuosidad y realce de la vidriera y como afirmación de lo clásico. Arnao de Flandes plasma estos motivos con un criterio estrictamente figurativo como representación de un tema clásico repetible y serial. La profusión de grutescos produce un cierto desplazamiento de la iconografía debido a la dimensión que adquieren estos motivos decorativos.

La primera vidriera de esta serie, que se representa a *San Juan, Santiago, San Andrés y San Pedro* (1543), tiene sobre el dintel un friso de máscaras, roleos y grutescos. En otras de la serie, como la de *San Leandro, San Laureano, San Isidoro y Santa Florentina* (1544), se acentúa el ritmo de los motivos decorativos se incrementa su protagonismo en la vidriera. Así puede verse en la que representa a *Los cuatro Doctores de la Iglesia latina*, realizada también ese mismo año. En la vidriera de *Santa Inés, Santa Águeda, Santa Lucía y Santa Cecilia* (Fig. 8), realizada en 1549, la bovedilla ha sido sustituida por un paramento cóncavo decorado con grutescos. Y en otras, como la de *San Leonardo, San Lorenzo, San Vicente y San Esteban* (Fig. 9), realizada en 1548-49, o la de *San Nicolás, San Martín y San Silvestre*, de 1552, la vidriera se remata invadida por una decoración de grutescos. Incluso en algunas vidrieras el grutesco desplaza a la arquitectura como se hace explícito en las de *Santa Justa, Santa Rufina, Santa Bárbara y Santa Catalina* (1548) y *San Cosme, San Damián, San Jorge y San Hermenegildo* (1549).

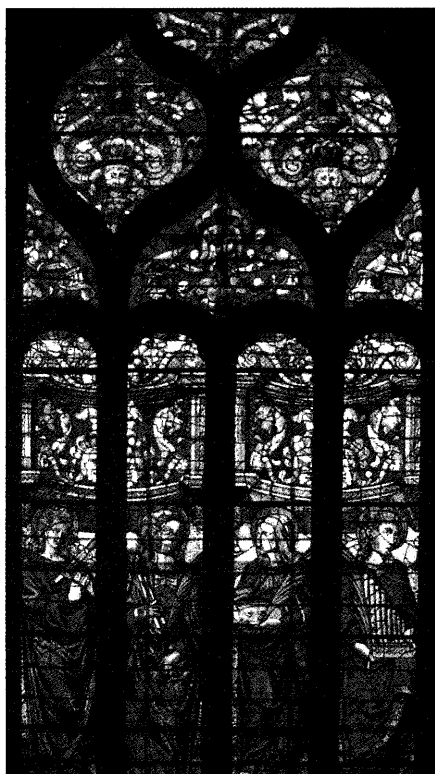


Fig. 8. Arnao de Flandes. *Santa Inés, Santa Águeda, Santa Lucía y Santa Cecilia*. Catedral de Sevilla. 1549



Fig. 9. Arnao de Flandes. *San Leonardo, San Lorenzo, San Vicente y San Esteban*. Catedral de Sevilla. 1548-49

Este incremento de la presencia del grutesco produjo una contraposición entre arquitectura y decoración. El grutesco asume el protagonismo del componente "abstracto" y arquitectónico de la vidriera. El "corpus" de grutescos que se desarrolla en estas vidrieras se produjo a través de unos usos esencialmente vidrieros. Aunque se representan formas que tienen su origen en la decoración arquitectónica siguen un ritmo propio dependiente sólo de sus propias leyes que rompe con los usos seguidos por los decoradores en la arquitectura, los ensambladores y los escultores. Los grutescos de Arnao de Flandes sólo son posibles en la vidriera por la forma de ordenarse en las lancetas, su aplicación en las claraboyas y la forma que reviste su proyección como un conjunto unitario. El empleo del grutesco tiene aquí un desarrollo límite. Pero será el canto de cisne de una forma de concebir la vidriera que desaparecerá poco después. Es una aplicación muy distinta de la seguida por algunos vidrieros al someterlos a una ordenada estructura arquitectónica pensada con criterio de entallador y desarrollando una tipología de retablo como en la vidriera de *Santo Obispo* de la Capilla del Nacimiento de la catedral de León, realizada en 1538³³, o en las vidrieras realizadas por Nicolás de Holanda para la catedral de Segovia entre el 28 de diciembre de 1543 y el 30 de octubre de 1544.

En algunas vidrieras, el enmarcamiento arquitectónico, alcanza una dimensión monumental, evocando las formas de los frontispicios, los retablos y los arcos triunfales de carácter efímero. En la vidriera de *La Adoración de los Reyes* (Toledo. Museo de Santa Cruz), realizada por Arnao de Vergara entre 1544 y 1550, para la iglesia de San Jerónimo de Granada, edificio que dirigía Diego de Siloé, confluyen las dos influencias que venimos comentando: la de Siloé en la concepción general del enmarcamiento, con columnas abalaustradas y concebido a la manera de un arco de triunfo

rematado por una hornacina avenerada sobrepuesta a un frontón partido³⁴ y la decorativa de Diego de Sagredo de los angelillos del entablamento³⁵.

La tipología de retablo tiene su desarrollo más preciso en la vidriera de la capilla de San Francisco de la catedral de Sevilla que representa *San Francisco recibiendo los estigmas* (Fig. 10) realizada en 1554-56. Arnao de Flandes ha concebido la composición de esta vidriera de grandes dimensiones (mide 7,05 de alto por 3,20 m. de ancho) como la representación de un retablo cuyo trazado se halla en sintonía con el arte de los entalladores del momento. Una concepción análoga, aunque de carácter diferente, la hallamos en la vidriera de *San Agustín*³⁶, realizada en 1554 por Juan del Campo para uno de los ventanales de la girola de la catedral de Granada³⁷. Los grutescos, los motivos *a candelieri*, las cartelas, las columnas y pilastras decoradas que sirven de enmarcamiento a la figura del santo se articulan como un retablo o una portada traslúcida de un acentuado cromatismo dorado.

La evolución seguida por los artistas, en sintonía con las transformaciones de las demás artes y la difusión de las nuevas formas a través de libros, estampas y tratados, dieron lugar a la aparición de una tendencia superadora de esta corriente decorativista anterior. El desarrollo posterior de la vidriera española del Renacimiento no fue la consecuencia de los cambios que se aprecian a partir de los años treinta y cuarenta. La llegada de maestros flamencos, como Pierres de Holanda y Pierres de Chiberri, Gualter de Ronch, Teodoro de Holanda o Enrique Broeccq, ofreciendo su trabajo en mejores condiciones económicas y la rapidez con que ejecutaron los encargos, planteó una crisis que desplazó a los talleres españoles de participar en los grandes programas de vidrieras. La renovación iniciada por los vidrieros españoles no superó la condición de un proyecto imposible

y una renovación desplazada. Los nuevos maestros importaron una forma de entender el arte de la vidriera que se hallaba al margen de la fascinación por el mundo decorativo del grutesco. Sus composiciones renuncian a todo enmarcamiento que no sea el de la piedra del ventanal. En lugar de enmarcamientos decorativos, las arquitecturas asumen un papel esencialmente escenográfico. En la vidriera, como en otras artes, el grutesco cayó en desuso siendo objeto de una crítica radical. En 1587, Juan de Arfe en su descripción de la custodia de la catedral de Sevilla acometía una rigurosa crítica del uso y abuso del grutesco. Arfe, para quien el Monasterio de El Escorial era el paradigma de la buena arquitectura, decía que

"...quanto en él parece, muestra verdad y magnificencia, dexando por vanas y de ningún momento las menudencias de resatillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías, que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, siguen inconsiderados y atrevidos artifices y nombrándolas invención, adornan, o por mejor decir, destruyen con ellas sus obras sin guardar proporción ni significado de lo cual como cosa mendosa he huído siempre, siguiendo la antigua observación que Vitrubio y otros excelentes autores enseñaron con demostración de los mejores ejemplos de los antiguos"³⁸. En realidad, una crítica al grutesco ya había sido formulado por Vitrubio. En su tratado, *Los Diez Libros de Arquitectura* al hablar *De la manera de pintar las habitaciones* tras hacer referencia a la buena pintura inspirada en la naturale-

za, se lamentaba como "...todos estos cuadros, en los que los modelos están tomados de objetos reales, son ahora desdeñados por una moda ilógica, y en los enlucidos se pintan preferentemente monstruos en vez de imágenes de seres verdaderos. Así, en efecto, a guisa de columnas, se ponen cañas; en vez de frontispicios, tracerías, acanalados, adornados de hojas y caulículos; o candelabros que soportan representaciones de pequeños edificios, y arrancando de sus frontones, grupos de vástagos tiernos, con volutas que sostienen sobre ellas, contrariamente al buen sentido, figurillas sedentes; y asimismo débiles tallos que terminan en estatuitas que por un lado tienen cabeza humana y por otro de animal, siendo así que estas cosas ni existen ni pueden existir, ni han existido nunca"³⁹.

La desaparición del grutesco en la vidriera española coincide con la desaparición de la aplicación de la vidriera a la arquitectura de la que no se recuperará hasta el siglo XIX. Fue a través de la restauración de conjuntos monumentales de vidriera como se recupera, a través de una concepción rigurosamente historicista el arte de la vidriera. Una recuperación que proporcionó vigencia a un arte perdido que pronto inició una trayectoria creadora propia a finales del siglo XIX con el Modernismo y otras corrientes. En este sentido, paralelamente se desarrolló una recuperación de las formas clásicas en las que el grutesco era entendido como la "expresión de un clasicismo nacional"⁴⁰.

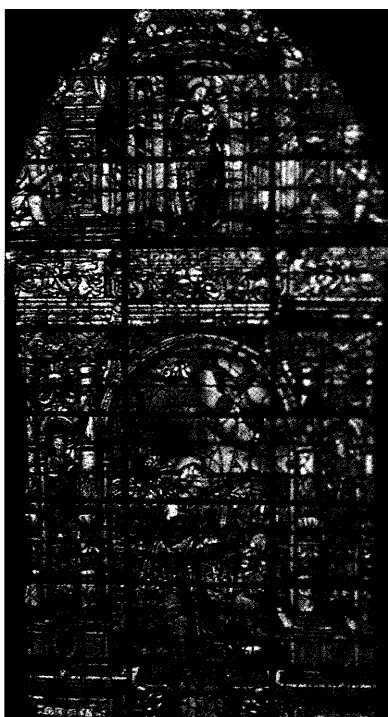


Fig. 9. Arnao de Flandes. *San Francisco recibiendo los estigmas*. Capilla de San Francisco. Catedral de Sevilla. 1554-56

za, se lamentaba como "...todos estos cuadros, en los que los modelos están tomados de objetos reales, son ahora desdeñados por una moda ilógica, y en los enlucidos se pintan preferentemente monstruos en vez de imágenes de seres verdaderos. Así, en efecto, a guisa de columnas, se ponen cañas; en vez de frontispicios, tracerías, acanalados, adornados de hojas y caulículos; o candelabros que soportan representaciones de pequeños edificios, y arrancando de sus frontones, grupos de vástagos tiernos, con volutas que sostienen sobre ellas, contrariamente al buen sentido, figurillas sedentes; y asimismo débiles tallos que terminan en estatuitas que por un lado tienen cabeza humana y por otro de animal, siendo así que estas cosas ni existen ni pueden existir, ni han existido nunca"³⁹.

NOTAS

¹ Es el caso de la colaboración del napolitano Antonio Soldan con Arnao de Vergara en la catedral de Sevilla. Nieto Alcaide, V., *Corpus Vitrearum Medii Aevi. Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid. C.S.I.C. Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. 1969, Doc. IV, 11, p. 208.

² L. Batista Alberti, *De la pintura, Lib. II, 49, en De la pintura y otros escritos sobre arte*. Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa. Madrid. Editorial Tecnos, 1999, p. 111.

³ *Ibidem*.

⁴ Sobre el grutesco, véase A. Chastel, *Le grottesque*. Paris. Le Promeneur. 1988, y el reciente estudio de C. García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*. León. Universidad de León, 2001.

⁵ Véase J. Lafond, *Le Vitrail. Origines, technique, destinées*. Lyon. La Manufacture. 1988; Nicole Bondel, *Le vitrail. Vocabulaire typologique et technique*. Paris. Ministère de la Culture et de la Francophonie et Imprimerie Nationale. 1993.

⁶ Nieto Alcaide, V., *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Madrid. Editorial Nerea. 1998, p. 147 y ss.

⁷ Nieto, V., Morales, A., Checa, F. *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid. Ediciones Cátedra, 1989, p. 57 y ss.

⁸ Diego de Sagredo: *Medidas del Romano*, All.

⁹ Nieto Alcaide, V., *La vidriera española*, p. 146.

¹⁰ Tormo y Monzó, E.; "Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles", *Archivo Español de Arte*, II, 1925, p. 11-87; Post, Ch. R. *A history of spanish painting. The Hispano-Flemish style in Andalusia*. Cambridge Mass. 1934, V; Young, E., *Bartolomé Bermejo. The great hispano-flemish master*. Londres. Paul Elek, 1975.

¹¹ Así lo apuntamos hace tiempo Nieto Alcaide, V. *La vidriera del Renacimiento en España*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970, págs. 24 y ss y se ha ratificado recientemente Ainaud, J., Mundo, A.M., Vila Grau, J., Escudero i Ribot, M.A., Cañellas, S., Vila Delclos, A., *Corpus Vitrearum Medii Aevi. Espanya 9. Catalunya 4. Els vitralls de la Catedral de Barcelona i del Monestir de Pedralbes*. Barcelona. Institut d'Es-

tudis Catalans. 1997, p. 23.

¹² Nieto Alcaide, V., *La vidriera Medieval*. Cuadernos de Arte Español, núm. 98. Madrid. Historia 16, 1993, p. 30 y *La vidriera española*, p. 149.

¹³ Ainaud, J., *Op.cit.*, p. 72, 199 y 202.

¹⁴ Lozoya, Marqués de. "Un pequeño Museo de primitivos. La Capilla de los Del Campo en la parroquia de la Trinidad de Segovia", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXV, 1928, p. 289-95, 245-253; Nieto Alcaide, V., *La vidriera del Renacimiento*. p. 21 y *La vidriera española*, p. 149.

¹⁵ Nieto Alcaide, V., *La vidriera medieval*, p. 30-31.

¹⁶ Mélida, J.R., "Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional en 1917", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1918, p. 136-137; Nieto Alcaide, V., *La vidriera del Renacimiento en España*, p. 21 y 61. Nieto Yusta, C. "La Lactancia", en el catálogo la exposición *La vidriera española. Del gótico al siglo XXI*. Madrid. Fundación Santander Central Hispano. 2001, p. 130-131.

¹⁷ Nieto Alcaide, V., "Las vidrieras de Diego de Santillana y las arquitecturas del Romano", en *Estudios de Historia del arte ofrecidos al prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65º cumpleaños*. Universidad de Santiago de Compostela, págs. 451-464.

¹⁸ Sagredo, Diego de, *Medidas del romano*, E IV.

¹⁹ Martínez Burgos, M., "Nicolás de Vergara cantero", *Archivo Español de Arte*, 1950, p. 303-333.

²⁰ Véase Bassegoda i Hugas, B., "Notas sobre las fuentes de las Medidas del Romano de Diego de Sagredo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXII, 1985, p. 117-129.

²¹ Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, TºII, p. 292; Rico y Sinobas, M. *Del vidrio y de sus artifices en España*. Madrid, 1873, p. 31 y 40; Gómez Moreno, M; *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*. Ávila, 1983, pág. 122.

²² García Chico, E., *El Arte en Castilla. Los templos riosecanos*. 2ª Edición. Valladolid, 1955, p. 63.

²³ Sobre el problema de la atribución véase Nieto Alcaide, V., *La vidriera española*, nota 61, p. 384.

²⁴ Pérez Sedano, F, *Datos documentales para la Historia del Arte Español. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII*. Madrid. 1914, p. 46.

²⁵ Nieto Alcaide, V., *Arnao de Vergara*. Diputación Provincial, 1974. Reimpresión, 1995.

²⁶ Nieto Alcaide, V., *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. p. 105.

²⁷ Diego de Sagredo: *Medidas...*, C.

²⁸ Diego de Sagredo: *Medidas...*, D III, vº.

²⁹ Nieto Alcaide, V., *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Apéndice, Doc. IV, 24, p. 211.

³⁰ Diego de Sagredo: *Medidas...*, D II vº y la reproducción correspondiente al capítulo "De la segunda pieza que se dize fresso".

³¹ Nieto Alcaide, V. *La vidriera española*, p. 366. García Cuesta, T., "Las vidrieras pintadas de la catedral de Palencia", *Boletín del Seminario de Estudios de arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XXV, 1959, pp. 69-88.

³² Nieto Alcaide, V., *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Apéndice, Doc. IV, 18, p. 209.

³³ Nieto Alcaide, V. *La vidriera española*, p. 161.

³⁴ Nieto Yusta, C., "Arnao de Vergara. La Adoración de los Reyes", en el catálogo la exposición *La vidriera española. Del gótico al siglo XXI*, p. 136-137.

³⁵ Diego de Sagredo: *Medidas del Romano*, D.

³⁶ Nieto Alcaide, V. *Corpus Vitrearum Medii Aevi*. España Volumen II.

³⁷ *Las Vidrieras de la Catedral de Granada*. Granada. Universidad de Granada. 1973. p. 149-154.

³⁸ El texto se halla transcrito en Ceán Bermúdez, J.A., *Op. Cit.*, Tº I, p. 60-61.

³⁹ Vitrubio, *Los Diez Libros de Arquitectura*. Traducción directa del latín, prólogo y notas por Agustín Blázquez. Barcelona. Iberia. 1970, Libro VII, cap. V, p. 182-183.

⁴⁰ Nos hemos ocupado de este problema y su relación con el Neoplatonismo en Nieto Alcaide, V., Aznar Almazán, S., Soto Caba, V., *Vidrieras de Madrid del Modernismo al Art Déco*. Madrid. Comunidad de Madrid. 1996, pp. 39 y ss.