

LOS NUEVOS VITRALES DE LA COLEGIATA DE MEDINA DEL CAMPO REALIZADOS POR ARTISTAS VIDRIEROS BURGALESES.

M.^a PILAR ALONSO ABAD

El rico y variado patrimonio artístico que hemos heredado, es una fuente y punto de referencia para el conocimiento y confirmación de nuestra cultura y tradición.

Cada construcción, pieza, o cualquier otra manifestación artística, encierran en sí mismas, una serie de connotaciones históricas, sociales, económicas, políticas, religiosas, o simbólicas, que siendo valoradas y entendidas en su contexto, adquieren una significación completa.

No obstante, es frecuente –e incluso se podría concluir que es “lógico” o habitual–, que alguno de estos perfiles, pierda su valor o quede difuso, de tal forma que el carácter y fin con que se creó, sea entendido sólo parcialmente.

En lo que se refiere a construcciones arquitectónicas religiosas, y particularmente las correspondientes a época medieval y renacentista, los vitrales han sufrido un proceso de deterioro –definido como consecuencia de agentes físicos y químicos, climáticos, la acción e intervención del hombre en su conservación y mantenimiento, o en sentido totalmente opuesto, etc.–, e igualmente, de sustitución o retirada de los mismos.

En el S. XVI, Burgos fue cuna de una importante escuela vidriera, donde se formaban en diversos talleres, artesanos que desarrollaban y ejecutaban vidrieras con un lenguaje específico y simbóli-

co, propio de la época. Han destacado y sido reconocidas, numerosas obras de conjuntos catedralicios, monásticos..., de distintos y sugerentes programas iconográficos, así como artistas que ejecutaron parte de su actividad y marcaron directrices técnicas, formales o expresivas, de la talla por ejemplo de los Arnao de Flandes.

Tras esta brillante, pero corta etapa de desarrollo, se abrió un periodo secular de casi total abandono de práctica y fábrica de vitrales, reduciéndose ésta a la conclusión de algunos conjuntos, mantenimiento de los existentes o sustitución de parte de ellos. Posteriormente el S. XIX despierta nuevamente el interés por este arte, que introduce nuevas manifestaciones a la par que busca nuevas posibilidades de expresión, siguiendo una evolución hasta nuestros días.

En este sentido, y formándose conjuntamente en la tradición vidriera medieval y renacentista, un taller vidriero se funda y asienta en 1975 en la capital burgalesa, constituido por los también burgaleses, hermanos Barrio. El equipo de trabajo reúne las técnicas y procedimientos necesarios para la fábrica vidriera: cortadores, emplomadores, y pintores vidrieros.

Una faceta de su actividad se ha desarrollado en la intervención en vidrieras históricas, habiendo sido encomendados para la restauración de distintos conjuntos patrimoniales que reconocen y ejemplifican el rigor y cualificación de su trabajo; y paralelamente llevan a cabo nuevas obras conforme a las características de la escuela vidriera burgalesa del S. XVI, o desarrollando un nuevo lenguaje con creaciones abstractas.

Con su amplia y variada trayectoria, y el conocimiento de la vidriera histórica y artística, estos vidrieros burgaleses, son quienes han ejecutado en su taller, la fábrica del conjunto vitral de la Colegiata de S. Antolín, de Medina del Campo.

La primera iglesia parroquial que fue primitivamente, es elevada a colegiata en el año 1480, por intercesión del monarca D. Fernando el Católico, al Papa Sixto IV. De estilo tardogótica, su construcción –en la que intervinieron Juan y Rodrigo Gil de Hontañón, además de otros maestros canteros, albañiles y alarifes–, se verificó entre el S. XVI y XVII, comprendiendo este periodo la obra principal, ya que posteriormente se han continuado otras obras y construcciones tardías de distinto carácter. Ya en el S. XX, en 1931 era declarada Bien de Interés Cultural.

Pero el paso del tiempo ha ido degradando el conjunto de materiales, estructuras, piezas, etc. El deterioro del edificio y los daños que han ido sumando los diferentes elementos que integran dicha colegiata, han sido objeto de interés y particular cuidado en su restauración. La intervención se ha practicado, en varias fases.

ALGUNOS RASGOS GENERALES DEL PROYECTO DE RESTAURACION Y PLANTEAMIENTOS DE LAS NUEVAS VIDRIERAS.

En 1992, la Conserjería de Cultura de la Junta de Castilla y León abordaba la elaboración de un plan director, encaminado al estudio del edificio y las actuaciones referentes a su restauración.

La Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León asumía obras concretas de restauración, consolidación e integración de paramentos verticales, cubiertas, así como la instalación de vidrieras artísticas y sus protecciones. Tales mejoras y nuevo acondicionamiento se efectúan en colaboración con el Ayuntamiento de Medina del Campo y la parroquia colegial de S. Antolín de la localidad citada.

Y en el mismo año de 1992, tomaba la dirección de las obras el arquitecto D. Antonio García Paniagua, que minuciosamente las ha conducido en las sucesivas fases.

Dentro de estas etapas, la fábrica de los nuevos vitrales se iniciaba en el año 2001, y su definitiva instalación se ha realizado en este año de 2004, coincidiendo con una celebración y aniversario especialmente particular para la Colegiata, puesto que es una de las sedes de la conmemoración del V Centenario de la muerte de Isabel la Católica.

Pero, ¿cómo se realizan, y cuáles son los planteamientos que se toman en esta restauración, en lo referente a estas vidrieras?. La respuesta podría ser tan sencilla como compleja. Se han conjugado valores artísticos y simbólicos de las vidrieras góticas y renacentistas, y nuevas tendencias artísticas y técnicas, atendiendo a las características propias de la colegiata.

Cuando se construyó el edificio en el S. XVI, se emplearon una serie de elementos que cumplieran una función determinada –arquitectó-

nica, decorativa, didáctica...-, y que en conjunto, desarrollaron un lenguaje iconográfico y simbólico concreto. De la misma manera que los elementos "materiales" que conforman el conjunto, los valores de la vidrieras que un día existieron y que formaban parte de ese lenguaje, se han ido perdiendo, como sucede en otras vidrieras, que llegan hasta nosotros parcialmente, en desorden, o incluso han sido sustituidas o han desaparecido. Para restablecer el estado material, sentido o significado de las obras, o su función, se restauran retablos, estucos, e incluso alguna pieza que hoy se puede devolver a su sitio, a su origen, y sin embargo a veces no se restaura la iluminación.

Al abordar la restauración de la Colegiata, no solamente se ha tratado de recuperar los materiales, mobiliario, piezas, etc., sino que se ha dado un paso más, al restaurar también la "luz".

Las propuestas debatidas y analizadas por el arquitecto y el taller vidriero, exponían la necesidad de dotar a la iglesia de un espacio e iluminación especial, que se habían perdido, y que incluían la realización de unas vidrieras nuevas que constituyeran un ciclo narrativo, que no existían pues las instaladas eran vitrales incoloros.

Desde una forma respetuosa, pero avanzada, se ha creado por tanto, un programa vidriero, destinado a que pueda devolver al interior, unidad cromática y lumínica -con efectos visuales convenientes y apropiados- del espacio arquitectónico, el valor simbólico de la luz, y planteamientos gótico-renacentistas correspondientes a las características de la fábrica vidriera de la época de construcción de la colegiata.

Así se han tomado los procedimientos propios de ese momento, esto es, los elementos constructivos y estructurales (vidrios, plomos...), técnicas, vidrio soplado y grisallas para la regulación de la intensidad de la luz, y que devolverían el significado y las funciones de la luz, como símbolo y lenguaje.

La simbología de la luz que aquí se ha tratado de expresar, recoge el artificio cromático, la metáfora lumínica que evoca simbólicamente a Dios, las Sagradas Escrituras, y en definitiva, una realidad trascendente, que se extiende e inunda todo el interior del edificio, como defendían los valores que reflejaban los vitrales tardogóticos y renacentistas como ya se ha dicho. No se trata de dar al ventanal una simple función de elemento de cierre, y proporcionar un sistema de iluminación natural al interior del templo; sino que éste reci-

be una luz artificial y matizada por el cromatismo de los vidrios. Quedan diferenciados de este modo, el exterior del interior del templo, las vidrieras adquieren una función activa (1) –filtrando, matizando y regulando la luz–, y reintegra los elementos que constituyen el edificio con la significación iconográfica y simbólica de ámbito espiritual.

Por otra parte habría que recordar que la vidriera en el S. XVI se encuentra en un momento de cambio. Comienza a conocerse e incorporar la moda del Renacimiento, con sus nuevas formas, al mismo tiempo que perdura el gusto Gótico, esencialmente en la Iglesia y los conjuntos arquitectónicos y proyectos; de alguna forma la vidriera sigue apegada al concepto de la coloración gótica (2).

Y el nuevo conjunto de vitrales de la Colegiata de S. Antolín ha querido reflejar esos primeros años del S. XVI, los primeros cambios de la vidriera, cuando se han adoptado ya las formas del Renacimiento, pero se mantiene la tradición flamenca.

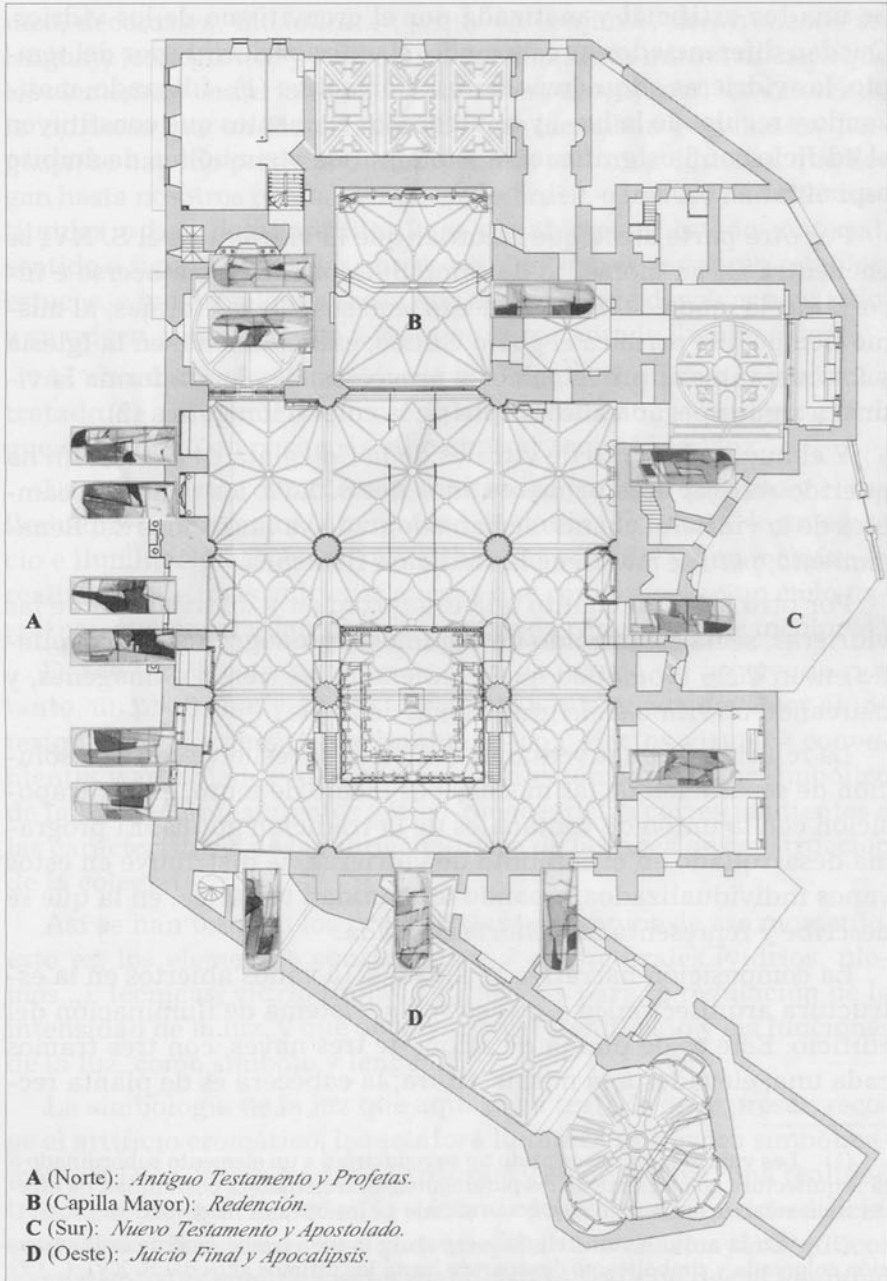
Por otro lado, en cuanto a la organización y distribución de las vidrieras, se ha establecido un argumento iconográfico, desarrollado en un ciclo cromático, prescindiendo de escenas o imágenes, y marcando un ritmo en la graduación de la luz.

La relación de unas ventanas con otras se resuelve con una solución de separación de las mismas por medio de muro, en contraposición con la unión de ventanales de la tradición gótica. El programa desarrollado en el conjunto de vidrieras, se distribuye en estos vanos individualizados, creando una unidad temática, en la que se describe y representa la Historia Sagrada.

La composición narrativa se ajusta a 15 vanos abiertos en la estructura arquitectónica y que sirven al sistema de iluminación del edificio. Este es de planta de salón, de tres naves, con tres tramos cada una, elevados a la misma altura; la cabecera es de planta rec-

(1) Las vidrieras en este sentido no se reducirían a un elemento subordinado a la arquitectura como cierre de los paramentos, desechando la posibilidad de ofrecer unas referencias cromáticas, como sucede en los vitrales incoloros.

(2) “En la arquitectura religiosa española la idea tradicional de la iluminación coloreada y simbólica no desaparece hasta los últimos años del S. XVI. (...) El empleo ininterrumpido de este sistema visual había quedado consagrado por la práctica como válido para las exigencias y funciones del edificio religioso”. NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1993, p.131.



Planta de la Colegiata de San Antolín, con la ubicación y distribución de los nuevos vitrales. Fuente: Estudio de Arquitectura de Antonio García Paniagua

tangular. Entre los contrafuertes se levantan capillas. Las naves se hallan separadas por pilares de núcleo cilíndrico –al que se adosan baquetones–, que reciben bóvedas estrelladas, compuestas de piedra y ladrillo, y arcos apuntados de piedra que separan unas de otras. La iluminación interior se resuelve por medio de ventanas de piedra –de arco de medio punto– abiertas en los muros, a las que se incorpora decoración a base de bolas y rosetas. Aunque su distribución no es similar: todas son simples, excepto las del paramento Norte, que son dobles –tanto las correspondientes a la nave del Evangelio, como en la cabecera o Capilla Mayor–, respondiendo así a necesidades lumínicas derivadas de la misma orientación.

La distribución del número de vanos y vidrieras es el siguiente: se disponen tres en las fachadas occidental, sur y cabecera –dos de ellas en el lado del Evangelio, en el muro norte; y una orientada al sur, en el lado de la Epístola–; y seis ventanales en la fachada norte, pareados en cada uno de los tres tramos de esta nave.

La narración del ciclo cromático se inicia en la fachada Norte, donde se representa el Antiguo Testamento y los Profetas; continúa en la cabecera, con el tema de la Redención; posteriormente el Apostolado y Nuevo Testamento, en el lienzo Sur; y la parte Occidental desarrolla el Juicio final y el Apocalipsis.

ANÁLISIS DE LOS VITRALES.

Los artistas vidrieros han sugerido en este conjunto, un ciclo cromático, prescindiendo de escenas o imágenes. Es una producción que logra unos resultados estéticos de belleza plástica, destacando la expresión abstracta y la presentación en nuevas dimensiones.

El color es el elemento que han empleado para traducir los efectos que la luz provoca. Los ventanales se continúan por medio del color. Este es un rasgo de la vidriera renacentista. Mientras que en el gótico, cada escena o cada figura ocupa una lanceta, en el renacimiento la escena ya puede desbordar el marco arquitectónico, y puede abarcar todas las lancetas de un ventanal: Este es el efecto que estas vidrieras reproducen. Si se observa el lado Norte, es evidente la coloración compartida por las ventanas pareadas; las manchas de color se continúan en la ventana contigua, ofreciendo una

idea de movimiento. Sin duda esta apreciación es más ostensible en este lado por el número de vanos y la proximidad entre ellos, que en el lado Sur y Oeste por ejemplo, al encontrarse más separados por el muro y ocupando un tramo de la nave cada uno.

Además, en el planteamiento se han buscado efectos ópticos, creados al combinar superficies geométricas, que den al espectador sensación de movimiento. Estos colores han “descompuesto” las figuras en elementos geométricos, en formas angulares, y presentándolas desde distintos planos.

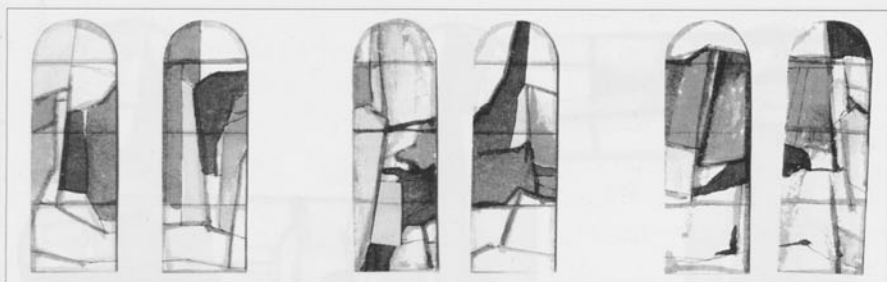
Y en combinación con el color, la luz, para conseguir reflejar las vibraciones sutiles que la luminosidad –cambiante–, provoca en cada momento.

En cuanto a la técnica, como se trata de una vidriera abstracta, los despieces propios del vidrio, que hacen el dibujo y la línea, son muy amplios, de acuerdo una vez más con la tendencia del Renacimiento, puesto que las formas renacentistas ya emplean unos despieces de mayores dimensiones para pintar elementos como el dibujo y la línea negra con la grisalla. Por eso en este caso se puede decir que los despieces siguen la técnica pictórica del S. XVI, e incluso –como los mismos vidrieros han señalado–, “reflejan la tendencia de entender la vidriera más como un cuadro que como tal vidriera, como luz coloreada”.

La metodología seguida, ha consistido en invertir la tonalidad, o la fuerza de la luz exterior. Si la luz que entra al interior procedente del Sur es más cálida, más potente que la que llega del Norte, en las vidrieras se introducen colores cálidos en las del lado Norte, y los fríos se combinan en las del lado Sur. Se contrarresta la diferencia lumínica de intensidades y de matices cromáticos que produce la luz natural sin vidrieras. O también, –expresado de distinta forma–, se invierte el orden natural de la iluminación.

Con todo ello, la Historia Sagrada empezaba a cobrar forma en los ventanales, en ciclos cromáticos en los que se tenía en cuenta oportunamente, la tonalidad, fulgor y brillantez.

La zona Norte, donde está representado el Antiguo Testamento, tiene unos trazos más agresivos, los contrastes de color son más inquietantes, no son serenos, precisamente para intentar simbolizar un periodo en que la humanidad se encontraba a oscuras, expectante, y con la esperanza viva en la “luz venidera”, anunciada por los profetas.



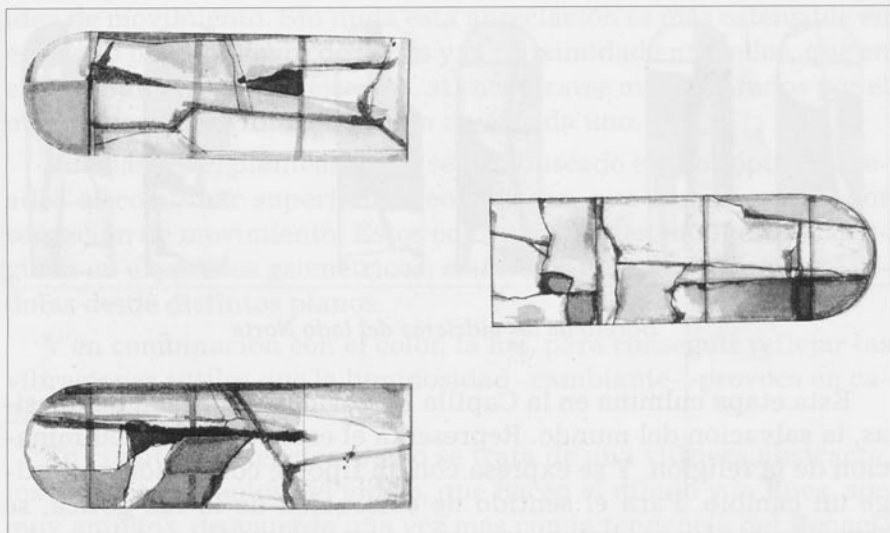
Boceto de las vidrieras del lado Norte

Esta etapa culmina en la Capilla Mayor, con la llegada del Mesías, la salvación del mundo. Representa el esplendor, es la culminación de la religión. Y se expresa con un tipo de coloración que exige un cambio. Para el sentido de coloración de la luz gótica, se requería una luz espiritual, una luz que no existe fuera del templo, tal y como la concebían y preparaban el vidriero y el arquitecto gótico; la luz que inunde ese espacio sagrado tiene que ser misteriosa, mística. Una de las mayores significaciones de ese concepto es el misterio o la llegada de la Redención. Y posteriormente es un tema que perdurará en el Renacimiento (3). Para explicarlo, se estudia y atiende a la graduación de la luz, que especialmente va a dominar más en una zona del templo que en otra, y ésta en concreto, se presenta en el presbiterio, y capilla mayor (4). La cabecera expresa la llegada de la luz (5), y de este modo, todos los días, con la llegada de la luz, se representa la llegada de la Redención. En esta Capilla igualmente se ha conservado este tema.

(3) "Durante el S. XVI la importancia que adquiere el tema de la redención viene determinada por el valor que asume como método de exégesis y afirmación católica". NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1993, p.150.

(4) Recordando una vez más en este sentido, la orientación del templo siguiendo el recorrido de la luz, donde la cabecera se sitúa hacia el Este, por donde se levanta el Sol, el origen de la luz.

(5) En numerosos casos se ha recurrido a la luz como símbolo o metáfora. Así por ejemplo, podría citarse: La interpretación del "Fiat lux" del Génesis como iluminación, ordenación del caos. La identificación de la luz primordial con el Verbo (S. Juan, 1,9). En el Antiguo Testamento, la luz simboliza la vida, salvación... (Sal. 4,7; 36,10; 97,11; Is. 9,1); El mismo como luz (Sal. 27,1; Is. 60, 19-20); La ley de Dios es una luz en el camino de los hombres (Sal. 119, 105); El Mesías trae la luz y él mismo es luz (Is. 42,6; Lc. 2,32). Jesús es la luz del mundo (Jn. 8,12; 9,5). CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1993, p.663-668.



Boceto de las vidrieras de la Capilla Mayor

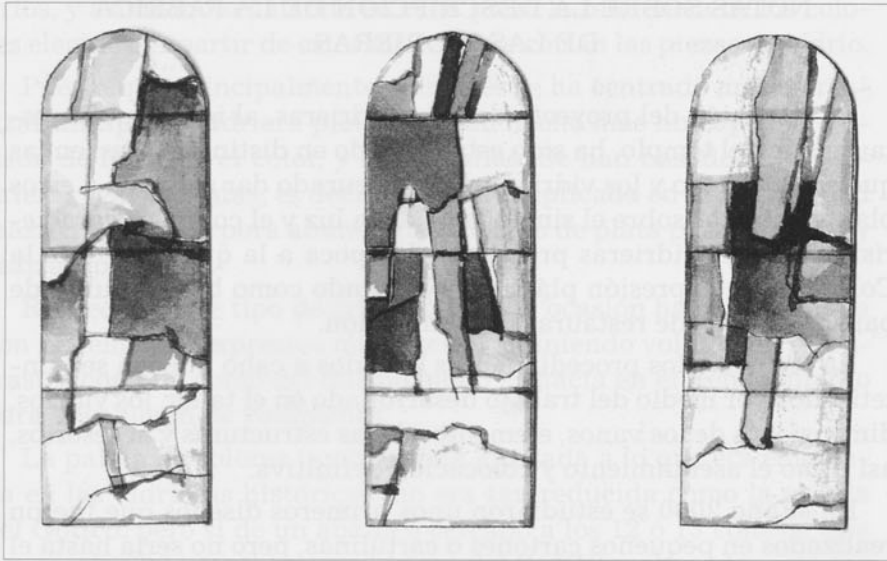
En los vitrales dominan los oros, de acuerdo con sus valores simbólicos e iconografía (6). Y por otra parte, favorece la observación del retablo, al que ilumina por los tres ventanales –dos orientados al norte y otro al sur– (7).

Los vitrales de la parte Sur, son de colores fríos, pero las armonías son mucho más serenas, los trazos más suaves y redondeados. No predominan tanto las aristas en el despiece y el dibujo. Representa el Nuevo Testamento y el Apostolado.

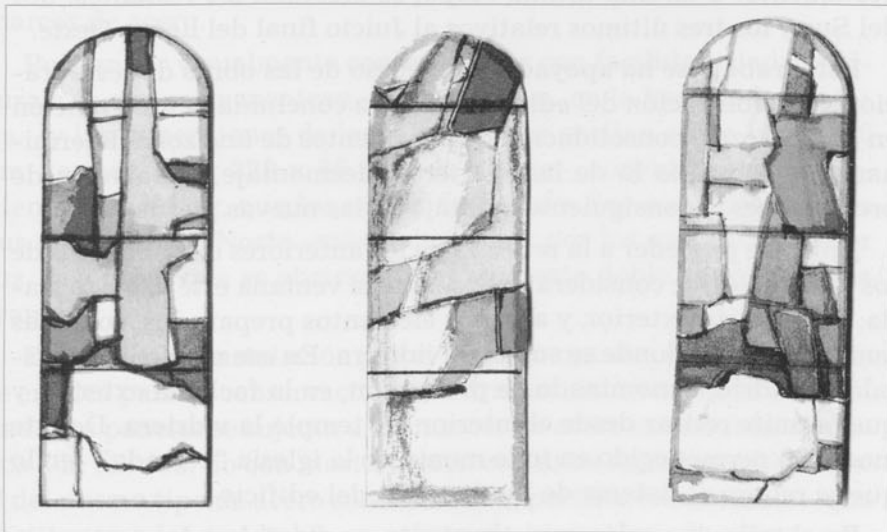
En el Poniente, concluye el ciclo con el Juicio final y el Apocalipsis. Es un tema que los vidrieros lo han tratado como un tríptico, en el que la vidriera central adquiere mayor significación, puesto que se ha centrado en ella una nueva luz: un origen de luz, simbolizado en el oro de la pieza central.

(6) El oro tomado como el metal más precioso y perfecto, que tiene el brillo de la luz, la simbología divina, de Cristo, de luz, etc.

(7) Ya en la época de los Reyes Católicos los vanos abiertos en las capillas mayores tienden a disminuir, cobrando mayor protagonismo el muro, y reducirse, por la presencia de grandes retablos. Serán de vano único y sin parteluces, tal y como ha estudiado y explicado sobre las vidrieras, V. Nieto, *La luz...*, p.143.



Boceto de las vidrieras del lado Sur



Boceto de las vidrieras del lado Oeste

NOTAS SOBRE LA DESCRIPCIÓN DE LA FABRICA DE LAS VIDRIERAS.

La ejecución del proyecto de estas vidrieras, al igual que la restauración del templo, ha sido estructurado en distintas fases, en las que el arquitecto y los vidrieros han procurado dar solución a estos planteamientos sobre el simbolismo de la luz y el color, las características de las vidrieras propias de la época a la que pertenece la Colegiata, la expresión plástica; y tomando como base o punto de partida, la idea de restaurar la iluminación.

La técnica y los procedimientos llevados a cabo pueden ser sintetizados por medio del trabajo desarrollado en el taller, los vidrios, dimensiones de los vanos, elementos de las estructuras y accesorios, así como el asentamiento y colocación definitiva.

En el año 2000 se estudiaron unos primeros diseños que fueron realizados en pequeños cartones o cartulinas, pero no sería hasta el año siguiente cuando se ejecutaban en vidrio.

Primeramente se hicieron los vitrales del Norte, y concretamente los dos ventanales más próximos a la cabecera. En una segunda fase, se procede a la fábrica de los tres de la Capilla Mayor y el inmediato a ésta, de la nave Sur que inicia el programa del Nuevo Testamento. Y en una última etapa, se efectúan los restantes: dos del Sur y los tres últimos relativos al Juicio final del lienzo Oeste.

Este trabajo se ha apoyado en el curso de las obras de restauración y rehabilitación del edificio: una vez concluida la intervención en la limpieza y consolidación de paramentos de una zona determinada, se acometía la de las vidrieras (desmontaje, instalación de protecciones, y consiguiente montaje de las nuevas piezas).

Antes de proceder a la retirada de los anteriores cerramientos de los ventanales, se considera preciso que la ventana esté ya restaurada, en su parte exterior, y algunos elementos preparados, como las jambas y galces donde se sujeta la vidriera. En ese momento se instaló un vidrio, denominado de protección, en la fachada exterior, y que permite retirar desde el interior del templo la vidriera. De este modo, ha permanecido en todo momento la iglesia "cerrada" –en lo que se refiere al sistema de iluminación del edificio–.

En el taller burgalés, mientras tanto, se diseñaban los cartones a tamaño natural, dibujando y marcando todo el despiece de los vi-

drios, y asimismo señalando en cada pieza la referencia de los colores elegidos. A partir de estos modelos, se cortan las piezas de vidrio.

Puesto que principalmente el interés se ha centrado más en realizar un tipo de vidriera pictórica, han hecho más hincapié en cuidado de la línea, el color, y las grisallas. Se han basado en las vidrieras renacentistas, es decir, la grisalla aplicada en una tonalidad marrón, y se incorpora abundante amarillo de plata para destacar y realzar los oros.

Respecto a este tipo de grisalla, en esta ocasión ha sido aplicada con un lenguaje expresivo muy suelto, definiendo volúmenes y contrastes con ella como del mismo modo se hacía en el Renacimiento para la solución de volúmenes.

La paleta de colores también está ajustada a lo que era empleada en las vidrieras históricas: no era tan reducida como la propia del Gótico, pero sí de un abanico cercano a los 12 ó 13 colores, que son con los que contaba un vidriero del S. XVI y ahora los artistas vidrieros de este conjunto vitral.

Una vez cocidos los vidrios, se emplearon y aplicaron una masilla impermeabilizadora. Con estos procedimientos, quedan acabados los paneles, y concluía la tarea en el taller. Las nuevas vidrieras se trasladan a la colegiata y se instalan desde el interior, sobre unos marcos de acero.

Pueden ser visualmente contempladas con facilidad, dada la altura a la que se encuentran, —de 12 a 13 m. en la base de la ventana—, y las dimensiones de las mismas, que oscilan entre 165 x 130 cm.—la menor—, y 220 x 86 cm. —la mayor—, considerando conveniente mencionar, que los vanos de la nave Sur son mayores que sus opuestos del Norte —más reducidos y por los que entra menor luz, razón por que se abriera probablemente doble vano por cada tramo—.

El sistema de instalación por el que han optado, es el mismo que se emplea para la conservación de vidrieras históricas en la actualidad. Los paneles se sujetan a los marcos de acero inoxidable, anclados a la fábrica, no con mortero, sino con unas sujeciones flexibles. Y del mismo tipo de acero son los nuevos perfiles estructurales, que sustituyen a los que había en origen, de hierro forjado y cuya oxidación lo convierte en un potente agente corrosivo y degradante.

Para una correcta conservación, esta instalación prepara una cámara de ventilación entre el acristalamiento exterior de protección y la vidriera, de cerca de los diez u once centímetros de anchura, en comunicación con el interior del templo. Esto permite que el aire entre desde la iglesia, y circule por dicha cámara, manteniendo una temperatura muy similar en ambos espacios.

Así, en un periodo aproximado de tres años, se ha completado todo el ciclo narrativo de los nuevos vitrales de la Colegiata de S. Antolín de Medina del Campo, y se han instalado tal y como se procede a practicar en la actualidad, o en las vidrieras históricas restauradas, o en las de nueva factura.

Y en Burgos continúa la producción vidriera de manos de un taller que se ha asentado en la ciudad en la que siglos antes, destacó una escuela. Hoy se puede decir que los hermanos Barrio recogen el testigo, asimilando las características, técnicas y procedimientos del trabajo en un arte, de una época relevante para la vidriera, y poniéndolo en práctica en las obras de restauración o de creación propia; y aportan nuevas propuestas aprovechando los nuevos métodos y conocimientos que la tecnología actual y nuevas expresiones les brindan.

OTRAS INTERVENCIONES ANTERIORES DE CARACTERISTICAS ANALOGAS.

Semejante línea de actuación como la de la Colegiata de Medina del Campo ha sido adoptada en otros edificios y monumentos destacados, que comparten circunstancias similares –en relación con los planteamientos de restauración, tipología de vidrieras, metodología y ejecución, etc.–. Como muestra de ello, cabe hacer una particular reseña sobre el trabajo y obra que han llevado a cabo en algunos de estos edificios recientemente, estos mismos artistas burgaleses. Por tanto, haremos una presentación y estudio de unas vidrieras que se han ejecutado con anterioridad al conjunto vitral de S. Antolín, que ejemplifican y recogen detalles expuestos arriba.

Así, fueron dos catedrales, de Astorga y Orense, las que significan un inmediato precedente en este sentido, para el taller vidriero burgalés, quien realizó nuevas vidrieras, verificadas entre los años 1996 y 2001. Aunque cabe precisar que en ninguno de los conjuntos

catedralicios se ha ejecutado una restauración íntegra de todos los vitrales con un nuevo ciclo o programa como se ha hecho en la Colegiata, ya que en ellos se conservan importantes vidrieras originales, y como veremos, se han practicado actuaciones en unos ventanales concretos, que ofrecen la posibilidad de pacífica convivencia en el mismo contexto arquitectónico, de vidrieras históricas y contemporáneas, resueltas mediante fórmulas propuestas y adecuadas en estos casos por los hermanos vidrieros.

En la Catedral de Astorga se llevan a cabo tres intervenciones, desde 1996 al año 2001 –y en la actualidad prosiguen las intervenciones en otros ventanales–. La fábrica más importante de las vidrieras que aquí se realizaron, datan del S. XVI (8), y se prolongaron los trabajos hasta el XVII (9). Tradicionalmente los vidrieros encargados de realizar los nuevos vitrales, se ocupaban del mantenimiento de las ya existentes (10), y hoy continúan haciéndose cargo de esos menesteres.

En 1996 se iniciaba la primera intervención citada, en la Capilla de S. Juan Bautista, ubicada en la parte sur de la ampliación que dirigió el maestro Rodrigo Gil de Hontañón a mediados del S. XVI en la zona de la cabecera de la catedral. Se concierta la realización de una vidriera para un óculo en el paramento sur, y que complete de tal forma, a cuatro lancetas con una pequeña tracería que las coronan. Aquel vano circular se cerraba con vidrio traslúcido, culmi-

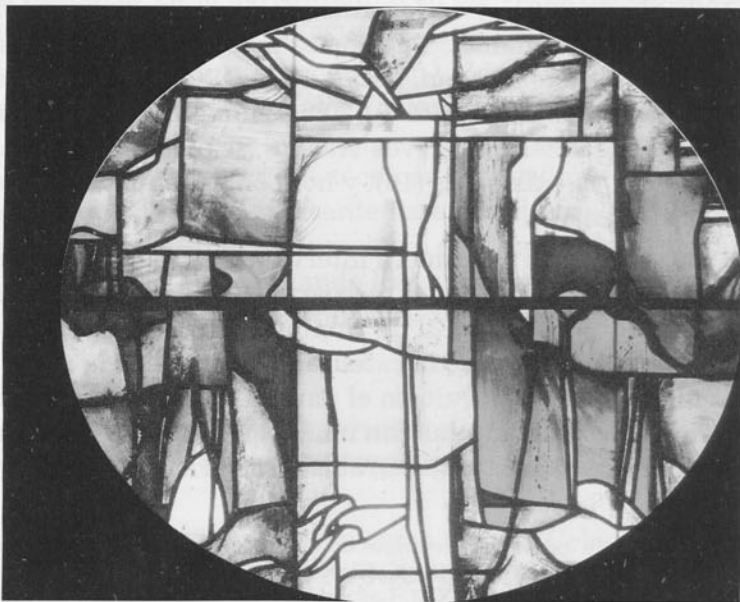
(8) “La labor de los talleres leoneses de mediados del S. XVI se prolongó en las vidrieras de la catedral de Astorga. El edificio se había comenzado en 1471, completándose a mediados del S. XVI. Las vidrieras se comenzaron a asentar en la tercera década del siglo. Algunas llevan fechas de 1525 a 1527 y representan a Cristo resucitado, La Purísima, Marta, La Epifanía y La Circuncisión, fechada en 1548. Algunos años después, en 1558, Rodrigo de Herreras, que trabajaba en León, se encarga de realizar algunas más”. NIETO ALCAIDE, V., *La vidriera del Renacimiento en España*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1970, p.53.

(9) “Son de mayor mérito las más antiguas de filiación burgalesa. Están en los tres ábsides, en el primer tramo de la nave mayor y en el segundo lateral sureste sobre la capilla de S. Miguel. (...) Otras vidrieras de los tramos tercero y cuarto en la nave central y en la del noreste son como las capillas del Norte (...). Las vidrieras del crucero (...) fueron contratadas el 14 de Abril de 1558 a Rodrigo Herreros, vecino de León. (...) Los últimos tramos son del S. XVII. El vidriero vallisoletano Sebastián Pérez es el autor de algunas en la nave central y arregló parte de las antiguas (...)”. VELADO GRAÑA, B., *La catedral de Astorga y su museo*, Astorga, 1991, p.55-57.

(10) V. Nieto hace una presentación y exposición de esta circunstancia, avalada por la abundante documentación conservada. NIETO ALCAIDE, V., *La vidriera española*, Madrid, 1998, p.369-371.

nando pobremente a este grupo vitral que conservaba sin embargo vidrieras originales (11), de tema figurativo, en las que se representa la Epifanía y la Circuncisión.

Para resolver satisfactoriamente el lenguaje y la función de esta vidriera –incompleta por el vacío del óculo que la remata–, se analizaron las características de la vidriera del S. XVI, la paleta de color utilizada, empleo de la grisalla, así como la altura y dimensiones del mismo óculo, cercanas a los 2 m. de diámetro.



*Óculo del paramento Sur: Capilla de S. Juan Bautista.
Catedral de Astorga*

El planteamiento conducía a una definitiva composición moderna: el proyecto se ajustaba a un cromatismo basado en las vidrieras originales, guardando las mismas proporciones de color, por lo que el tratamiento de la luz produce el mismo brillo o fulgor.

(11) Se han conservado mejor los registros centrales, donde hay mayor proporción de vidrios originales, y la composición no se halla tan alterada como en los inferiores –donde existe mayor número de vidrios insertados en épocas posteriores, e incluso procedentes de otras vidrieras–.

El resultado ofrece un vitral abstracto, organizado en vidrios de distintos planos, donde se juega con trazos y manchas de color.

Quedaba completo así el ventanal Sur de esta capilla. No obstante, la iluminación interior del ámbito no estaba finalmente restaurada en su totalidad. Dos ventanales, abiertos en los lados Este y Oeste –también enriquecidos con vidrieras–, necesitaban ser acondicionados. Y las obras y actuaciones oportunas fueron encomendadas a nuestros vidrieros burgaleses (12).

La siguiente intervención sería en la nave opuesta, del Norte.

Muchos de los ventanales de la catedral estaban tapiados –total o parcialmente–, y más notablemente los del Norte. Con el propósito de restablecer el espacio e iluminación de tiempos atrás, se proyectó la apertura de algunos.

En 1998 se convoca un concurso nacional para la realización de una nueva vidriera para un óculo descubierto sobre la sacristía; se conocería como “vidriera del Jubileo 2000”. Conocidas las bases, se presenta uno de los artistas burgaleses, –que habían concluido su doble labor en la capilla de S. Juan Bautista, esto es, fabricando la nueva vidriera del óculo del ventanal Sur y restaurando las históricas del Este y Oeste–. Y mientras se limpia, prepara y acondiciona el vano para recibir la nueva creación, distintas escuelas de arte, talleres, etc., ofrecen sus ideas y planteamientos; entre ellos, el pintor vidriero Enrique Barrio obtiene el primer premio, y el taller burgalés recibe el encargo propuesto.

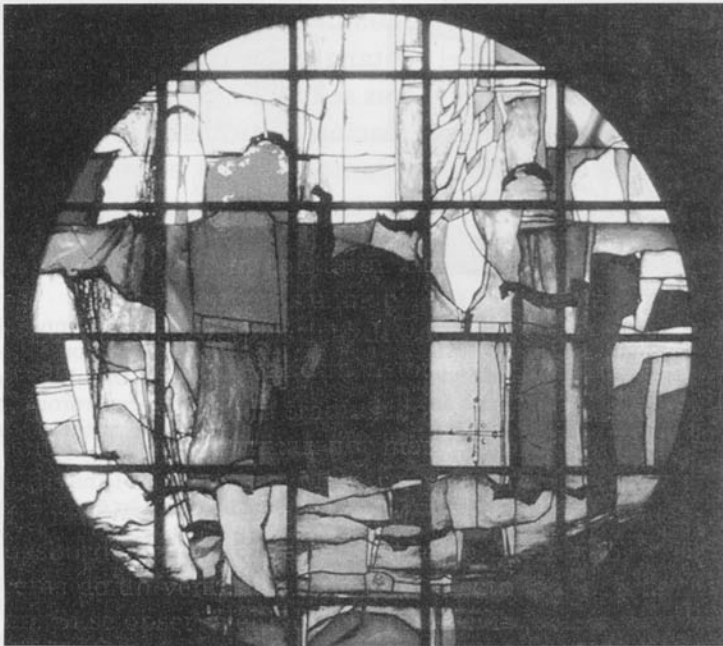
(12) En estos ventanales de la Capilla de S. Juan Bautista, el desmontaje de las vidrieras comienza en Enero de 1996, y los trabajos en 1997. Se sometieron a un proceso de limpieza, consolidación y restauración en el taller, instalándose posteriormente en Octubre del mismo año. Durante el proceso, se encontraron –igual que en el vitral Sur–, piezas procedentes de otras vidrieras renacentistas, otras posteriores incluidas en distintas restauraciones, y lagunas.

En un primer momento, los vitrales estaban abiertos al Sur, en la nave lateral. Pero tras las obras de ampliación de la cabecera y la construcción de esta capilla, se colocaron en los nuevos paramentos Este y Oeste de la misma. “Las vidrieras del crucero con la Presentación, la Epifanía y cuatro Apóstoles dentro de hornacinas fueron contratadas el 14 de Abril de 1558 a Rodrigo Herreros, vecino de León. Y efectivamente se parecen a las de la capillas del Salvador que este vidriero hizo para la catedral leonesa. Utilizó las que, antes de la ampliación, rasgaban los muros derribados. Algunos arreglos están fechados en 1608”. VELADO GRAÑA, B., *La catedral de Astorga...*, p.55.

Para el diseño de esta ventana circular –que se encuentra a una altura de 12 m. aproximadamente, y tiene un diámetro de 3'80 m.–, se hizo un estudio cromático y lumínico de toda la nave Norte donde se ubicaría, además del tratamiento estilístico recibido en los restantes vitrales. La vidriera del Jubileo 2000 nace a partir de un estudio de los elementos plásticos que componen el primer ciclo de vidrieras que se instala en la Catedral, como se reconocía.

El resultado es una obra que conserva el sistema visual de la cabecera de la catedral y primeros tramos de las naves, recogiendo la coloración de todos los vitrales originales del S. XVI: su pigmentación y manera de transmitir la luz, intensidad, proporciones de vidrio coloreado y traslúcido, estructuras, recursos técnicos –amarillo de plata, muy abundante en estas vidrieras de la catedral, y la grisalla–, brillo, elementos plásticos, etc. Lo novedoso es el lenguaje formal, pues es abstracta, con unos trazos y planos amplios de color.

Simultáneamente trabajan en la restauración de un ventanal abierto en el primer tramo de la nave central, en el lado Norte, co-

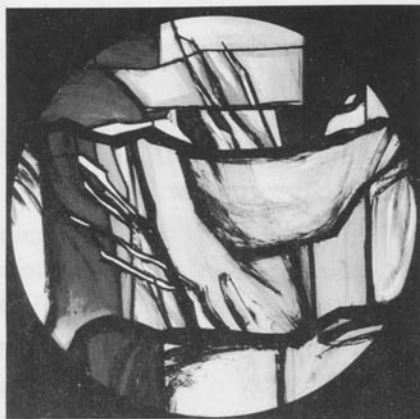


Vidriera del "Jubileo 2000". Catedral de Astorga

mo sucediera antes en la capilla (13). Estas dos operaciones se desarrollan en el año 1999.

Finalmente en el año 2001 se ejecutan las vidrieras de otros dos pequeños óculos, de la fachada occidental, que corresponden a cada una de las naves laterales. Estaban cerrados con vidrios traslúcidos desde la última restauración practicada. Sus dimensiones son reducidas, pues alcanzan 1'30 m. de diámetro. La nave central sin embargo, la preside un rosetón mayor, cuyo cierre es reciente: la vidriera que encierra es del S. XX. Como en anteriores actuaciones, se considera el objetivo de restablecer la coloración de la luz y la matización del espacio arquitectónico original, que transmitían hoy unos ventanales degradados.

“(...) El rosetón central de la fachada, con el Resucitado, se puso siendo obispo D. Jesús Mérida (1944-56). Tres de los ventanales que están tapiados, fueron abiertos por los años ochenta en la restauración (...), dos de ellos se cubrieron provisionalmente con cristales que no alcanzan la categoría de vidrieras y desequilibran la luz de la Ca-



Óculos de las naves laterales. Fachada occidental. Catedral de Astorga

(13) Los trabajos de restauración del vitral comenzaban en Enero de 1999, abordando el proceso de limpieza, consolidación y conservación en el taller, y se instala en el mes de Septiembre. Conservaba un importante número de piezas originales del S. XVI, a las que se añadían otras posteriores. Merece ser destacado igualmente, que casi todos los paneles presentaban pequeñas lagunas y fragmentos de vidrio industrial o sin grallas.

tedral (...) esperan su digna solución definitiva. Las vidrieras, en general, están muy deterioradas y necesitan urgente restauración" (14).

Aunque el criterio de elaboración de estos óculos ha sido el mismo que en el seguido en los ya mencionados, se adoptan sutiles matices. Técnicamente, dadas las dimensiones, no era posible desarrollar un tema variado que admitiera el cromatismo de los vitrales renacentistas, pues implicaba hacer un despiece menudo. De este modo, se decidió reducir la variedad de colores –sin modificar por ello la intensidad y brillo que sí alterarían la visión conjunta del espacio interior en la zona occidental del templo–, y concertarlos con los rasgos definidos por el rosetón central que los separa –entre los dos completan el juego diseñado en él–.

La singularidad radica en el resultado, porque armoniza las vidrieras originales renacentistas de la catedral, esencialmente del primer ciclo que es el que más abunda; y el rosetón de la nave central de composición moderna.

Un elemento de referencia básico han sido las propias naves laterales a las que pertenece cada uno; en ellas se podía crear unidad. La fórmula ideada concilia y entona una similar coloración interior, con las de las vidrieras de la cabecera, sobre todo las que se abren opuestas longitudinalmente; desde los extremos de las naves son las que determinan el efecto lumínico. Prácticamente todas las bóvedas y la linealidad de dichas naves, adquieren una atmósfera de luz y cromatismo constantes.

En la Catedral de Orense encontramos otro paradigma de la realización de un nuevo vitral resuelto con elementos propios de la época de fábrica del monumento (15), en convivencia con otros modernos.

En la fachada occidental, destaca un rosetón cuyo diámetro es de 3'60 m. La razón por la que iba a sujetarse a una actuación en su vidriera, era precisamente su funcionalidad. El problema que planteaba es que al atardecer, arrojaba excesiva luz (16), y no existía un

(14) VELADO GRAÑA, B., *La catedral de Astorga...*, p.57.

(15) La Catedral de Orense se inscribe dentro del románico de transición (S. XII-XIII); fue consagrada en 1188.

(16) La luz del atardecer entraba hasta el altar mayor, con un efecto extraño, esto es, muy recortada –por la forma circular del vano, lo que simulaba una sensación escénica, un foco teatral–, sin matizar, y disonante.

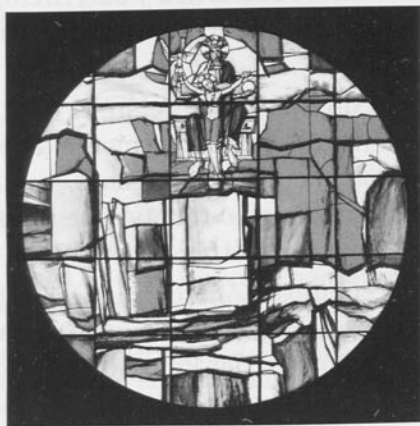
elemento apropiado que la matizara, ya que el cierre que se había dispuesto, era un vidrio industrial bastante opaco, reforzado con unos paneles que actuaban como pantalla difusora.

En el año 2000, el taller recibe el encargo de realizar una vidriera nueva para este espacio catedralicio. En ella se estipula como condición, que se represente una Santísima Trinidad.

Se realizan a continuación las mediciones del marco arquitectónico y estudios de los ventanales existentes, amplitud lumínica y visual. Y es en este último término donde hay una particularidad: en la nave central está el órgano barroco del coro, que por su situación eclipsa parcialmente el ventanal. Esta circunstancia fue determinante para la composición del actual vitral.

En realidad para la vidriera no supone un conflicto esta presencia, porque cumple la función de transformar y matizar la luz simbólicamente, y esto se percibe en la atmósfera interior del templo, pese a que desde ciertos lugares no se vean algunos vidrios de color que la modifican.

Incluso los mismos artistas vidrieros van a destacar este pormenor para integrarlo en el significado y lectura de la vidriera. Se ha diseñado de tal forma que reúne figuración y abstracción. La Trinidad queda recogida, ensalzada y enmarcada por los tubos del órgano, en la mitad superior del rosetón, mientras que el segmento inferior lo completa una composición abstracta, que en este caso cedería



Rosetón del Pórtico del Paraíso. Fachada Occidental. Catedral de Orense

el preponderancia representativa al tema central, la escena, –para insistir en la creación de un efecto cromático–. Aun con todo, ambas manifestaciones son coprotagonistas simbólicas como vamos a ver.

El primer centro de atención es la interesante representación figurativa de las Tres Personas, y la significación expresada.

Dios Padre sentado, muestra al Hijo crucificado; a ellos se acerca el Espíritu Santo, simbolizado iconográficamente en forma de paloma.

Para el dibujo, el pintor vidriero se ha inspirado en la escultura y tallas de la catedral. Y entre ellas, especialmente, en el conocido Cristo de Orense (17), –tomando como fuente la mirada, actitud, gesto y expresión–, así como también en las formas del Románico –austero, de líneas precisas e insistentes–.

Añadido a este tema, los vidrieros añaden una precisión de carácter iconográfica, basándose una vez más en las características desarrolladas en el estilo y momento de construcción de la catedral –iniciada a principios del S. XII, si bien se levantará en gran parte durante la primera mitad del S. XIII–. Se hace una metáfora a la Eucaristía en la vidriera, exponiendo la Sagrada Forma entre las tres Personas: el Padre y el Hijo la sujetan con la mano –Jesucristo descolgando la mano de la cruz–, y el Espíritu Santo por medio del pico de la paloma.

La óptima lectura simbólica se alcanza desde la capilla mayor, donde en el altar se realiza la celebración eucarística y sacrificio, y es el espacio desde el que la escena queda enmarcada visualmente por la disposición del órgano.

Desde el punto de vista técnico del dibujo y coloración, el fundamento ha sido la página gótica. Se ha jugado con una armonía de color reducida y muy luminosa, obteniendo contrastes intensos, yuxtaponiendo el dibujo y los colores planos, al mismo tiempo que se han cuidado las piezas o vidrios blancos para que filtren mayor luz.

En otro orden es sobresaliente la composición abstracta. Destinada a la parte inferior del vitral, se encuentra coronando la puerta principal del pórtico de entrada, el Pórtico del Paraíso –de claro

(17) Desde el S. XIV y por mediación del Obispo Pérez Mariño está en la catedral el Santo Cristo, de gran realismo –moribundo, sufriente–, y rasgos góticos.

influjo compostelano y en particular, de su Pórtico de la Gloria-. Considerándolo alegóricamente, los artistas han querido hacer alusión y referencia a una puerta (18). Entre los distintos planos de color, se abre un espacio muy luminoso –con un vidrio de mayor tamaño–, por el que entra mucha luz dada su coloración, y sobre el que justamente está representada la Trinidad.

El pórtico del Paraíso de esta catedral está policromado (19), y se pueden admirar sus capiteles historiados. En su significado y coloración se han apoyado para formar una estructura abstracta, donde se incide en la idea de la apertura de una gran puerta de luz.

Todas estas intervenciones catedralicias expuestas en este apartado, se incluyen entre los paradigmas de las nuevas soluciones emprendidas en el campo de la vidriera, tanto en la elaboración de un ciclo completo de vidrieras –como las de la Colegiata de Medina del Campo–, como en vidrieras específicas que comparten su funcionalidad con otras históricas en el mismo espacio arquitectónico.

Han sido obras de nueva creación, que responden a una expresión abstracta, en comunión con técnicas, procedimientos y ejecución correspondientes a las vidrieras históricas.

(18) La puerta simboliza normalmente el lugar de paso entre dos estados, dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido. En la tradición cristiana supone una gran importancia; da acogida al peregrino y a los fieles; acceden a la luz de la que Cristo es la puerta verdadera, conduce al reino de los cielos: "Yo soy la puerta, si alguno entra por mí, estará salvado" (Jn. 10,9). CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, p.855-858.

(19) La policromía original es románica, pero debido a su deterioro, fue repintada en el S. XVIII.

influye considerable y en particular de su fénix de la Gloria. Considerando el carácter alegórico, los vitrales han querido hacer alusión a los sucesos que se produjeron en el momento de la coronación y se refieren a una parte de la historia de la ciudad de Medina. Los vitrales están distribuidos en los espacios muy luminosos - con un fondo de mármol - por el que entra mucha luz dando coloración y sobre el que justamente está representada la Trinidad.

El motivo del fénix de la Gloria es un símbolo de resurrección y de nueva vida. Los vitrales representan un ciclo de vida, donde la acción se ha apoyado para formar una estructura abstracta, donde se manifiesta la abstracción de los sucesos que se han producido.

Los vitrales representan un ciclo de vida, donde la acción se ha apoyado para formar una estructura abstracta, donde se manifiesta la abstracción de los sucesos que se han producido. Durante el primer momento de la Sagrada Forma entre los tres Personajes, el Padre y el Hijo se unen con la mano del Espíritu Santo y el Espíritu Santo se unen con la mano del Padre y el Hijo. Durante el primer momento de la Sagrada Forma entre los tres Personajes, el Padre y el Hijo se unen con la mano del Espíritu Santo y el Espíritu Santo se unen con la mano del Padre y el Hijo.

La óptima estructura arquitectónica se alcanza desde la capilla mayor, donde en el altar se realiza la celebración eucarística y eucarística y eucarística. Los vitrales representan un ciclo de vida, donde la acción se ha apoyado para formar una estructura abstracta, donde se manifiesta la abstracción de los sucesos que se han producido.

Los vitrales representan un ciclo de vida, donde la acción se ha apoyado para formar una estructura abstracta, donde se manifiesta la abstracción de los sucesos que se han producido. Durante el primer momento de la Sagrada Forma entre los tres Personajes, el Padre y el Hijo se unen con la mano del Espíritu Santo y el Espíritu Santo se unen con la mano del Padre y el Hijo.

Los vitrales representan un ciclo de vida, donde la acción se ha apoyado para formar una estructura abstracta, donde se manifiesta la abstracción de los sucesos que se han producido. Durante el primer momento de la Sagrada Forma entre los tres Personajes, el Padre y el Hijo se unen con la mano del Espíritu Santo y el Espíritu Santo se unen con la mano del Padre y el Hijo.

Los vitrales representan un ciclo de vida, donde la acción se ha apoyado para formar una estructura abstracta, donde se manifiesta la abstracción de los sucesos que se han producido. Durante el primer momento de la Sagrada Forma entre los tres Personajes, el Padre y el Hijo se unen con la mano del Espíritu Santo y el Espíritu Santo se unen con la mano del Padre y el Hijo.