

“AQUEL MÁGICO EFECTO”. MATÍAS LAVIÑA Y LAS VIDRIERAS DE LA CATEDRAL DE LEÓN¹

MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ

Universidad de Burgos
mizaparain@ubu.es

Resumen: Las vidrieras del siglo XIX son un fiel reflejo de la mentalidad y los gustos de un momento de profundos cambios en Europa que propició la recuperación de un arte casi olvidado. España tardó en sumarse a esta dinámica y los inicios de la restauración de la catedral de León constituyen un elocuente testimonio de las limitaciones que había a este respecto. Las propuestas de su restaurador, Matías Laviña, denotan su interés hacia este arte y su preferencia por una vidriera de carácter pictórico cuya perfección pensaba lograr interviniendo, a modo de banco de pruebas, en las obras conservadas.

Palabras clave: vidrieras / siglo XIX / España / catedral de León / Matías Laviña.

“THAT MAGIC EFFECT”. MATÍAS LAVIÑA AND THE STAINED-GLASS WINDOWS OF LEON CATHEDRAL

Abstract: The stained-glass windows of the 19th c. are a faithful reflection of the mentalities and tastes of a time of profound change within Europe that favored the recovery of a forgotten art form. Spain was slow to join this trend and the early days of the restoration of the Cathedral of Leon constitute an eloquent testimony of the limitations that existed in that respect. The proposals of the architect in charge of its restoration, Matías Laviña, reflect his interest in this art form and his preference for stained-glass of a pictorial nature, the perfection of which he thought to achieve, as if on a test bench, intervening in the works that had been conserved.

Key words: stained glass / 19th c. / Spain / Cathedral of Leon / Matías Laviña.

La vidriera del siglo XIX no despertó interés hasta que se comprendió su importancia, tanto para la Historia del Arte como para la de las mentalidades,² estando ligada su valoración al conocimiento de su recuperación. A esta contribuyó el que, a partir del Ochocientos, Europa se viese sacudida por un nuevo espíritu que, en 1802, Chateaubriand ya ejemplificaba al decir “no es posible entrar en una iglesia gótica sin experimentar cierta conmoción y un vago sentimiento de la Divinidad”.³ El éxito del *Genio del Cristianismo* permitió considerar el valor y la belleza poética y estética del culto

y los ritos de un pasado medieval en el que numerosos países redescubrían su esencia nacional.⁴ Tres décadas más tarde, Víctor Hugo encarnó el compendio de ese pasado, de una cultura y del sentir del pueblo, en el edificio que, por excelencia, los representaba, la Catedral,⁵ deleitándose, en las páginas de *Nuestra Señora de Notre-Dame*, en los efectos que producían las vidrieras de “mil colores”.⁶ A su vez, para Pugin, en una catedral gótica, “cada ventana irradia sagradas enseñanzas y resplandece de ardientes, sagrados colores”, según defendió en *Contrasts*.⁷

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2021 / Fecha de aceptación: 23 mayo de 2022.

¹ Este artículo es fruto del trabajo realizado con motivo de una estancia de investigación en la ULe.

² BRISAC, Catherine; ALLIOU, Didier, 1986, p. 389-394.

³ CHATEAUBRIAND, François-René de, 1853, p. 10.

⁴ GABAUDAN, Paulette, 1979, p. 148.

⁵ GABAUDAN, Paulette, 1979, p. 155.

⁶ HUGO, Víctor, 1998, p. 20, 114, 254; 322, 355, entre otras.

⁷ Texto recogido en CALVO SERRALLER, Francisco, 1982, p. 138.

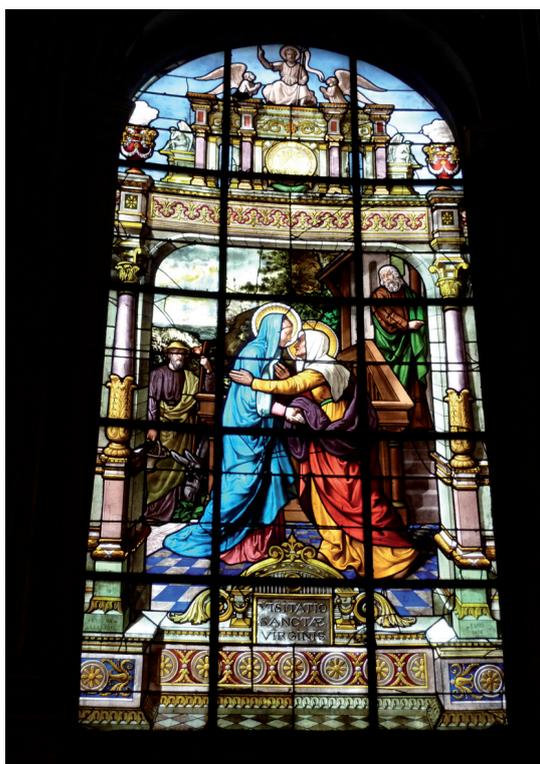


Fig. 1. Vidriera con la escena de la Visitación en la iglesia de Saint Laurent de París. Antoine Lusson y Leon Lefèvre, 1874. Fotografía: Par GFreihalter — Travail personnel, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10504401>

En este caldo de cultivo que supuso un movimiento tan poliédrico como el Romanticismo,⁸ se abrió un horizonte prometedor para que la vidriera de color recuperara su perdido protagonismo, actuando como “un medio de propaganda religioso”,⁹ al mismo tiempo que se convertía en un elemento fundamental en la realización de nuevos edificios. Se

fueron instalando, así, talleres e industrias en Francia, Alemania, Bélgica e Inglaterra que permitieron el desarrollo técnico, a la par que se producía un debate teórico sobre sus formas e identidad sostenido, por ejemplo, en Francia, desde inicios de la centuria, entre la llamada vidriera arqueológica y la pintura de vidrieras.

La primera quería responder al espíritu religioso de los siglos XII y XIII, amparada en el gusto por la Edad Media y la restauración de la fe católica. A ello se unió la abundancia de sociedades científicas, de publicaciones sobre su historia y técnica e investigaciones¹⁰ como las de Michel-Eugène Chevreul.¹¹ Simultáneamente, el inicio de ambiciosos procesos de restauración sería un banco de pruebas que alentó su realización.¹² Esta, en muchos casos, fue el resultado de la colaboración entre un amplio equipo,¹³ siendo clave la asociación entre arquitectos y vidrieros.¹⁴ Sin embargo, existían importantes limitaciones técnicas y había que tener en cuenta, igualmente, la composición, el canon de las figuras, el colorido y la iconografía.

Cierto es que representaban el discurso subyacente en el catolicismo popular, pero la religiosidad burguesa se encontraba más cercana a la pintura contemporánea.¹⁵ Ello permitió el desarrollo de un tipo de vidriera donde la pintura de historia¹⁶ y las propuestas nazarenas tuvieron amplia aceptación, no olvidando que estas últimas resultaban muy apropiadas por su honda concepción espiritual.¹⁷ Se acompañaban, también, de la introducción de recursos técnicos como los esmaltados,¹⁸ que generaban ambientes más luminosos y brillantes, a lo que se unía el uso de piezas regulares y de gran calibre, escasa presencia del emplomado y el haber ido prescindiendo del color en masa.¹⁹ Sin embargo, este tipo también tuvo sus detractores (Fig. 1).

El debate entre ambas, y la escasa rigidez a la hora de aplicar los modelos en la arqueológica, condujo a una clara actitud ecléctica, propia del momento.²⁰

⁸ Sobre ello, entre otros, ver: HENARES, Ignacio, 1982; ARRECHEA MIGUEL, José Ignacio, 1989; D'ANGELO, Paolo, 1990; HONOUR, Hugh, 2002.

⁹ BRISAC, Catherine; ALLIOU, Didier, 1986, p. 389-394.

¹⁰ CALLIAS BEY, Martine, 2009, p. 10-11 y 29 y BLONDEL, Nicole; CALLIAS BEY, Martine; CHAUSSÉE, Veronique, 1986, p. 377-381.

¹¹ ROQUE, Georges; BODO, Bernard; VIÉNOT, Françoise (dir.), 1997; VIÉNOT, Françoise, 2002, 1, p. 4-14.

¹² BLONDEL, Nicole; CALLIAS BEY, Martine; CHAUSSÉE, Veronique, 1986, p. 377-381.

¹³ LUNEAU, Jean-François, 1999, p. 67-78.

¹⁴ CALLIAS BEY, Martine, 2009, p. 14.

¹⁵ BLONDEL, Nicole; CALLIAS BEY, Martine; CHAUSSÉE, Veronique, 1986, p. 377-381.

¹⁶ LUNEAU, Jean-François, 1999, p. 67-78.

¹⁷ BRISAC, Catherine; ALLIOU, Didier, 1986, p. 390 y BRISAC, Catherine; ALLIOU, Didier, 1987, p. 206.

¹⁸ BLONDEL, Nicole; CALLIAS BEY, Martine; CHAUSSÉE, Veronique, 1986, p. 377-381 y CALLIAS BEY, Martine, 2009, p. 10 y 11.

¹⁹ *El Clamor público*, 4-3-1864, p. 3.

²⁰ BLONDEL, Nicole; CALLIAS BEY, Martine; CHAUSSÉE, Veronique, 1986, p. 377-381.

Al margen de estas polémicas, la importancia de la vidriera en la creación de una espacialidad con cuidadas calidades estaba fuera de toda duda y ello fue la base de su éxito en numerosos países de Europa, eclosionando en España en las últimas décadas de la centuria.²¹

El difícil camino hacia la recuperación de las vidrieras de color en España

El arte de las vidrieras se vio condicionado por los profundos cambios que, a partir del Renacimiento, experimentó la concepción del espacio arquitectónico y las ideas sobre la iluminación surgidas tras el Concilio de Trento en autores como san Carlos Borromeo.²² Perdieron su importancia como soporte iconográfico y se primó una luz blanca y homogénea, haciendo que la vidriera de color fuera una técnica cada vez más olvidada. No obstante, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, se escribieron varios tratados que buscaron recuperar sus viejos secretos²³, se completó, por ejemplo, el ciclo de la catedral de Segovia, iniciado en el Quinientos,²⁴ y no faltaron talleres que, como el de los Ravella, hicieron vidrieras adaptadas a los gustos del momento.²⁵

Entre este panorama y su resurgir son muchas las incógnitas por resolver, aunque hay claros indicios de que el arte de las vidrieras fue despertando un creciente interés en nuestro país. Así, desde principios del siglo XIX, la prensa se hacía eco de su uti-

lización en los más modernos establecimientos comerciales²⁶ y, a partir del segundo tercio, en las referencias a los edificios medievales se hizo imprescindible la alusión a sus vidrieras,²⁷ admirando la hermosura, variedad o brillantez de su colorido.²⁸ Además, comienzan a apreciarse los efectos que provocan en la ambientación y los rotativos conservadores las asocian a la generación de emociones de carácter religioso, a la más profunda esencia del cristianismo, dentro ya de una clara sensibilidad romántica.²⁹ Llegan a identificarse no solo con el templo cristiano, sino más exactamente católico, y propias de un espacio catedralicio,³⁰ hasta terminar siendo seña de identidad del Gótico.³¹ Se inicia, así, el camino hacia el mito del templo soñado.³²

De forma progresiva, se recogen aspectos históricos sobre su realización,³³ lo que lleva a considerarlas un bien susceptible de ser conservado, tomando conciencia de lo difícil que resulta reparar su pérdida.³⁴ La prensa se interesará, igualmente, por sus posibilidades como nueva industria, apreciando los avances que hacían los países vecinos³⁵ y alentando su promoción. La más progresista apoyará "la protección de las artes verdaderamente útiles, y que dan idea de la cultura industrial de un pueblo",³⁶ pues la dependencia de la producción foránea constituía una ofensa nacional dentro del espíritu romántico. Cabe preguntarse, entonces, por el tipo de iniciativas que estaban poniéndose en marcha.

²¹ NIETO ALCAIDE, Víctor, 2011, p. 270 y ss.

²² Sobre ello, entre otros, ver: NIETO ALCAIDE, Víctor, 1970; 1973, p. 115-132; 1981, p. 85-113; 1997, p. 35-58; 2011, p. 246-247.

²³ NIETO ALCAIDE, Víctor, 1967, p. 273-303.

²⁴ Sobre ello, entre otros, ver: NIETO ALCAIDE, Víctor, 1973, p. 93-130; 1982, p. 104-107; 2003, p. 523-531; 2011, p. 245-267.

²⁵ CAÑELLAS, Silvia; DOMÍNGUEZ, Carme; VALLDEPÉREZ, Pere, 2013, p. 6-23.

²⁶ *Diario de Madrid*, 28-11-1817, p. 3; 14-7-1842, p. 2.

²⁷ *Álbum pintoresco universal*, 1841, p. 139 y 298; 1842, p. 52 y 318; *El Museo de Familias*, 1841, p. 365; *El laberinto*, 16-9-1844, p. 301-302 y 15-11-1844, p. 27; *Museo de las Familias*, 25-1-1849, p. 3; 1863, p. 204; *Semanario pintoresco español*, 14-12-1851, p. 6; *La Ilustración*, 4-12-1854, p. 3; *La Época*, 21-4-1860, p. 4; *El Pensamiento español*, 18-12-1866, p. 1; *Observatorio pintoresco*, 23-5-1837, p. 25; *La Aurora de la vida*, 20-5-1861, p. 307, entre otros.

²⁸ *El instructor o repertorio de historia, bellas letras y artes*, 11-1838, p. 343; *Álbum pintoresco universal*, 1842, p. 122.

²⁹ *Observatorio pintoresco*, 23-5-1837, p. 25; *Álbum pintoresco universal*, 1842, p. 184; *La América*, 8-11-1858, p. 11; *El Pensamiento español*, 10-8-1866, p. 1, entre otros.

³⁰ *Revista católica*, 8-1850, p. 149 y 12-1857, p. 641; *La América*, 8-11-1858, p. 11 y 8-6-1868, p. 7; *Revista de Bellas Artes e histórico-arqueológica*, 17-6-1868, p. 168; *La Época*, 20-7-1868, p. 1.

³¹ *El Tiempo*, 28-10-1846, p. 3; *La Época*, 18-9-1858, p. 2.

³² NIETO ALCAIDE, Víctor, 2011, p. 269.

³³ *Álbum pintoresco universal*, 1841, p. 555; 1842, p. 11 y 446; *El Católico*, 3-9-1843, p. 404; *El Herald*, 14-10-1843, p. 2; *La Ilustración*, 4-12-1852, p. 6; *Museo de las Familias*, 1863, p. 204, entre otros.

³⁴ *El Corresponsal*, 4-11-1842, p. 4; *Diario Constitucional de Palma*, 16-12-1842, p. 3.

³⁵ *EL Corresponsal*, 16-8-1839, p. 1; *El Clamor público*, 4-3-1864, p. 3; *El Pensamiento español*, 10-8-1866, p. 1; *La Cruzada*, 25-7-1868, p. 239.

³⁶ *La Nación*, 22-3-1851, p. 3 y 4.

Estas, en un primer momento, pasaron por el interés de confrontar nuestros avances con los del extranjero, como proponen, en 1851, Francisco Arandilla y Venancio Díaz, aprovechando la Exposición Universal de Londres.³⁷ El propio Venancio Díaz instaló en Barcelona, ese mismo año, una industria de cristales orientada a la decoración de establecimientos comerciales.³⁸ En 1858 se estaba especializando en los “vidrios-muselinas” y da a conocer sus ensayos con temas figurativos, a “imitación de los antiguos transparentes”, destacando la perdurabilidad del colorido.³⁹ Pero en Barcelona, las experiencias más alentadoras estuvieron a cargo de Jorge Müller y la Comisión de Monumentos, mientras que en Madrid será Luis López de Cardona quien centralice los principales esfuerzos. Ambos obtuvieron menciones honoríficas en la Exposición de Bellas Artes de 1858.⁴⁰ Ya en los años 60, en Barcelona, trabajan Pons, quien participó en el certamen de 1864,⁴¹ y la familia Amigó,⁴² anunciándose Ramón, en 1868, como “hojalatero y fabricante de vidrieras de colores para iglesias, oratorios, galerías”.⁴³

También comienzan a ser objeto de interés para historiadores como José Caveda quien, en 1848, las asocia con valoraciones románticas de profundo misticismo sobre el efecto que producen con la luz del ocaso.⁴⁴ En los años 60, su estudio se incluye en las obras sobre la historia del vidrio y sus usos⁴⁵ y, de forma marginal, hay referencias a ellas en los discursos académicos sobre el Gótico.⁴⁶ Por lo tanto, estos dos primeros tercios del Ochocientos fueron un magnífico caldo de cultivo para el desarrollo posterior del arte de la vidriera, puesto que se fue asumiendo su importancia, hasta convertirse en un elemento recurrente en muchos de

los edificios que entonces se construían, reformaban o restauraban, lo que obligó a encargarlas a otros países.⁴⁷ En este contexto, el inicio del proceso restaurador de la catedral de León constituye un elocuente testimonio de su lento despertar.

La catedral de León que conoció Matías Laviña

A mediados del siglo XIX, el espléndido conjunto de vidrieras de la catedral de León era el fruto de un dilatado y complejo proceso temporal⁴⁸ que había convertido a la *Pulchra leonina* en un delicado microcosmos lumínico y cromático de singular simbolismo. Aunque la fábrica siguió contando con vidrieros encargados de las composiciones más elementales, su estado no era óptimo. A ello contribuían, desde un pésimo mantenimiento,⁴⁹ a la acción vandálica de los muchachos que, según denunciaba el Cabildo, en noviembre de 1835, ocasionaban desperfectos a diario. Su preocupación se centraba en el peligro que corría “cualquiera de los individuos de esta iglesia”, sin cuestionarse por las consecuencias que producían estos hechos en el conjunto de vidrieras.⁵⁰

También los problemas estructurales de la fábrica estaban detrás de la pérdida de vidrieras o de su deficiente conservación. Ya el terremoto de Lisboa llevó a sustituir el rosetón meridional por dos ventanas geminadas.⁵¹ Además, por lo menos desde el siglo XVI, se encontraban cegados los ventanales de las naves laterales de forma tosca, dudando los estudiosos y viajeros si “se cerraron después, o por la mucha costa, jamás se pusieron en ellas vidrieras”,⁵² aunque la conservación de algunos restos, posiblemente en referencia a las rosetas

³⁷ *El Clamor público*, 23-3-1851, p. 3.

³⁸ *El Áncora*, 1-5-1851, p. 477 y *El Nuevo Mundo*, 4-5-1851, p. 4.

³⁹ *La Corona*, 12-8-1858, p. 2.

⁴⁰ *Gaceta de Madrid*, 19-11-1858, p. 1.

⁴¹ *El Pensamiento español*, 23-9-1864, p. 4.

⁴² CAÑELLAS, Silvia; GIL, Nuria, 2014, p. 42-59.

⁴³ *La Esperanza*, 6-2-1868, p. 4.

⁴⁴ CAVEDA, José, 1848, p. 343-345.

⁴⁵ *Museo de las Familias*, 25-4-1853, p. 82-87.

⁴⁶ MONISTROL, Marqués de, 1868, p. 51 y 52 y MADRAZO, Pedro de, 1868, p. 65.

⁴⁷ PANADERO PEROPADRE, Nieves, 1989, p. 161-171; *Diario oficial de Avisos de Madrid*, 27-7-1852, p. 4 y *La España*, 28-7-1852, p. 4.

⁴⁸ RÍOS, Demetrio de los, 1895, vol. II, p. 223; GÓMEZ-MORENO, Manuel, 1925, pp. 261-269; NIETO ALCAIDE, Víctor, 2011, p. 51-58; 154 y 155; CAMPO DEL POZO, Fernando, 2019, p. 170-171.

⁴⁹ RÍOS, Demetrio de los, 1895, vol. II, p. 225.

⁵⁰ ACL [Archivo de la Catedral de León], Sign. 26751.

⁵¹ RÍOS, Demetrio de los, 1895, vol. II, p. 34; RIVERA, Javier, 1993, p. 141-143; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1990, p. 41 y 42.

⁵² LOBERA, fray Athanasio de, 1596, 1596, vol. I, p. 239-240.

con figuras alegóricas, parecía indicar que dispusieron de ellas. En opinión del académico José María Avrial y Flores se debió a que “están muy bajas y creyeron que con tan poco resguardo como ofrecían los cristales era muy fría la iglesia en el invierno”.⁵³

Demetrio de los Ríos indica que en estos cerramientos se hallaban pintadas figuras retocadas, en 1827, o, más bien, “desfiguradas” por un pintor de apellido Neira, al que no se hace referencia en la documentación catedralicia consultada.⁵⁴ Para Richard Ford estaban pintadas “en un mediocre *chiaro oscuro* académico” y a Quadrado le parecían inspiradas en las esculturas del pórtico de poniente.⁵⁵ En el flanco norte se había representado el apostolado, los evangelistas y algunas figuras vinculadas a León, como san Isidoro o san Froilán, mientras que al sur dominaban los personajes del Antiguo Testamento –profetas, jueces o reyes–, completados con cuatro sibilas,⁵⁶ pudiendo reproducir todo ello, a juicio de Ford y del propio Laviña, la temática de las vidrieras perdidas.⁵⁷

En los años en los que este conocido viajero inglés visitaba León, el deterioro del templo era ya tan evidente que había encendido todas las alarmas, preocupando el brazo sur del transepto. Con el fin de contener su ruina, el maestro jesuita Manuel Ibáñez elaboró un informe, en primavera 1846, en el que planteaba, entre otras cuestiones, deshacer las nuevas ventanas geminadas. Sin embargo, apenas pudo iniciar las obras, pues falleció en verano de 1847, sustituyéndole el arquitecto benedictino Miguel Echano.⁵⁸ La intervención es conocida en sus pormenores arquitectónicos,⁵⁹ pero merece la pena detenerse en los detalles relacionados con sus vidrieras.

La bibliografía atribuye a Ibáñez el diseño de un rosetón que sustituiría los vanos geminados, para cuya traza sirvió de inspiración el del brazo norte. Sin embargo, Ricardo Velázquez Bosco, dibujante y delineante de Laviña desde 1863, aseguraba que

Echano llevó a cabo el rosetón “con un proyecto enteramente suyo (no como algunos creen trazado por el primero)”, idea que también confirma Laviña.⁶⁰ Por lo que respecta a sus vidrieras, resulta ilustrativa la correspondencia entre el administrador de la fábrica leonesa, Pedro Vicente de Pereda, y el canónigo toledano Gregorio Martín de Urda, de enero a junio de 1848.⁶¹ Esta revela la importancia que se las concedió, pero, también, el desconocimiento que sobre esta manifestación artística existía todavía en España, así como un orgullo reivindicativo para que el templo leonés consiga “la admiración de nacionales y extranjeros con más entusiasmo que lo ha echo hasta hoy”.

En previsión del inicio de la obra en primavera,⁶² el administrador escribe su primera misiva el 31 de enero, explicando que el nuevo rosetón se consideraba imprescindible para lograr la armonía con los restantes que tiene el templo, pero preocupaban las diferencias que producirían las nuevas vidrieras con respecto a los “cristales de colores dados a fuego” de las antiguas. Por eso se dirigía a la sede toledana, para saber “si es cierto hay en esa obrería tal surtido, si es de cristales pintados a fuego con colores y figuras” y con cuántos podían contar.

La respuesta no se hizo esperar y en ella se manifiestan las limitaciones existentes a la hora de realizar vidrieras que pudieran estar en consonancia con las antiguas. Don Gregorio le confirma su existencia, “todos preciosos y de tamaño maior que los vidrios comunes, pero carecen de sombras o figuras y todos son lisos y llanos, de suerte que no podrán jugar fácilmente con las demás vidrieras de esa santa iglesia”, por lo que se utilizan para reparaciones, “pero sin poder casar las figuras”.

El administrador leonés no consideró necesaria la composición figurativa, pues, según él, la tracería lo impediría, siendo suficiente la “variedad de colores que colocados con artificio formen una visualidad sorprendente a la que contribuirá de un

⁵³ MRABASF [Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando], Sign. BA/76, 1845.

⁵⁴ RÍOS, Demetrio de los, 1895, vol. I, p. 61.

⁵⁵ FORD, Richard, 1983, p. 109 y QUADRADO, José M.^a, 1855, p. 308-309.

⁵⁶ RÍOS, Demetrio de los, 1895, vol. I, p. 61.

⁵⁷ FORD, Richard, 1983, p. 109 y LAVIÑA, Matías, 1876, p. 48.

⁵⁸ ACL, R/4/2; R-4/6 y 10060/2, fol. 233v y 10061/2, fol. 254v.

⁵⁹ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1977, 9, p. 51-59; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, 1993, p. 108-109; RIVERA, Javier, 1993, p. 143.

⁶⁰ VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo, 1866, p. 22 y LAVIÑA, Matías, 1876, p. 50.

⁶¹ ACL, R-7.

⁶² ACL, R-8.

modo admirable el reflexo del sol que le baña de medio día". Se busca, por tanto, una sensación o un efecto, sin el sentido simbólico que estos elementos tenían y desconociendo la realidad de los rosetones medievales. El pedido quedó en suspenso hasta que el arquitecto hiciera el cálculo de los vidrios necesarios, que debió retrasarse, pues hasta mayo no se retoma la correspondencia, sabiendo, entonces, que "son necesarios trescientos pies cuadrados de vidrios de todos colores".

Llegados a este punto, era conveniente comenzar a preparar el traslado, tarea no exenta de dificultades, pues, "como género extranjero", estarían obligados a pagar impuestos si entraban en Madrid. Esta información aclara su procedencia, concretamente habían llegado de Alemania, y parece poner en duda la eficacia de los experimentos llevados a cabo por Manuel Moreno, bajo las órdenes del entonces canónigo Francisco Antonio Lorenzana.⁶³ Cuando comenzó la selección de los vidrios, pudo comprobarse que había disponibles cinco colores: rojo, morado, verde, azul y dorado; pero no todos los tonos tenían la misma intensidad y sus dimensiones eran muy variables. Debido a ello se pregunta a León cual era el criterio para poder seleccionarlos, planteando la necesidad de tener un diseño previo en el que quede establecida la combinación cromática y los posibles efectos que quieran conseguirse, más allá de reducir el problema a una operación matemática proporcional entre la extensión a cerrar y los colores disponibles, por otra parte, imposible, ante la variedad de tamaños de las piezas y sus diferentes intensidades.

Sin embargo, Echano optó por igualar la cantidad de vidrios de cada color y se adquirieron 325 "vidrios enteros" y entre 30 o 40 "medios" que se dieron gratuitamente por si resultasen necesarios. Había 65 piezas de cada color que, en el caso del azul y el verde, se habían distribuido entre las dos intensidades disponibles. El canónigo toledano termina su encargo, trasladando, a los responsables de León, una advertencia que le había hecho su maes-

tro vidriero, que nos alerta sobre la calidad de los vidrios alemanes, "más duros que los nacionales y en su corte resistente al diamante mismo, para que cuide de tener bien preparados los diamantes que en esa haya de cortarlos y manejarlo". El preciado material llegó en perfectas condiciones y ya solo quedaba esperar que el nuevo rosetón "no desdiga de los demás de esa hermosa fábrica".

Esta obra apenas tuvo vigencia, pero de ella conservamos un elocuente testimonio gráfico realizado por Matías Laviña, cuando se hizo cargo de las obras de restauración, que avala su falta de integración con el resto de la fachada.⁶⁴ En el plano es posible comprobar someramente la distribución de los vidrios de colores traídos de Toledo y puede observarse que, frente a la armonía de los rosetones antiguos, los tonos fríos quedaron dispuestos en la corona exterior, incrementando progresivamente la presencia de los cálidos, hasta hacerse dominantes en el óculo central. Se haría, así, realidad el símil utilizado por Víctor Hugo para describir Notre-Dame de París, cuyo "rosetón central llamea como el ojo de un cíclope".⁶⁵ (Fig. 2).

A su vez, en los viajeros y eruditos que de la catedral leonesa fueron dejando noticia, el comentario hacia sus vidrieras se convierte en un topos,⁶⁶ ofreciendo Quadrado interesantes detalles históricos.⁶⁷ La elegancia, esbeltez y ligereza de la fábrica, "milagro de la arquitectura",⁶⁸ se asocia al protagonismo de la superficie vidriada, como delata el texto de Ford.⁶⁹ Este, dentro de una clara propuesta romántica, recomienda el atardecer como momento propicio para visitar el templo, "porque entonces, a medida que el interior se va oscureciendo, las ventanas se iluminan como rubies y esmeraldas transparentes". Mientras, para lady Tenison "los colores compiten con los del arco iris y la profundidad de los tonos rojos y verdes no tiene parangón".⁷⁰ En definitiva, eran sus vidrieras las que convertían el templo en "una mansión divina rodeada de resplandecientes y celestiales resplandores".⁷¹

⁶³ PORRES MARTÍN-CLEO, Julio, 1973, p. 87-109.

⁶⁴ BETSAUPM [Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid] "Ortografía de la fachada sur del brazo crucero la Catedral de León, según se hallaba antes del 7 de octubre de 1861".

⁶⁵ HUGO, Víctor, 1998, p. 237.

⁶⁶ *Semanario Pintoresco Español*, 10-2-1839, p. 41 y 42; *Educación pintoresca*, 1858, p. 78; *El Museo Universal*, 15-9-1858, p. 132; *La Concordia*, 13-9-1863, p. 305.

⁶⁷ QUADRADO, José M.^a, 1855, p. 316 y 317.

⁶⁸ DÍAZ PÉREZ, Eva, 2008, p. 126.

⁶⁹ FORD, Richard, 1983, p. 107-111.

⁷⁰ DÍAZ PÉREZ, Eva, 2008, p. 126.

⁷¹ *El Arte en España*, 1863, p. 295.

Primeras propuestas de Matías Laviña

Esta era la situación del magnífico conjunto de vidrieras y su valoración cuando, en diciembre de 1857, volvió a considerarse inminente la ruina de la Catedral⁷² y la necesidad de desmontar los vitrales.⁷³ Sin embargo, será ya la Real Academia de San Fernando la encargada de encontrar una solución que dio lugar a un complejo y dilatado proceso de restauración.⁷⁴ El 3 de mayo de 1859, uno de sus miembros, Matías Laviña, fue nombrado director de las obras. Era uno de los últimos representantes de la generación académica⁷⁵ y su trabajo y dificultades al frente del templo leonés, hasta su fallecimiento, en enero de 1868, son bien conocidos.⁷⁶ En su primera impresión de la fábrica catedralicia, las condiciones ambientales y lumínicas tuvieron un cierto protagonismo, al señalar que “tal vez por lo tenebroso de la tarde y las escasas luces me pareció bastante mal”.⁷⁷

Una vez familiarizado con el edificio y su problemática, comenzaron los desmontes del brazo sur del transepto que conllevaron la desaparición del rosetón del padre Echano, así como la retirada de seis vidrieras y su almacenaje en la torre norte del templo. En 1862, se pagó por copiar las piezas desmontadas a Eduardo Gimeno,⁷⁸ pintor premiado en las Exposiciones Nacionales⁷⁹ y colaborador de la revista *El Arte en España*.⁸⁰ Laviña le conocería al haber sido alumno de la Academia de San Fernando e hijo de su compañero en tareas docentes, Vicente Gimeno. Eduardo llegó a sustituir a Laviña en la cátedra de estudios elementales de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, la cual obtuvo interinamente tras el fallecimiento de este.⁸¹ Su especialidad en pintura de historia, temas religiosos y literarios le capacitaría para efectuar estas copias que se hicieron a “una escala mitad del natural para que así fuera más fácil su desarme en la restauración,

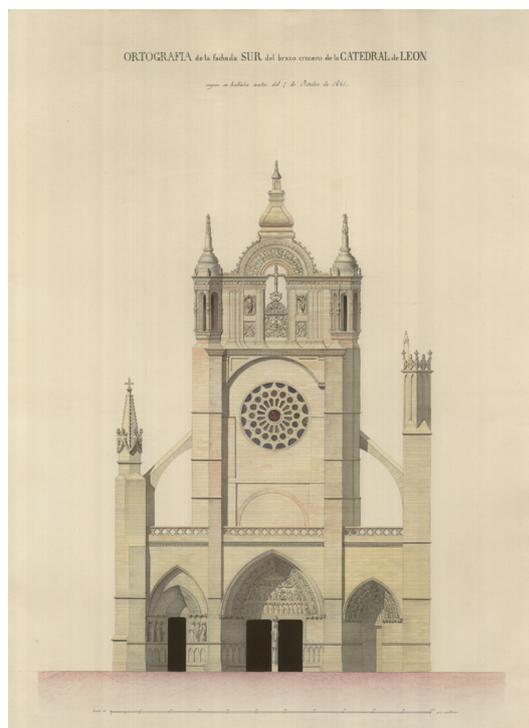


Fig. 2. “Ortografía de la fachada sur del brazo crucero la Catedral de León, según se hallaba antes del 7 de octubre de 1861”. Matías Laviña, 1861. Fotografía: Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

engrudándoles luego con papel recio, á fin de asegurar sus piezas y facilitar su desmonte”.⁸² A partir de 1863, se inició la reconstrucción del hastial, incluyendo el alzado diseñado por Laviña un triforio con sus correspondientes vidrieras con figura única por lanceta. Mientras, en el rosetón, que reproduce el del brazo norte, se aleja del efecto cromático del de Echano, planteando una distribución de colores

⁷² ACL, R-9/1.

⁷³ RÍOS, Demetrio de los, 1895, vol. II, p. 42.

⁷⁴ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1977, p. 51-59; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, 1993, p. 110 y ss; RIVERA, Javier, 1993, p. 161-169.

⁷⁵ LÓPEZ OTERO, Modesto, 1948, p. 465 y NAVASCUES PALACIO, Pedro, 1973, p. 101-104.

⁷⁶ RÍOS, Demetrio de los, 1895, vol. II, p. 65-69; GÓMEZ-MORENO, Manuel, 1925, p. 223; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1990, p. 17-66; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, 1993, p.119-150; RIVERA, Javier, 1993, p. 171-193; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, 1994, p. 251-276.

⁷⁷ Carta a Antonio Ibarrola, del Ministerio de Gracia y Justicia, publicada por GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, 1993, p. 123.

⁷⁸ AGA, Caja 31/8056, 1858-1865. Documentación económica, jornales por meses, recibos. Mayo-agosto de 1862.

⁷⁹ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1883-1884, p. 49.

⁸⁰ *El Arte en España*, 1868, p. 235-237.

⁸¹ AHFBAUCM [Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid], *Libro de Registro de Títulos de Señores Profesores*, Sign. 176-3, fol. 95.

⁸² LAVIÑA, Matías, 1876, p. 65.

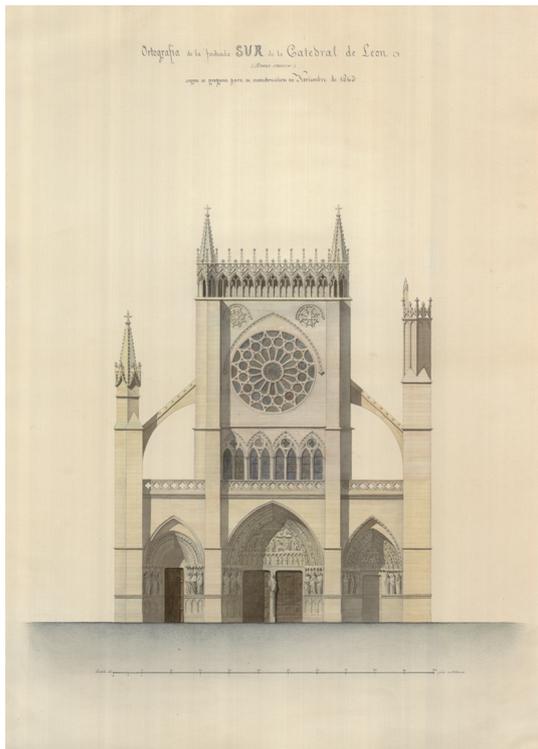


Fig. 3. "Ortografía de la fachada sur de la Catedral de León (brazo crucero), según se propone para su reconstrucción en noviembre de 1863", 1863. Matías Laviña, Fotografía: Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.



Fig. 4. "Sección interior de la cúpula que precede, la cual comprende a cada lado, una parte de la nave mayor, siendo respecto al triforio de la izquierda, según su primitiva forma". Matías Laviña, 1859. Fotografía: Archivo de la Catedral de León, R.(P) 021r.

equilibrada y recuperando la composición figurativa desechada por aquel.⁸³ (Fig. 3).

Muy interesante es, también, su propuesta para cerrar el crucero mediante una cúpula que armonizase "con el carácter del edificio", la cual fue rechazada por la Academia".⁸⁴ En sus dos diseños, de octubre de 1859,⁸⁵ vemos que dotó a su casquete y a la linterna de un perfil apuntado y, sobre todo, concibió ambas estructuras con un fuerte sentido permeable por la importancia concedida a la superficie vidriada. En su arranque se abren seis ventanales con la misma composición que tienen los de la nave mayor, cuyas dimensiones permitían disponer un doble orden de figuras que en la base de la linterna se reduce a una.

El interés concedido a las vidrieras es innegable, pues, a pesar de su carácter abocetado, fueron dibujadas con cierto detalle y, aunque no pueden identificarse los temas, es fácil comprobar que se dotó a cada imagen de individualidad. Responden a la idea de la vidriera medieval, de figura de cuerpo entero por lanceta, pero se alejan de su inicial bidimensionalidad y siguen los planteamientos de la vidriera pintada con los que, también, representa las de los ventanales de los tramos colaterales (Fig. 4).

El informe de Matías Laviña y sus averiguaciones sobre el arte de las vidrieras

Laviña fue consciente que "la completa restauración de la catedral exige mil operaciones distintas"⁸⁶ y,

⁸³ BETSAUPM, "Ortografía de la fachada sur de la Catedral de León (brazo crucero), según se propone para su reconstrucción en noviembre de 1863".

⁸⁴ ARABASF, Sign. 3-146, fols. 22-24v y AGA, Caja 31/8053.

⁸⁵ ACL, R.(P) 020r y 021r.

⁸⁶ AGA, Caja 31/8053, carta a don Antonio Ibarrola, 9-6-1859.

sin duda, una de ellas era la cuestión de las vidrieras. Así se lo plantea, en febrero de 1863, al Ministerio de Gracia y Justicia. Cierto es que su formación clásica le lastró a la hora de enfrentarse con la fábrica gótica, pero no duda en compararla con “una linterna” y, dentro de su concepción de la obra como suma de dos partes, considera que “juntas armonizan y deleitan y la una sin la otra perderían el mérito que en conjunto abarcan, así es que según va pereciendo la más débil, queda la persistente privada de aquel mágico efecto”. Era obligatorio, por lo tanto, restaurar las antiguas vidrieras y hacer las que faltasen para superar su antigua belleza.⁸⁷

Con este fin, había investigado sobre la situación en la que se encontraba su realización en España y las alternativas existentes. Su informe ha sido recogido por diversos investigadores,⁸⁸ pero sus singulares implicaciones para el conocimiento del panorama de las vidrieras a mediados de la centuria merecen explorarse, así como sus propuestas para desarrollar en nuestro país un arte en el que confluyen aspectos artísticos y técnicos “que pocas veces reunirá un solo individuo”.⁸⁹

La opción más sencilla era encargarlas en el extranjero, dirigiendo Laviña sus miradas a París o a Bruselas, pero, al ser “humillante y bochornoso para las artes españolas”, recomienda una segunda vía para “evadirnos de la tutela extranjera”. Los posibles contratiempos se superarían ante el estímulo del reto, pues “solo faltan algunos pocos ensayos que rompan la marcha”. Por ello, sería ventajoso pensionar a vidrieros para que conociesen la práctica de las fábricas extranjeras y, al regresar a España, pudieran instalarse y devolvernos la fama adquirida en los siglos XV y XVI, su referente artístico para las vidrieras. Este planteamiento resulta coherente con las pautas del momento; sin embargo, propone comenzar por las tareas restauradoras, siendo, en su opinión, las obras de los siglos XIII y XIV un excelente banco de pruebas, por ser más sencillas desde un punto de vista técnico. Esta aseveración responde a su concepción pictórica de la vidriera y cuestiona su

conocimiento sobre este arte, además de no atribuir a las obras antiguas un valor patrimonial.

Pero Laviña pretende ofrecer alternativas reales y no solo teóricas y explica las gestiones llevadas a cabo, las cuales, en realidad, no fueron tan minuciosas como quiere hacer creer. Su mirada se dirigió a las Exposiciones Nacionales, como pulso del ambiente artístico oficial.⁹⁰ En concreto, a la de 1858, donde dos vidrieros habían recibido mención honorífica, Luis López Cardona y Jorge Müller. Aunque no recoge su nombre, indagó sobre el primero, puesto que se dirigió al barrio madrileño de Chamberí, donde había instalado su establecimiento en 1857, aprovechando la experiencia adquirida en Francia y otros países europeos. En la exposición presentó vidrieras de temática religiosa, destinadas a la parroquia de Santa Cruz de Palma de Mallorca, así como otras con motivos heráldicos que tuvieron una crítica dispar. Si para Villar exhibían un bello colorido, un dibujo correcto y una buena ejecución, siendo Cardona un magnífico candidato para recuperar la vidriera en España,⁹¹ para Miguel Morayta no pasaban de ser pruebas de ese proceso.⁹² En 1859 recibió, de parte de Francisco de Asís, el encargo de realizar las vidrieras de la iglesia de las Calatravas,⁹³ entonces en restauración, confiándose en que fuera un primer paso para el soñado restablecimiento de esta manifestación artística.⁹⁴

Su éxito debió ser efímero, puesto que, en 1863, Laviña informa que ya estaba retirado, aunque, en el mismo barrio, había localizado a un joven prometedor, José Guinea, quien había estudiado en París, teniendo práctica en todas las facetas necesarias, así como en “las relativas al recorte, en gaste y colocación peculiar de tal clase de vidrieras”. Por desgracia, de este artífice no tenemos más referencias que las proporcionadas por Laviña.

Del segundo vidriero premiado, Jorge Müller, del que tampoco facilita su identidad, no debió hacer una investigación exhaustiva. La obra que presentó en la Exposición Nacional estaba ligada a la res-

⁸⁷ ARABASF, Sign. 6-90-6 y AGA, Caja 31/8054.

⁸⁸ GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, 1993, p. 441; RIVERA, Javier, 1993, p. 183; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, 2001, p. 265 y 266; NIETO ALCAIDE, Víctor, 2011, p. 275 y 276; Díez GARCÍA-OLALLA, 2015, p. 537-539.

⁸⁹ ARABASF, Sign. 6-90-6 y AGA, Caja 31/8054.

⁹⁰ GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, 1992.

⁹¹ *La Esperanza*, 23-10-1858, p. 4.

⁹² *La Discusión*, 13-11-1858, p. 3.

⁹³ *El Correo de Mallorca*, 18-1-1859, p. 3.

⁹⁴ *La Esperanza*, 15-10-1857, p. 3.

tauración de la capilla real de Barcelona a cargo de Elías Rogent. En esta intervención se dio gran importancia a la ambientación y al papel de las vidrieras,⁹⁵ cuyo conocimiento le hubiera sido muy revelador a Laviña. La propia Comisión de Monumentos, que la promocionaba, buscaba recuperar la atmósfera esperada para un templo de estas características y según declaran, en diciembre de 1856, imbuidos del espíritu romántico: "solo falta para devolverle toda la poesía y sentimiento de los buenos tiempos del arte monumental cristiano [...] las vidrieras".⁹⁶

Aunque, en un principio, se pensó encargarlas en el extranjero,⁹⁷ la Comisión puso todo su empeño en que se llevasen a cabo en Barcelona. En septiembre de 1857 informan que habían encontrado restos de las vidrieras antiguas, los cuales se estaban empleando en "restaurar dos ventanas que servirán de modelo a las restantes", en un planteamiento inverso al de Laviña. Además, veían posible instalar, en breve, una industria de esta naturaleza, imprescindible "para el desarrollo del arte monumental cristiano", evitando depender de otros países. Y tal era su confianza que presupuestan la realización de 14 grandes vidrieras llevadas a cabo en Barcelona; aunque, un año después, al reconsiderar su coste, este ha experimentado un notable incremento.⁹⁸

En efecto, durante ese tiempo, los miembros de la Comisión, empleando recursos propios, habían promovido diferentes ensayos y la experiencia los había llevado a ser más realistas en su evaluación.⁹⁹ Estas pruebas estuvieron a cargo del suizo Jorge Müller, vecindado en Barcelona, bajo la dirección de uno de los miembros de la Comisión, Pablo Milá, convencido pintor nazareno, discípulo de Overbeck.¹⁰⁰ A Müller, tras la construcción de los hornos y la realización de varios ensayos, le encomen-

daron efectuar alguna vidriera, según diseño del pintor Josep Mirabent. A la exposición de 1858 se envió un rosetón y la que representaba a Ramón Berenguer IV,¹⁰¹ la cual se instaló al revés, a pesar de los desvelos de quien estaba encargado de ellas en Madrid, prueba del desconocimiento existente sobre este tipo de obras. Ello no impidió que causara un positivo impacto entre los consejeros del Ministerio.¹⁰²

Para Miguel Morayta, la obra de Müller era superior a la de Cardona por la corrección del dibujo y "la propiedad de todos los accesorios, incluida la ornamentación", alabando "el brillante colorido del cristal, que puede competir con los más afamados de la mejor época". A su juicio, se trataba de obras acabadas "que suponen plena posesión de este arte, inventado de nuevo en nuestra época".¹⁰³ A su vez, José Amador de los Ríos ve en ellas un avance decisivo para los procesos restauradores, pues, a pesar de los ensayos efectuados, tanto en España como en el extranjero, los resultados no habían sido satisfactorios, lo que cuestiona su grado de conocimiento sobre la situación en Europa. Sin embargo, "las dificultades se han vencido" y quien acometa la tarea restauradora, "con fe y estudios", alcanzará el éxito, "gloria que será exclusivamente debida al patriotismo de los ingenios catalanes".¹⁰⁴

El éxito animó a la Comisión a seguir con su empeño, mientras Müller se mostraba favorable a transmitir su arte.¹⁰⁵ En abril de 1861, se habían ajustado con este para que efectuase una vidriera con el dibujo que le facilitarían. El contrato se acompañó de un croquis de la capilla con la disposición de los temas: los condes de Barcelona en el evangelio y los reyes de Aragón en la epístola.¹⁰⁶ La única pieza de Müller que pervive en la capilla real representa a Carlos de Viana¹⁰⁷ y se trata de una figura de cuidada indumentaria, adaptada a un vano de

⁹⁵ ARACBASJ [Archivo de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi], Actas, 4-5-1851 y 1-6-1851 y RIU-BARRERA, Eduard; TORRA, Albert; PASTOR, Alfred, 1999, p. 49-51.

⁹⁶ ARACBASJ, Comisión de Monumentos, (2.3) 12.69.

⁹⁷ *La Discusión*, 13-11-1858, p. 3.

⁹⁸ ARACBASJ, Comisión de Monumentos, (2.3) 12.69; (3.6) 9.93 y (3.6) 9.94.

⁹⁹ ARACBASJ, Comisión de Monumentos, (3.3) 4.32 y (3.6) 9.95.

¹⁰⁰ ARIAS DE COSSÍO, Ana María, 1978, p. 313 y RAMOS DOMINGO, José, 2012, p. 93.

¹⁰¹ *La Discusión*, 13-11-1858, p. 3; OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1883-1884, p. 473.

¹⁰² ARACBASJ, Comisión de Monumentos, (3.6) 9.90 y *La Discusión*, 13-11-1858, p. 3.

¹⁰³ *La Discusión*, 13-11-1858, p. 3.

¹⁰⁴ *La América*, 8-11-1858, p. 6 y 7.

¹⁰⁵ CAÑELLAS, Silvia; GIL, Nuria, 2014, p. 42-59.

¹⁰⁶ ARACBASJ, Comisión de Monumentos, (3.3) 12.71.

¹⁰⁷ RIU-BARRERA, Eduard; TORRA, Albert; PASTOR, Alfred, 1999, p. 49-51 y CAÑELLAS, Silvia; GIL, Nuria, 2014, p. 42-59.

única lanceta, en la que se ha recuperado el protagonismo del emplomado, de los fondos de entramado y de las borduras, pero las piezas tienen todavía cierto calibre y el tratamiento del rostro y de las manos delata su deuda con los valores pictóricos, aunque imbuidos del espíritu nazareno. A pesar de todo ello, y de las positivas críticas que despertó la obra de Müller, Laviña la minimizó, calificándola como un pequeño ensayo (Fig. 5).

Simultáneamente, el padre Vinader, profesor en el colegio jesuita de León, que conocía las fábricas de vidrieras de Bélgica y París, llevó a cabo algunas gestiones con el jesuita francés y arquitecto Jean-Magior Tournesac.¹⁰⁸ Este inició conversaciones con uno de los vidrieros franceses más afamados del momento, Antoine Lusson, hijo de un vidriero del mismo nombre con el que se confunden sus primeras actuaciones.¹⁰⁹ Muy activos en el entorno de Le Mans, el hijo abrió también taller en París en los años 60, donde entró en contacto con Tournesac. Además, Lusson había trabajado en múltiples ocasiones bajo la responsabilidad del abad de Notre-Dame de La Couture, en Le Mans, el padre Tournesac, quien, quizá, pudiera ser familiar del jesuita. Lusson y Tournesac fueron personajes clave en la recuperación de las vidrieras francesas y gozaron del apoyo de uno de los teóricos del movimiento neogótico francés, el historiador y arqueólogo Adolphe Didron, y de su sobrino Édouard Didron, editor de los influyentes *Annales Archéologiques* en cuyas páginas se alabó su trabajo.

Es de destacar su intervención en la restauración de las vidrieras de la Saint Chapell,¹¹⁰ su trabajo con Viollec-le-Duc, siguiendo cartones inspirados en la vidriera del siglo XV,¹¹¹ y, a partir de 1849, la colaboración con los hermanos Küchelbecker, pintores en la fábrica real de Múnich¹¹² y discípulos de Overbeck, fundador del movimiento nazareno.¹¹³ Todo ello hizo que la producción de Lusson tuviera manifestaciones muy diferenciadas, con ejemplos arqueologistas o del Gótico final, además de las vidrieras pintadas para grandes ventanales, siguiendo los luminosos planeamientos de las producciones bávaras. Las gestiones del jesuita incluyeron el envío de un prospecto del taller parisino de

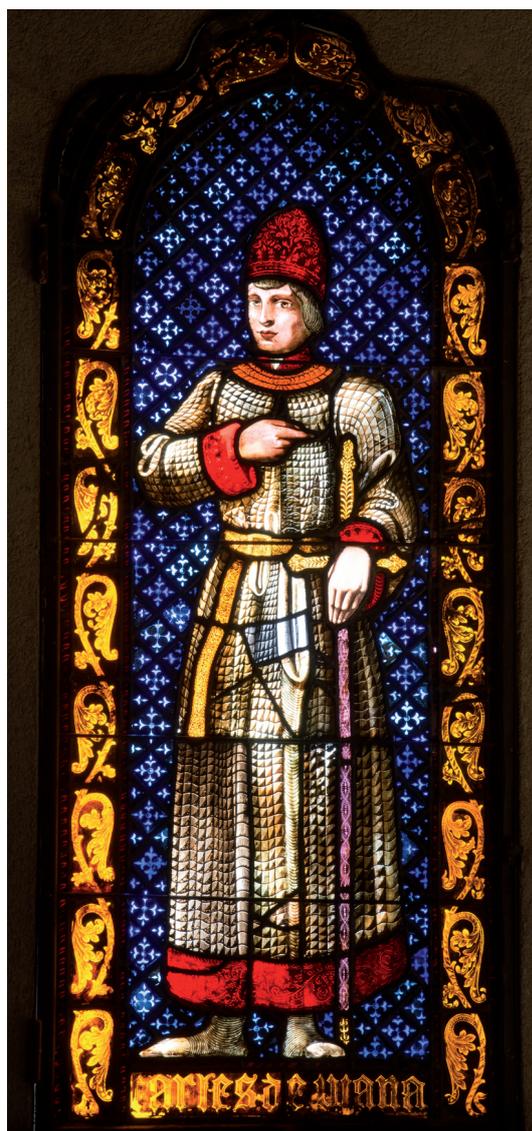


Fig. 5. Vidriera con la figura del príncipe de Viana en la capilla de Santa Águeda de Barcelona. George Müller, 1861. Fotografía: Album/ Ramón Manent.

Lusson, un catálogo de su obra y una carta de este proponiendo los medios para un acuerdo, si se aceptaba su oferta (Fig. 6).

¹⁰⁸ ALONSO PEREIRA, 2014, p. 49.

¹⁰⁹ Sobre la obra de este autor ver: BLONDEL, Nicole; CALLIAS BEY, Martine; CHAUSSÉE, Veronique, 1986, p. 377-381; BRISAC, Catherine; ALLIOU, Didier, 1986, p. 389-394; BRISAC, Catherine; ALLIOU, Didier, 1987, p. 203-212; VERDIER, Hélène; RENAUD, Benoît-Cattin, 1989, p. 12-33; LUNEAU, Jean-François, 1999, p. 67-78; FINANCE, Laurence de, 2008; GUILLOT, Catherine, 2008, entre otros.

¹¹⁰ BLONDEL, Nicole; CALLIAS BEY, Martine; CHAUSSÉE, Veronique, 1986, p. 377-381 y FINANCE, Laurence de, 2008.

¹¹¹ GAGNEUX, Yvon, 1998, p. 42-49.

¹¹² BRISAC, Catherine; ALLIOU, Didier, 1987, p. 206.

¹¹³ RAMOS DOMINGO, José, 2015, p. 57-69.



Fig. 6. Vidriera con la figura de Santa Radegunda en la basílica de Sainte-Clotilde de París, Antoine Lusson y Edouard Boudon. Fotografía: Par Vassil – Travail personnel, CC0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=75391385>

Aunque Laviña contestó cortésmente al vidriero francés, su objetivo era que la intervención se llevara a cabo por artífices españoles y por ello retomó el contacto con Guinea, manteniendo varias en-

trevistas con el fin de averiguar hasta donde podían llegar sus conocimientos. Su plan fue “asociarle un pintor genial” para que solo tuviera que efectuar la parte técnica, entregándole Laviña el cartón. Sin embargo, Guinea, “receloso de confiar” sus secretos, llevó a cabo el diseño, fracasando en su empeño. El arquitecto intentó hacerle comprender que solo era necesario realizar una prueba según un modelo, ya que la técnica de la vidriera, gracias a los tratados, había dejado de ser un secreto, afirmación matizable dadas las limitaciones de esos textos. Finalmente, convence a Guinea para que aproveche la oportunidad, aceptando que eligiese un pintor de su confianza para efectuar otra muestra. Con este escaso bagaje, Laviña pide al Ministerio que, o bien se completen los ensayos para hacer las vidrieras en España, o prepare “los contratos con las fábricas extranjeras”.¹¹⁴

La prueba, presentada el 13 de marzo de 1863, se realizó en un vidrio más grueso que el que debería emplearse en su fabricación, tratándose de un “ensayo de vidriera colorida a esmalte”, lo cual revela el tipo de obra buscado. Guinea reconoce que, al ser una muestra, no era comparable con los trabajos extranjeros, pero suficiente para la restauración de las piezas de los siglos XIII y XIV, siguiendo el criterio de Matías Laviña, pues de este modo habría tiempo para mejorar, antes de acometer las nuevas. El Ministerio remitió todos los datos a la Academia de San Fernando que los pasó a la sección de pintura, la cual debía fijarse, especialmente, en el colorido y en su permanencia.¹¹⁵

Alternativas a los planes de Laviña

Por otra parte, a raíz de la polémica que generó la intervención en el templo leonés,¹¹⁶ la Academia pidió a los académicos Aníbal Álvarez, Juan Bautista Peyronnet y Francisco Enríquez y Ferrer que la examinasen. Los dos últimos tenían probada sensibilidad hacia las vidrieras. Peyronnet la demostró como restaurador de la catedral de Palma de Mallorca,¹¹⁷ mientras que Ferrer diseñó los cartones de las vidrieras para la iglesia de San Francisco el Grande, en Madrid, y las de San Juan de los Reyes cuando se le encargó su restauración.¹¹⁸ En su informe, de marzo de 1865, además de aconsejar a Laviña que visitase la catedral de Chartres,¹¹⁹ in-

¹¹⁴ AGA, Caja 31/8054.

¹¹⁵ ARABASF, Signs. 6-90-6 y 3-93, fol. 58v y AGA, Caja 31/8054.

¹¹⁶ AGA, Caja 31/8054 y ARABASF, Sign. 2-42-1.

¹¹⁷ CANTARELLAS CAMPS, Catalina, 1975, p. 185-213.

¹¹⁸ *Escenas contemporáneas*, 1860, p. 110.

¹¹⁹ AGA, Caja 31/08053 y ARABAF, Sign. 3-93, fols. 194v-205v.

dican que las vidrieras debían encargarse en el extranjero, por su avanzada técnica, aunque abrían la posibilidad a que los cartones se diseñasen en España “siempre que se elija un pintor que conozca el género de la escuela purista o alemana antigua”, es decir, el movimiento nazareno, del que miembros tan destacados de la Academia, como Federico de Madrazo, eran defensores.¹²⁰

Se muestran convencidos de la simbiosis entre vidrieras y arquitectura gótica con un argumento imbuido del más puro espíritu romántico, al indicar que “la luz al atravesar esta clase de vidrieras se modifica de tal modo que da vida al arte y produce ese tinte melancólico y eminentemente religioso que nos admira y sorprende [...], pues parece que el alma se dilata inefablemente y se aproxima a su Creador”. También consideran que hay que abrir todas las ventanas tabicadas, aunque en el flanco norte se aconseja la instalación de un juego de vidrieras blancas hacia el exterior para que protejan las vidrieras pintadas del rigor invernal.¹²¹

Muy poco después, el Ministerio de Gracia y Justicia recibía un interesante ofrecimiento por parte de un reputado pintor de historia, con el fin de hacerse cargo del diseño de los cartones para la restauración de las vidrieras leonesas.¹²² Se trataba de Isidoro Lozano, pensionado en Roma,¹²³ reconocido en las Exposiciones Nacionales y colaborador en diversas publicaciones como dibujante.¹²⁴ El Ministerio solicitó un examen a la Academia que, considerando la relación entre este asunto y el informe sobre la intervención arquitectónica ya emitido, nombró a sus autores, Aníbal Álvarez, Juan Bautista Peyronnet y Francisco Enríquez y Ferrer, junto con tres miembros de la sección de pintura: Valentín Carderera, Carlos Luis de Ribera y Pedro de Madrazo, quienes, también, debían evaluar la vidriera de Guinea.¹²⁵

Lozano¹²⁶ era conocido de la Academia, al haber sido discípulo de la institución que confió en él para la preparación de sus publicaciones, además de haber trabajado bajo la dirección de Carderera. También intervino en la serie de los reyes de España formada por el director del Museo del Prado y, entre 1862 y 1864, colaboró con el historiador y arqueólogo Florencio Janer en la exitosa publicación de *El libro del juego de tablas de Alfonso X*, al copiar las miniaturas que ilustraban el manuscrito.¹²⁷ Se entiende, así, que se presentase como estudioso de la pintura medieval, teniendo un buen dominio de la indumentaria, complementos o mobiliario del que hace gala en su pintura de historia y le cualificaban para la preparación de los cartones. No hay que olvidar que, por ejemplo, la utilización de la miniatura como fuente de inspiración para los diseños de vidrieras sería una de las primeras propuestas de Juan Bautista Lázaro cuando se hizo cargo de la restauración de la catedral leonesa.¹²⁸

Simultáneamente, el obispo de León llamó al padre Pierart, arqueólogo y arquitecto francés, para que informase sobre el proyecto de Laviña.¹²⁹ Sus apuntes, fechados el 10 de abril de 1865, avalaban la sustitución del rosetón efectuado por Echaro, dada su falta de proporción, y la necesidad de estudiar la realización de uno nuevo. Este debería inspirarse en la composición general del templo y de sus formas, alertando sobre la ordenación de la tracería. Sobre las vidrieras indica que era tan relevante su iconografía como las formas de representación y su efecto a través de la luz.¹³⁰

Pero las obras de restauración fueron languideciendo, ante la falta de recursos y las escasas fuerzas del arquitecto. Tampoco llegaba el informe de la Academia sobre las vidrieras que algunos medios de comunicación esperaban expectantes.¹³¹ Cuando

¹²⁰ ARIAS DE COSSÍO, Ana María, 1978, pp. 313-315; RAMOS DOMINGO, José, 2012, p. 69-80.

¹²¹ ARABASF, Signs. 2-42-1 y 3-93, fols. 194v-205v; AGA, Caja 31/08053.

¹²² ARABASF, Sign. 6-90-6.

¹²³ REYERO, Carlos, 1993, p. 13-28.

¹²⁴ *El Arte en España*, 1862, p. 4, 91, 286 y 287.

¹²⁵ ARABASF, Signs. 6-90-6 y 3-93, fol. 212; AGA, Caja 31/8054.

¹²⁶ Sobre este pintor ver: OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1883-1884, p. 391-393; GARCÍA LORANCA, Ana; GARCÍA-RAMA, Jesús Ramón, 1992, p. 358-361; DíEZ, José Luis, 2010, p. 59-70.

¹²⁷ *La Correspondencia de España*, 29-11-1862, p. 2; *La Corona*, 2-12-1862, p. 2; *La España*, 30-7-1864, p. 3; *La Discusión*, 31-7-1864, p. 3, entre otros.

¹²⁸ NIETO ALCAIDE, Víctor, 2011, p. 270.

¹²⁹ RIVERA, Javier, 1993, p. 191.

¹³⁰ ARABASF, Sign. 4-93-7, fols. 3v-4 y 8v.

¹³¹ *La correspondencia de España*, 20-9-1865, p. 4 y *La Época*, 22-9-1865, p. 3.

Laviña fallece, a principios de 1868, no hay constancia que la institución académica hubiera tomado ninguna decisión respecto a las vidrieras. Sin embargo, las reseñas biográficas y las necrológicas de Lozano apuntan que sus propuestas "merecieron la más completa aprobación".¹³² Sobre estos dibujos no tenemos más información, pero sí sabemos que llevó a cabo cartones para vidrieros como Eudald Ramón Amigó.¹³³ Tampoco es excepcional que hubieran sido aprobados, pues Lozano compartía su influencia nazarena con quienes los debían juzgar.¹³⁴

Todo ello permite comprender que, de haberse podido llevar a cabo alguna actuación relevante en las vidrieras leonesas, el planteamiento se hubiera encaminado a utilizar la restauración como banco de pruebas para la realización de las nuevas. Estas hubieran sido luminosas vidrieras esmaltadas con composiciones pictóricas basadas en la espiritualidad nazarena y los presupuestos de la pintura de historia, modalidad que siguió triunfando décadas después, por ejemplo, en la catedral burgalesa.¹³⁵ Todo ello no entraba en contradicción con el entendimiento de la vidriera como propia del Gótico, al responder a un tiempo ecléctico en el que primó la recuperación de la importancia de la vidriera en el interior religioso.¹³⁶ De ahí que, en ningún momento, se propusiese eliminar las piezas del siglo XVI, aunque sí se propugnaba la unidad de estilo arquitectónica.¹³⁷

Bibliografía

- ALONSO ABAD, Pilar. *Las vidrieras de la Catedral de Burgos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016.
- ALONSO PEREIRA, José Ramón. "35 rue de Sèvres: Le Corbusier y sus contextos". En: TORRES CUECO, J. (Trad.). *Le Corbusier. Mise au point*. Madrid: Abada Editores, 2014, p. 36-57.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María. "El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX". En: *El arte del siglo XIX. II Congreso Nacional de Historia del Arte*. Valladolid: CEHA, 1978, p. 313-316.
- ARRECHEA MIGUEL, José Ignacio. *Arquitectura y romanticismo: el pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989.
- BLONDEL, Nicole; CALLIAS BEY, Martine; CHAUSSÉE, Veronique. "Le vitrail archéologique: fidélité ou trahison du Moyen Age?". *Annales de Bretagne et des pays de*

- l'Ouest*, 1986, n.º 4, p. 377-381. Doi: <https://doi.org/10.3406/abpo.1986.3232>
- BRISAC, Catherine; ALLIOU, Didier. "La peinture sur verre au XIXe siècle dans La Sarthe". *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 1986, n.º 4, p. 389-394. Doi: <https://doi.org/10.3406/abpo.1986.3234>
- BRISAC, Catherine; ALLIOU, Didier. "Antoine Lussou: une manufacture de vitraux au XIX". En: *Le vitrail à Lisieux, exposition du musée de Lisieux, avril-juin 1987*. Lisieux: Musée de Lisieux, 1987, p. 203-212.
- CALLIAS BEY, Martine. "Les édifices néogothiques parisiens et leurs verrières: églises et chapelles". In *Situ. Revue des patrimoines*, 2009, n.º 11. Doi: <https://doi.org/10.4000/insitu.7052>
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Ilustración y Romanticismo. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- CAMPO DEL POZO, Fernando. "La Catedral de León, sus vidrieras e inmatriculación". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *El mundo de las Catedrales (España e Hispanoamérica)*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2019, p. 167-186.
- CAÑELLAS, Silvia; DOMÍNGUEZ, Carme; VALLDEPÉREZ, Pere. "Los Ravella, pintores de vidrieras del siglo XVIII". *Cuadernos del Vidrio*, 2013, n.º 2, p. 6-23.
- CAÑELLAS, Silvia; GIL, Nuria. "La Fábrica de vidrieras de los Amigó". *Cuadernos del vidrio*, 2014, n.º 3, p. 42-59.
- CAVEDA, José. *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Santiago Saunaque, 1848.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *El Genio del cristianismo o bellezas de la religión cristiana*. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1853.
- DÍEZ, José Luis. *La pintura isabelina: arte y política*. Madrid: Real Academia de Historia, 2010.
- D'ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor, 1990.
- DÍAZ PÉREZ, Eva. *Viajeras extranjeras en Castilla La Vieja y León*: Palencia: Región Editorial, 2008.
- DÍEZ GARCÍA-OLALLA, Jorge. *Juan Bautista Lázaro y la restauración monumental: su intervención en la catedral de León (1892-1909)*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, EST de Arquitectura, 2015.
- FINANCE, Laurence de. "Chronologie de la renaissance du vitrail à Paris au XIXe siècle: L'exemple de l'église Saint-Laurent". In *Situ. Revue des patrimoines*, 2008, n.º 9. <https://doi.org/10.4000/insitu.4005>
- FORD, Richard. *Manual para viajeros por León y lectores en casa*. Madrid: Turner, 1983.
- GABAUDAN, Paulette. *El Romanticismo en Francia 1800-1850*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.
- GAGNEUX, Yvon. "A propos d'un vitrail de Lussou et Viollet-le-Duc: la restauration entre goût et doctrine". *Coré*, 1998, n.º 5, p. 42-49.
- GARCÍA LORANCA, Ana; GARCÍA-RAMA, Jesús Ramón. *Pintores del siglo XIX: Aragón, La Rioja, Guadalajara*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja, 1992.

¹³² OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1883-1884, p. 393 y *El Día*, 27-2-1895, p. 1.

¹³³ *La Ilustración Artística*, 16-7-1882, p. 2 y CAÑELLAS, Silvia; GIL, Nuria, 2014, p. 42-59.

¹³⁴ ARIAS DE COSSÍO, Ana María, 1978, p. 313-315; RAMOS DOMINGO, José, 2012, p. 69-81.

¹³⁵ ALONSO ABAD, Pilar, 2016, p. 154-163 y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª José, 2016, p. 215-237.

¹³⁶ NIETO ALCAIDE, Víctor, 2011, p. 270-272.

¹³⁷ AGA, Caja 31/08053 y ARABAF, Sign. 3-93, fols. 194v-205v.

- GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*. León: Universidad de León, 1993.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. "La Edad Contemporánea (1859-1901). El debate sobre la recuperación del modelo gótico". En: VALDÉS, M. (coord.). *Una historia arquitectónica de la Catedral de León*. León: S. García, 1994, p. 251-276.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. *La catedral de León: el sueño de la razón*. León: Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de León, 2001.
- GUILLOT, Catherine. "L'Église Saint-Michell de Lille: chronologie d'un chantier". In *Situ. Revues des patrimoines*, 2008, n.º 9. <https://doi.org/10.4000/insitu.3962>
- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. *Exposiciones nacionales de Bellas Artes*. Madrid: Historia 16, 1992.
- HENARES, Ignacio. *Romanticismo y teoría del Arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982.
- HONOUR, Hugh. *El romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- HUGO, Víctor. *Nuestra Señora de París*. Madrid: Boreal, 1998.
- LAVIÑA, Matías. *La Catedral de León: memoria sobre su origen, instalación, nueva edificación, vicisitudes y obras de restauración*. Madrid: Eduardo de Medina, 1876.
- LOBERA, Fray Athanasio de. *Historia de las grandezas de la muy antigua e insigne ciudad y Iglesia de León...*, 2 vols. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1596.
- LUNEAU, Jean-François. "Vitrail archéologique, vitrail-tableau. Chronique bibliographique". *Revue de l'Arte*, 1999, n.º 124, p. 67-78. <https://doi.org/10.3406/rvart.1999.348448>
- MADRAZO, Pedro de. *Contestación al discurso Consideraciones sobre el arte gótico del marqués de Monistrol*. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1868.
- LÓPEZ OTERO, Modesto. "D. Matías Laviña Blasco". *Revista Nacional de Arquitectura*, 1948, n.º 83, p. 465.
- MONISTROL, Marqués de. *Consideraciones sobre el arte gótico. Discurso leído ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1868.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro. *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro. "Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León". *Pro-Arte*, 1977, n.º 9, p. 51-59.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro. "La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito". En: NAVASCUES, P. et al. *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: aspectos generales*. Ávila y Salamanca: UNED y Universidad de Salamanca, 1990, p. 17-66.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. "El 'Tratado de la Fábrica del vidrio' de Juan Danis y el 'Modo de hacer vidrieras' de Francisco Herranz". *Archivo Español de Arte*, 1967, n.º 159, p. 273-303.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. *La vidriera del Renacimiento en España*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1970.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. "Las vidrieras manieristas en España: obras importadas y maestros procedentes de los Países Bajos (1543-1561)". *Archivo Español de Arte*, 1973, n.º 182, p. 93-130.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. "Función simbólica de la luz en la arquitectura española del siglo XVI". *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, Homenaje a Gómez Moreno, 1973, n.º 22, p. 115-132.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y de Renacimiento)*. Madrid: Cátedra, 1981.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. "La iconografía de las vidrieras de la catedral de Segovia". En: *Miscelánea de Arte, homenaje a Angulo Íñiguez*. Madrid: CSIC, 1982, p. 104-107.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. "La profesión y oficio de vidriero en los siglos XV y XVI: talleres, encargos y clientes". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 1997, n.º 10, p. 35-58.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. "Las vidrieras de la catedral de Segovia: la imagen tipológica de la Redención". En: *El árbol de la vida. Las Edades del Hombre. Santa Iglesia Catedral, Segovia, 2003*. Valbuena de Duero: Fundación "Las Edades del Hombre", 2003, p. 523-531.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. *La vidriera española: ocho siglos de luz*. Madrid: Nerea, 2011.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884.
- PANADERO PEROPADRE, Nieves. "La restauración de San Jerónimo el Real por Narciso Pascual y Colomer". *Goya*, 1989, n.º 213, p. 161-171.
- PORRES MARTÍN-CLEO, Julio. "El cardenal Lorenzana y las vidrieras de la catedral de Toledo". *Anales toledanos*, n.º 8, 1973, p. 87-109.
- QUADRADO, José M.ª *Recuerdo y bellezas de España. Asturias y León*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1855.
- RAMOS DOMINGO, José. *La pintura religiosa del siglo XIX en España*. Salamanca: Universidad Pontificia, 2012.
- RAMOS DOMINGO, José. "La pintura del alma" *Romanticismo y Religión del Siglo XIX en Alemania*. Salamanca: Universidad Pontificia, 2015.
- REYERO, Carlos. "Las pinturas de Isidoro Lozano y Germán Hernández Amores en el Colegio Eclesiástico Español de Roma". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1993, n.º 53, p. 18-28.
- RÍOS, Demetrio de los. *La Catedral de León*, 2 vols. Madrid: Imp. del S. Corazón de Jesús, 1895.
- RIU-BARRERA, Eduard; TORRA, Albert; PASTOR, Alfred. *La capilla de Santa Águeda del Palacio Real Mayor de Barcelona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1999.
- RIVERA, Javier. *Historia de las restauraciones de la Catedral de León*. Valladolid: Universidad de Valladolid – Caja Salamanca y Soria, 1993.
- ROQUE, Georges; BODO, Bernard; VIÉNOT, Françoise (dir.). *Michel-Eugène Chevreul. Un savant, des couleurs*. París: Publications scientifiques du Muséum, EREC, 1997.
- VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo. *Discurso leído en la instalación de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de León*. León: Imprenta y litografía de Manuel G. Redondo, 1866.
- VERDIER, Hélène; RENAUD, Benoît-Cattin. "Le vitrail en Haute-Normandie au XIXe siècle Histoire d'un renouveau". *Etudes Normandes*, 1989, n.º 4, p. 12-33. Doi: <https://doi.org/10.3406/etnor.1989.2843>
- VIENOT, Françoise. "Michel-Eugene Chevreul: From Laws and Principles to the Production of Colour Plates". *Color: Research and applications*, 2002, vol. 27, n.º 1, p. 4-14.
- ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª José. "Las vidrieras de la Catedral de Burgos en la contemporaneidad: el siglo XIX y los talleres europeos". *Boletín de la Institución Fernán González*, 2016, n.º 252, p. 215-237.

