



Las vidrieras góticas mediterráneas: composición química, técnica y estilo

El caso concreto de Barcelona y Siena en el siglo XIV

Flavia Bazzocchi

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Departament d'Història de l'Art
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona



Tesis Doctoral

**Las vidrieras góticas mediterráneas: composición química, técnica y estilo.
El caso concreto de Barcelona y Siena en el siglo XIV**

Memoria presentada por

Flavia Bazzocchi

Para optar al título de Doctora en Historia del Arte

Programa de Doctorado

*Història, teoria i crítica de les arts:
art català i connexions internacionals*

Los directores de tesis

Dra. María Rosa Terés Tomàs
Dr. Domingo Gimeno Torrente

5. La Catedral de Tarragona

5.1 El proceso de construcción de la Catedral de Tarragona. Notas históricas sobre su fundación.

Reanudar los hilos de lo que fue la historia eclesiástica de Tarragona no solo implica tener en cuenta la invasión árabe y la reconquista cristiana del territorio, sino también reflexionar sobre el papel desempeñado por la antigua *Tarraco*.¹ Donde se edificó la antigua Catedral había construcciones romanas, cuyos restos influyeron en el primer proyecto constructivo del templo y que aún se conservan en las alas septentrionales y orientales del claustro.² Actualmente (2011-2012) se están llevando a cabo obras de restauración y mejoría del conjunto que puede que nos devuelvan una imagen no convencional del edificio catedralicio, incluso contrastar su tradicional historia arquitectónica.

Destruído el primer edificio durante la invasión árabe, el 23 de enero de 1118 Ramon Berenguer III la donaba al obispo Olegario para repoblarla. Nombrado este último primer arzobispo de Tarragona, debido a la inestabilidad de la ciudad recién conquistada, no hubo una real reorganización de la sede episcopal hasta la instalación de Bernardo de Tord, que llegó desde Aviñon acompañado por un grupo de canónigos de la abadía de San Rufo. Remiten al año 1154 sus “ordenaciones” para regular la vida interna del reducido Capítulo Catedralicio y hacer efectivo su proceso de emplazamiento³. En ellas se hacía referencia a la construcción de una fortaleza asentada en la parte más alta de la ciudad, entre los restos existentes de origen romano, para protegerse de las invasiones. El conjunto que incluía dos edificios de culto, una capilla al lado de la torre y una iglesia consagrada a santa Tecla: *“Instituo iterum ut in omnibus diebus dominicis et precipuis festiuitatibus maiores mise, que cantatur in hora diei tertia, in ecclesia Sante Teclae*

¹ Capdevila, S., 1935, p.1.

² Revista del Departament de Política Territorial i Obres Públiques, Patrimoni de Catalunya, 75, 1994, n. 38, pp. 57-58.

³ Para la historia de la Catedral de Tarragona y sobre las “Ordenaciones” citadas véanse los textos a continuación, que solo quieren ser una propuesta de referencia bibliográfica y no pretenden ser una recopilación exhaustiva: Villanueva, J., 1851; Blanch, J. 1951; Capdevila, S., 1935; Morera Llauredó, E., 1903; Serra Vilarò, J., 1960; Liaño, E., 2009; Liaño, E., 2002.

celebentur. Concilia quod atque consacraciones Pontificum in eadem ecclesia Sante Teclae nichilominus celebrentur"⁴.

La información documental sobre la primera fase de construcción del edificio remite esencialmente a la recaudación de fondos, en su mayoría procedentes de legados testamentarios y donativos de la Corona. Es de 1166 la ofrenda de Pedro de Queralt que entregaba "*mil sous*" al cabildo de Tarragona, de los dos mil que le debía el obispo de Barcelona; desafortunadamente se desconoce si esta cantidad fue cedida realmente para las obras. En cambio resulta más directa la información documental que se aprecia en el testamento del obispo Hugo de Cervelló, asesinado en 1171, que dejó "*mille morabatini (...) ad opus ecclesiae incipiendum et ad oficinas canonice faciendas*". De hecho se considera el 1171 como posible fecha *post quem* para contextualizar el comienzo de las obras catedralicias.

5.1.1 El comienzo de las obras arquitectónicas

El primer edificio debía tener una orientación hacia el noroeste -debido a las condiciones del terreno y también a la probable recuperación de un antiguo edificio romano incluso en el primer proyecto constructivo- y posiblemente no presentaba las dimensiones actuales, sino una estructura más sencilla, posiblemente de una sola nave, tal como indica la forma del ábside mayor, ampliada en un segundo momento (fig. 78).

Mossén Capdevila⁵ propuso dos épocas de fabricación del conjunto: una románica y una gótica. La primera fase, datada hacia el último cuarto del siglo XII, incluía el ábside mayor, los dos absides que se encuentran en la parte de levante, y la cabecera hasta la alzada de los capiteles; en la fase sucesiva, entre finales del siglo XII y comienzos del XIII, se empezó la construcción del crucero y del cimborrio, modificando de manera evidente el primitivo proyecto hacia soluciones góticas. La construcción de la nave fue obra del siglo XIII.

Según se añade en los estudios más recientes, el primer edificio se construyó como si fuera una verdadera torre de defensa: la cabecera, de tradición románica y cubierta con

⁴ Capdevila, S., 1935, p. 5.

⁵ Capdevila, S., 1935, p. 6 y 9.

arcos de medio punto, se coronó con un imponente ábside mayor, semicircular, que llevaba camino de ronda en la parte alta, 5 matacanes y 7 ventanas.⁶ A este ábside debía corresponder una nave de 16 metros de amplitud, cubierta con bóvedas de cañón y es posible que en la parte derecha de la zona previa al ábside (epístola) se estuviera preparando un portal monumental, cuyos comienzos aún se pueden apreciar detrás del ábside de Sant Oleguer. La interrupción de esta obra se atribuyó a un cambio repentino en el proyecto de ampliación. Contemporáneos a esta primera fase de construcción y al ábside fueron el refectorio y la sacristía; este último vano, construido al lado del ábside, se abasteció de ventanas y de un arco de triunfo, que debía servir para cubrir la nave con bóveda de cañón apuntado. Paralelo a la sacristía y tocando ya el claustro debía encontrarse el taller de los maestros de la catedral "*la llotja*"; el tercer edificio que se proyectó durante esta primera fase constructiva fue el campanar, que situado al lado del claustro también tenía función de defensa.

Para acotar los límites entre la primera y la segunda fase se propuso una datación hacia el 1195, pero la falta de indicaciones documentales no permite identificar los maestros implicados en las obras ni la tipología de intervención.⁷ En cambio abundan los datos sobre los esfuerzos del obispo para recaudar fondos destinados a las obras, que iban muy retrasadas a causa de la general -e insolita- apatía de los fieles, afortunadamente compensados por la constante aportación económica de los obispos y reyes, como Alfonso el Casto y Pedro el Ceremonioso.

En la segunda fase de intervención se preveía ampliar el edificio en un grande templo de planta basilical y tres naves, crucero, ábside central y cuatro ábsides secundarios; por lo que se refiere al lado de la epístola no había edificios que ostaculizaran el proyecto constructivo del crucero, en cambio en la parte opuesta, la del evangelio, el claustro, la sacristía y el refectorio impedían el desarrollo de una planimetría simétrica, que de hecho quedó irregular. Dado que el ábside mayor ya existía, fue necesario levantar los dos ábsides de la parte izquierda –las actuales capillas de San Olegario y Santa María de los Sastres- y colocarlos de manera graduada respecto al ábside central. Ambos fueron

⁶ Liaño, E., 2002, p. 65.

⁷ Ibidem.

cubiertos con bóvedas de crucería gótica y su hemiciclo estableció las proporciones de los tramos de la nave central.

Debido a la diferencia de altura entre el crucero y la nave central, que también se quería cubrir con bóvedas de crucería, se hizo necesaria una adaptación de la parte precedentemente construida, empleando dos niveles de columnas, sobrepuestas. Esta idea, que veía sus antecedentes en las ruinas de la antigua Tarrago, en las cercanas iglesias de San Pere de Rodas y en Italia, fue una solución de gran efecto decorativo que en Tarragona se mantuvo solo en la zona del crucero más cercana a la cabecera; a partir de este punto los pilares se elevaron de la altura total empleando un solo elemento decorativo. A medida de que se construían las naves se cubrieron con bóvedas de crucería de nervios moldurados, sostenidos por pilares cruciformes con columnas adosadas por parejas y capiteles decorados, sobre los que se situaron los arcos torales y formeros de las bóvedas. Contemporánea a esta fase de obras empezó la construcción de las galerías del claustro.

Con el obispo Aspàreg de la Barca (1215-1234) se abrió al culto la parte de la cabecera y según transmite una tradición no confirmada hacia el 1230 debió de consagrarse el edificio, aún de manera provisional.⁸ De hecho en 1259, cuando el papa Alejandro IV en una bula datada 10 de octubre concedió 40 días de indulgencia a los que visitasen los altares de la iglesia en construcción⁹ *“omnibus uere penitentibus et confesis qui ecclesiam uestram in Ste. Teclæ, Ste. Marie ac Sti. Augustini festiuitatibus qui principaliter in ecclesia colluntur eadem certis ibidem altaribus in eorum honore constructis, etc (...) in aliorum uero sanctorum festiuitatibus in quorum honore quedam altaria, ut asseritis, similiter inibi sunt constructa uidelicet Sti. Joannis, Sti Fructuosi, Sti. Petri et Ste. Elisabet”*¹⁰ se considera que, posiblemente, el crucero ya estaba acabado, como también el primer tramo de la nave

⁸ Liaño, E., 2002, p. 71.

⁹ La primera colocación contemplaba Santa Tecla y San Fructuoso en el ábside central, Santa María y San Juan en los ábsides laterales, San Agustín en el brazo occidental del crucero, San Pedro en brazo opuesto del crucero y Santa Elisabeth en el primer tramo de la nave lateral. La noticia se ha encontrado en Capdevila, S., 1935, p. 13.

¹⁰ Es de 1251 la noticia documental sobre la ordenación de la reina Violant de Hungría que *“maná erigir i alsar en esta iglesia una capella i altar sota invocació de Santa Elisabet vídua filla del rey de Hungría, sa germana, que està sota la orga y fundà un benefici.”* De Dalmasés, N., 1984, p.106.

mayor.¹¹ La unidad decorativa que caracteriza estos dos elementos arquitectónicos llevó Mosén Capdevila a proponer una elaboración simultánea de los mismos y a considerar la posibilidad de que con el primer tramo de la nave mayor se levantaran también los primeros tramos de las naves laterales, posiblemente acabados hacia 1260. Dicha propuesta tuvo origen después del estudio de la lauda sepulcral del canónigo Ramón Millà que, fallecido el 31 de diciembre de 1266 dejaba acabadas dos bóvedas, construidas durante su administración "*Anno Dni. M.CC.LX.VI. pridie kalendas januarii obiit R. Miliano, operarius beate Teclae, cui se totum reddidit et decem uoltas condidit. Ergo Tecla coram Do. Aduocata sit pro eo*"¹².

Por lo que se refiere a la nave central, su construcción ha sido interpretada por la crítica en tres momentos distintos: el primer tramo se realizó junto con la primera parte del crucero durante el primer tercio del siglo XIII, los dos siguientes se obraron al mismo tiempo que las naves laterales, en el segundo tercio del siglo XIII, y los últimos dos se acabaron durante el pontificado de Roderic Tello (1289-1308) cuyo nombre se recuerda en el escudo familiar esculpido en las claves de bóveda del último tramo.¹³

El cimborrio, posiblemente realizado por el arquitecto Bernat hacia la mitad del siglo XIII, presenta una superficie de base octagonal y se construyó recuperando temas clásicos y reminiscencias románicas, con la voluntad simbólica de evocar la luz divina y su claredad, gracias a un sabio juego de vidrieras y luces coloreadas, que invaden la catedral desde una altura de 26 metros. Una vez cubierto el edificio, las obras góticas se concentraron en la construcción del muro del coro, de la fachada principal, y principalmente en la abertura de las capillas laterales. Tal como sugiere Bracons, la fachada de la Catedral de Tarragona se interpreta como uno de los primeros ejemplos de gótico pleno que se puede poner en relación de manera directa con modelos foráneos centro europeos como Amiens, Bourges, y Reims.¹⁴

Aunque se sabe que la Catedral de Tarragona fue consagrada en 1331, por el infante Juan de Aragón todas las noticias que se conservan son de segunda mano, y el único

¹¹ Capdevila, S., 1935, p. 13.

¹² Capdevila, S., 1935, p. 14.

¹³ Capdevila, S., 1935, p. 16.

¹⁴ Bracons, J., 1999, p. 189.

historiador que parece haber realmente consultado el acta de consagración u otro documento original –hoy desaparecido- resulta ser Pons de Icart, que en su *Archiepiscopologio* refiere el acontecimiento con profusión de detalles¹⁵:

“Aquest don Juan, archebisbe de Tarrag.^a consagrà la seu de Tarrag.^a y foren presens en la consecratió lo sor. Rey don Alfonso de Aragó, germà del dit archebisbe don Jua, y la reyna dona Eleonor, muler sua en segon matrimoni, y lo infant don Ramon Berenguer, compte de Prades, germà del dit rey de Aragó y del archebisbe, don Gastó, bisbe de Gerona y don Arnau Sescomes, bisbe de Leyda, y don Pere, archebisbe de Càsser, y don Gonzalbo, archebisbe de Càller”¹⁶.

El mismo Sánchez Real propuso que, como la fiesta de consagración en la Consueta de Tarragona se fija en el domingo siguiente a la festividad de San Pedro y San Pablo (día 29) la consagración de la Catedral tuviese lugar el domingo 30 de junio de 1331.¹⁷ Faltaban solo por acabar la decoración escultórica de la fachada principal, las zonas altas y las vidrieras; a pesar de todo eso en el siglo XIV se comenzaron a modificar los muros de las naves laterales para construir capillas entre los contrafuertes.¹⁸

¹⁵ Sánchez Real, 1962-1963, p.2.

¹⁶ Sánchez Real, J. 1954, p. 131.

¹⁷ Sánchez Real, 1962-1963, p. 2.

¹⁸ Liaño, E., 1991, p. 385.

5.2 Las vidrieras góticas del templo¹⁹

Acercarse al estudio de las vidrieras de la Catedral de Tarragona y, en detalle, a las más antiguas, implica tener en cuenta su fragilidad, las abundantes restauraciones y las guerras que modificaron el aspecto del edificio catedralicio, *in primis*, los conflictos napoleónicos. Muchas fueron las consecuencias desfavorables relacionadas con estos acontecimientos del siglo XIX: por motivos diferentes la mayoría de las vidrieras fueron sustraídas de su lugar original y en los casos más afortunados, almacenadas.²⁰ Las que se dejaron emplazadas en cambio fueron bombardeadas y destruidas.²¹

“El ejército francés siempre feroz y bárbaro nunca lo fue tanto como en Tarragona el día 28 de junio de 1811. Si calmó la matanza fue para dar lugar al robo y a las torpezas”²².

La fragilidad e importancia de la decoración catedralicia se concretó en la necesidad constante de mantención y reparación de sus vidrieras. El 29 de octubre de 1526 el Capítulo nombraba un vidriero estable en la iglesia, que cobraba un sueldo mensual de *“deu lliures”²³* para su mantención. Desafortunadamente, las restauraciones del siglo XX perjudicaron definitivamente las piezas que se habían salvado en épocas anteriores.²⁴ Actualmente las informaciones disponibles sobre las vidrieras antiguas del templo proceden de los archivos de la Catedral, cuyas informaciones se completan en parte con los informes de conservación llevados a cabo durante años, pero aun así su estudio se hace complicado y no siempre aclarador.

¹⁹ Para citar las vidrieras se emplea la terminología universal dictada por el Corpus Vitrearum Medii Aevi.

²⁰ *“Any 1811, 10 juny. La junta del principat mana que’s traguén les vidrieres de la catedral a fi de evitar un contagi (hi havia els malalts de l’hospital)”* Capdevila, S., 1935, p. 76.

²¹ *“Any 1857, 28 agost. Restauració de les vidrieres del cimbori -intervenció del governador perquè es destruïren els calats- defensa del canonge obrer dient que estaven destroçats per la guerra dels francesos”* en Capdevila, S., 1935, p. 76.

²² Eguaguirre, A., 1855, p. 9.

²³ Capdevila, S., 1936, p. 71.

²⁴ Ainaud de Lasarte, J., 1992, p. 305.

5.3 Los rosetones nord y sur

De lo que fue la primera producción pictórica sobre vidrio del siglo XIV quedan ejemplos en la capilla de las Once Míl Vírgenes, en la capilla de Santa Maria, en los dos rosetones (norte y sur, fig. 79-80) del transepto y en el rosetón norte que se encuentra en la fachada de ponente. En este último caso la vidriera es el resultado de la suma de vidrios antiguos de varia procedencia. Sobre un fondo azul cobalto aparece la cabeza de un personaje masculino (O-1) cuyo estilo reconduce al Mestre de les rosasses.

Ainaud de Lasarte en su tiempo propuso una relación estilística entre el Maestro de los dos rosetones y Guillem Letumgard²⁵ datando sus obras entre finales del siglo XIV y principios del XV;²⁶ Cañellas añadió a su catálogo los plafones inferiores de las vidrieras de la Capilla de los Sastres y algunas piezas descolocadas, conservadas en el Museo Diocesano.²⁷ La historiadora, además, propuso un aplazamiento de las fechas de ejecución de las obras al siglo XV, teniendo en cuenta el vacío documental que caracterizó los años anteriores a 1430 y la relación pictórica que se estableció entre este maestro vidriero y la escuela pictórica tarraconense del siglo XV, por él influida.²⁸

Emplazados en los dos extremos del crucero los dos rosetones evidencian analogías entre ellos: el de la fachada norte mide 628 cm de diámetro y glosa temas cristológicos, el de la fachada sur está dedicado a la Virgen y mide 650 cm. Los vitrales están dispuestos dentro de unos calados de piedra similares, alineados de forma radial respecto al óculo polilobulado central de medidas diferentes: el norte, 163 cm y el sur 250 cm.²⁹

Desde un punto de vista de la repartición del espacio, en el plafón central se ilustra la escena principal y en los sectores radiales, concéntricos, se alternan motivos florales a temas figurativos.³⁰

²⁵ Este maestro normando se encuentra citado en la bibliografía como Guillem Letumgard o Letumgard. De momento que en las últimas publicaciones se propuso la segunda versión del apellido, hemos preferido continuar manteniendo la misma escritura.

²⁶ Ainaud de Lasarte, J., 1992, p. 270.

²⁷ Cañellas, S., 2002, p. 244.

²⁸ Alcoy, R., 1998, p. 165.

²⁹ Valldepérez, P., 2008, p. 79

³⁰ Una análoga solución iconográfica se puede encontrar en Chartes, donde en ambos casos magníficos ejemplos de pintura gótica translúcida decoran el transepto con historias de la Virgen y del Cristo.

En el rosetón norte destaca la escena de la Resurrección: el Cristo se encuentra incluso entre límites geométricos que el maestro pintor en parte respeta y en parte sobresa; de hecho a la figura del Redentor se dedican dos plafones: uno para todo el cuerpo y el otro para la cabeza. En la parte inferior del polilóbulo cada uno de los tres soldados ocupa un plafón. Vila-Grau propuso que en el plafón inferior que se encuentra en eje con la imagen del Cristo (plafón O-4) se viese el escudo del Obispo Sescomes, justo entre el fondo y la pierna doblada del soldado que duerme a los pies del sarcófago.³¹ En referencia a esta propuesta no nos encontramos de pleno acuerdo, dado que el escudo se ve colocado en segundo plano, en parte escondido por el soldado. La incompleta legibilidad del escudo mismo (un fondo de color violeta interrumpido por un semicírculo de color amarillo que se puede apreciar solo en parte) no certifica que se trate ni de un icono familiar como tampoco del escudo del Obispo Sescomes.

A la izquierda del plafón principal se representa un ángel, de pie, que trae un cáliz en las manos y se acerca al Cristo, que sale del sarcófago con una bandera roja en las manos. En los rayos externos de la parte superior del conjunto se representan los apóstoles Pedro, Pablo y Jaime, mientras en la parte inferior se desarrolla una teoría de personajes identificados en los cuatro evangelistas. Entre ellos el único sujeto original resulta ser el santo que, imberbe y de pelo rubio, ocupa el plafón 12-A (fig. 81)³².

Los paneles caracterizados por motivos geométricos incluyen también escudos catedralicios y su iconografía recuerda algunas vidrieras del coro de la Catedral de Regensburg (s-II, s-VII) del siglo XIV.³³ Por lo que se refiere a la realización del dibujo, Vila-

En Chartres el rosetón que se encuentra en el brazo norte fue ejecutado en 1233 por voluntad de la reina Blanca de Castilla, madre del futuro rey Luís, y representa la Virgen con el Niño, rodeada por los doce reyes de Juda y los profetas; en las lancetas inferiores Santa Anna está acompañada por cuatro personajes que aluden a la ascendencia de Cristo. Preside la fachada meridional la rosassa donde se celebra la gloria del Cristo en su acepción celeste, rodeado por los Evangelista, los 24 Mayores sentados en trono *“autur du trône, vinght quatre trônes, et sur ces trônes, vingt-quatre anciens siégeaient, vêtus de blanc, et sur leur tête des coronnes d’or.”* (Ap. 4,4). En las lancetas inferiores la Virgen con el Niño en brazos está rodeada por los cuatro Evangelistas, como testigos de la vida terrenal del Cristo adulto.

³¹ Ainaud de Lasarte, J., 1998, p. 270.

³² Se agradecen al Sr. Valldeperez las imágenes obre la restauración de los dos rososnes que se reproducen en esta tesis.

³³ Cañellas, S., 2002, p. 245.

Grau detectó un solo tono de grisalla, de color “*terra di Siena bruciata*”, asociado a un abundante uso de amarillo de plata.

En esta época era bastante generalizado el empleo de dos o incluso tres tonos de grisalla, por tanto sería bastante plausible que hubiese también grisalla en la cara exterior de la vidriera examinada.³⁴ El último informe de restauración describe el estilo de este autor como “monumental”, caracterizado por trazos agigantados, más escultóricos que lineales, pero sin detallar si se utilizaron varios tonos de grisalla y en que medida.

Por lo que se refiere a la gestión del espacio arquitectónico, podemos apreciar una gran profusión de detalles, sobre todo a nivel arquitectónico (véase p.ej. el sarcófago), empleando un tipo de grisalla en negativo, mientras posiblemente camufla su dificultad en dibujar la pierna del Cristo que sale de la tumba, envolviendo todo el cuerpo bajo un largo mantel de color morado.³⁵

El rosetón sur, dedicado a temas marianos, se presenta en mejores condiciones de conservación y refleja una composición narrativa más articulada. De hecho, dispuestos radialmente y divididos en dos sectores, los 16 trilobulados se alternan, intercalados, entre los plafones y el óculo central, polilobulado. En la parte radial se suceden dos tipos de plafones: el primero consta de dos partes, en la superior una cabeza femenina está enmarcada en una corona circular y en el panel inferior se representa el escudo de la Catedral de Tarragona; la lanceta está coronada por una decoración geométrica.

El segundo tipo presenta una disposición análoga: en la parte superior reaparece la representación de una cabeza femenina, asimismo encuadrada en la misma arquitectura, pero en la parte inferior se dibuja una figura masculina que lleva en las manos una corona marquesal de color amarillo, en acto de ofrenda (fig. 82). Asimismo una composición geométrica enmarca la lanceta en la parte más alta; la Virgen, que aparece sentada en un trono regio mientras lleva en los brazos el Niño, domina el espacio central, está rodeada por cuatro ángeles que, arrodillados, llevan instrumentos musicales en las manos. En este conjunto meridional la técnica pictórica empleada por su ejecutor es la misma que en el rosetón norte.

³⁴ Ainaud de Lasarte, J., 1998, p. 271.

³⁵ Cañellas, S., 2002, p. 245.

Por lo que se refiere a la disposición de dos plafones del óculo central -en detalle el O-6 y O-2- los datos de restauración transmiten que la grisalla se encuentra en la cara exterior (verso) del vidrio. Este fenómeno podría significar una reposición no original de las piezas que posiblemente se han invertido durante su montaje; de hecho la grisalla por su delicadez se solía poner en la cara interior del vidrio, sobre todo para minimizar su desgaste, directamente relacionado con los factores ambientales, que evidentemente se hacen más agresivos y dañinos en la cara exterior de la vidriera.

Durante la última intervención conservativa ejecutada (2008, Pere Valldepérez) los dos rosetones presentaban patologías similares en parte como consecuencia de una incorrecta conservación y en parte como resultado de por lo menos cinco o seis actuaciones anteriores ejecutadas entre los siglos XVI y XX. Este último con tres restauraciones, siendo el 1970 cuando se renovó todo el plomo, a excepción de los trilobulares perimetrales, que por estar más protegidos han sufrido menos intervenciones y se han podido hallar en ellos plomos del siglo XIV (de fundición, 5 mm) y del siglo XVIII (de máquina, 10 mm).³⁶

Después del primer estudio preliminar los plafones fueron extraídos de la piedra para ser transportados en el taller de restauración. Para realizar este delicado proceso, los paneles son enmarcados por una U metálica con cuatro grapas de cobre, todo ello soldado con estaño y sujeto a la piedra con tornillos de latón de 4 mm (proceso reversible).³⁷

Los plafones estaban en buenas condiciones de conservación, excepto algunos que estaban deformados y cuya imperfección quedaba oculta por el calado de la piedra; los plafones presentaban vidrios rotos, pegados con tiras de plomo, que fueron sustituidas por pegamento epoxi y en algunos casos se encontraron reparaciones anteriores con vidrios equivocados, camuflados tras una capa de pintura en frío para modelar todas las

³⁶ *"Debo decir que me preocupa mucho realizar una restauración, ya que, casi siempre, ésta es el resultado de una mala conservación. Tengo que admitir también que esta conservación a veces no ha podido ser posible por problemas económicos, por difícil accesibilidad o por el precario estado de estructuras e insuficiente sujeción de los paneles en ellas"* Valldepérez, P., 2008, p. 78.

³⁷ Valldepérez, P., 2008, p. 78.

posibles desigualdades. En este caso los vidrios fueron cambiados y se recogieron algunas pequeñas muestras de vidrio para analizar su composición.³⁸

En referencia a las grisallas, estas se encontraban en buen estado de conservación y consolidadas. La limpieza más comprometida fue la efectuada para neutralizar los hongos que afectaban a la cara vítrea y acabada esta tarea se ejecutó como último proceso en masillado de los plafones y su colocación *in situ*. Tal como prescribe la normativa sobre la restauración de vidrieras, junto con la vidriera también fue colocado un acristalamiento térmico para preservar la obra y la intervención de conservación ejecutada.³⁹

En el Museo Diocesano se conservan varios plafones reconducibles al Mestre de les rosasses: el F-314 por tema y estilo podría proceder del rosetón norte (fig.83) asimismo el plafón F-325 por representar una escena del Calvario podría tener la misma procedencia original (fig. 84); el F-323 también, por ser posiblemente una pieza decorativa de las lancetas (fig. 85). De la misma mano pero posiblemente reconducibles al ciclo Mariano podrían ser los plafones F-320 y F-322 (fig. 86-87). Las demás piezas, exceptuando las de la primera mitad del siglo XIV que hemos analizado con anterioridad en este capítulo y las de principios del siglo XV, que consideramos –excepto el F-314- obra de un artesano muy sensible a la *lectio* de Guillem Letungard, son obras cuya procedencia podrían

³⁸ Garcia-Vallés, M., Gimeno-Torrente, D., 2003.

³⁹ “La Conservación Preventiva es fundamental para la preservación de las vidrieras, ya sea *in situ* o después del desmontaje de su entorno arquitectónico. En este sentido, uno de los principales objetivos es la creación de unas condiciones ambientales apropiadas y estables. La monitorización regular de las vidrieras y su entorno, así como la elaboración de un plan detallado de mantenimiento, son componentes esenciales de la conservación preventiva. La instalación de un sistema de acristalamiento de protección es una parte crucial de la conservación preventiva de las vidrieras ubicadas en un contexto arquitectónico, las cuales son vulnerables tanto a daños mecánicos como medioambientales. Los objetivos principales de un sistema de acristalamiento de protección son el liberar a las vidrieras de su función de pantalla protectora contra el clima, protegerla contra los daños mecánicos y atmosféricos y prevenir la condensación sobre la superficie del vidrio. El sistema de instalación de cualquier vidriera es único y por lo tanto el diseño de su acristalamiento de protección debe tener en cuenta las necesidades particulares de preservación de la vidriera y de su contexto arquitectónico, así como el impacto físico y estético sobre el edificio. Los sistemas de protección varían según estas necesidades y pueden abarcar desde un acristalamiento instalado y ventilado desde el exterior del edificio hasta el sistema isotérmico, de ventilación interior, el cual es el método más efectivo actualmente disponible. Es necesario un conocimiento sobre el funcionamiento y los efectos de los acristalamientos de protección a fin de poder tomar las decisiones adecuadas. Un sistema de acristalamiento de protección puede minimizar o incluso eliminar la necesidad de una intervención de conservación, así como facilitar el futuro desmontaje de los paneles de una vidriera. Las mallas de protección pueden proporcionar una protección adicional contra los daños mecánicos, si bien hemos de tener en cuenta su potencial impacto visual.” Líneas Directrices para la Conservación y Restauración de vidrieras, CVMA - Nuremberg 2004, cap. 3.

relacionarse tanto con los rosetones como también con otros conjuntos vítreos de la catedral, por ser obras que se enmarcan en un espacio que abarca desde el siglo XV hasta el siglo XVIII.

Por lo que se refiere a la técnica de conservación de los plafones sueltos se ha podido detectar una errónea en cuanto a dañina metodología que, por lo que hemos podido comprobar hasta ahora, se ha aplicado tanto en Santa Maria del Mar de Barcelona y en la Catedral de Girona como en la Catedral de Tarragona. Dos cristales transparentes envuelven la vidriera original en una estructura tipo sandwich, sigilada con cinta de plástico y silicona, perfilada por un marco de madera para embellecer el panel. Cada vidriera o parte de ella queda así atrapada en una estructura de dos capas, hermética, muy desaconsejable para la conservación del vidrio medieval porque al no tener cámaras de ventilación, la normal condensación generada en el interior puede permitir el desarrollo de microorganismos, muy dañinos para el vidrio. Desde un punto de vista de su conservación estos plafones, a pesar de su tamaño reducido, deberían ser sujetos al mismo protocolo de actuación requerido para todas las vidrieras antiguas. Desde la Segunda Guerra Mundial, los “acristalamientos isotérmicos” (acristalamientos con cámara de ventilación) han demostrado ser el método más efectivo para garantizar la protección y conservación de vidrieras. Según el actual estado de investigación y experiencia en la conservación de vidrieras en peligro. A la luz del conocimiento actual, el acristalamiento isotérmico garantiza una mejora de su entorno, sin ser necesaria una intervención directa en la obra de arte. Los efectos de un acristalamiento isotérmico son la protección contra daños mecánicos (proyectiles, viento, granizo, vibraciones sónicas, etc.), contra la meteorización (lluvia, nieve, humedad, escarcha) y no contra los gases como el SO₂ y la liberación de los paneles de su función general de única división entre el clima exterior e interior. Además esta estructura previene la condensación, especialmente sobre la cara interior del vidrio, más vulnerable, donde la condensación destruye las capas pictóricas.

5.4 La capilla del Baptisterio y su programa decorativo

En sus estudios más antiguos Capdevila dividió cronológicamente la construcción de las capillas de la Catedral de Tarragona en dos grupos: las antiguas, realizadas en los siglos XIII-XV y las modernas, del siglo XVI-XX.⁴⁰ Por lo que se refiere a las capillas góticas del claustro su ubicación no corresponde con el orden cronológico constructivo.

La colocación de capillas devocionales entre contrafuertes era una práctica usual en la arquitectura gótica meridional y se ha propuesto un aplazamiento de dichas obras hacia principios del siglo XIV.⁴¹ Entre las del lado de la epístola resulta de nuestro interés la capilla del Baptisterio, anteriormente dedicada a Santa Ursula y a las Once Mil Virgenes, en cambio, por lo que se refiere al lado del evangelio, nos centraremos en el estudio de la capilla de Santa Maria de los Sastres.

Según refiere un texto de Josep Valls⁴², Juan de Aragón donó a la sacristia de la Catedral de Tarragona la cabeza de Santa Úrsula y algunas reliquias de las Once Mil Vírgenes y el arzobispo Arnau de Sescomes (que ocupó la sede de Tarragona entre 1334 y 1346) para honrar esta concesión fundó una capilla que corresponde a la primera a mano derecha, entrando por el portal principal.⁴³

El canónigo Blanch confirmaba la actividad promotora del prelado Sescomes, cuyos escudos decoran el interior y el exterior de la capilla del Baptisterio, con estas palabras: *“fundà en la iglésia major de Tarragona, la capella de les onze mil Verges, obra curios en la architettura, ab son retaule de pedral marbre que per lo temps està ja algun tant gastat y en ella fundà tres beneficis que son del patronat dels Senyors arquebisbes”*⁴⁴.

Según se puede leer en el inventario viejo del archivo de la Mitra⁴⁵, en 1340 se estaba trabajando en las obras de la capilla.⁴⁶ En septiembre de 1342 el *Index Vell* de la Catedral refiere que en *“hi ha altra institució de altra capella-nia feta per lo mateix archebisbe en*

⁴⁰ Capdevila, S., 1935, p. 37.

⁴¹ Liaño, E., 2002, p. 349.

⁴² Capdevila, S., 1935, p. 43.

⁴³ Por lo que se refiere a la bibliografía sobre la Capilla de las Once Mil Vírgenes, véanse también: Morera y Llauredó, E., 1904, Ruiz y Porta, J., 1931,

⁴⁴ Capdevila, S., 1935, p. 43.

⁴⁵ AHA, Index vell, fol. 595.

⁴⁶ Un estudio de las pinturas murales del conjunto ha confirmado la propuesta de datación también gracias a la comparación con el arte de las telas de Santa Tecla; véase a este propósito Alcoy, R.; 2005, p. 24.

*la capella que feia fer en la seu a la qual assigna 20 lliures dels dits 4000 sous reservats sobre Tamarit*⁴⁷.

Las obras acabaron en 1344 y en 1346 se enterró allí su patrocinador que *“en l’església ilerdenca i en altres llocs havia fet moltes obres bones i en la tarraconense, entre altres, havia fet, construït i dotat aquesta capella”*⁴⁸.

Después de estas fechas, no tenemos mucha documentación sobre esta capilla. Sabemos que durante la guerra el portal de acceso de la capilla fue arrancado por las tropas napoleónicas y colocado en el portal de Santa Clara y que en 1815 se volvió a recolocar. Desde 1821 la capilla fue habilitada como baptisterio.⁴⁹

Desde un punto de vista arquitectónico se compone de un tramo, cubierto por una bóveda de crucería, y de una cabecera poligonal, reforzada por contrafuertes poligonales. La decoración escultórica se reparte en tres niveles: los relieves de las bóvedas, las ménsulas y las esculturas. Las tres claves de bóvedas principales representan temas usuales del período gótico: la Coronación de la Virgen preside la zona absidal, San Miguel ocupa la clave de la bóveda central y Santa Tecla, patrona de Tarragona, domina la bóveda del tramo recto junto con San Pablo. Concluyen esta decoración pequeñas cabezas femeninas, que aluden a Santa Úrsula y a las Once Mil Vírgenes, junto a unas ménsulas, donde se representan los familiares de Sescomes. En referencia a la decoración escultórica de la capilla, en el siglo XVIII Blanch atestiguaba la presencia de un retablo gótico de mármol de Carrara, ya bastante gastado desde el principio, cuyos fragmentos - columnas capiteles y estatuaria- en su tiempo se conservaban en el depósito de la antigua iglesia de Santa Tecla la vieja⁵⁰.

Respecto al resto de esculturas lo que queda del proyecto primitivo después de la furia destructora de las tropas francesas se conserva original solo en parte y en su mayoría se trata de reconstrucciones. Según sugiere la crítica la documentación hasta ahora no ha revelado la identidad de los artistas implicados en las obras, pero dado que la arquitectura de la capilla no tiene paralelos en la Catedral, es razonable pensar que

⁴⁷ A.H.A.T, Index Vell, fol. 593 en Liaño, E., 1991, p. 387.

⁴⁸ Liaño, E., 2002, p. 350.

⁴⁹ Capdevila, S., 1935, p. 43.

⁵⁰ Morera y Llauredó, E., 1904, p. 92.

intervinieran diferentes escultores, de formación y procedencia distinta, algunos locales, como Pere de Guines y otros extranjeros.⁵¹

Las pinturas murales, de las que hoy en día quedan solo algunas trazas y que representan las Once Mil Vírgenes, debían combinarse, junto con las vidrieras y los elementos arquitectónicos del conjunto, en un *unicum* armónico y equilibrado, peculiar por su heterogeneidad estilística.

5.4.1 El conjunto vítreo: Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes

Las vidrieras que actualmente decoran la capilla de las Once Mil Vírgenes son el resultado de varias intervenciones y solo en mínima parte reflejan la imagen de lo que fue el proyecto gótico original. El conjunto actual se compone de cinco ventanas, que presentan todas la misma estructura: de dos lancetas cada una y repartidas en tres registros, están coronadas por tracerías de tipo heráldico formadas por cuatro cuadrilóbulos, el inferior de dimensiones más reducidas.⁵²

Desde un punto de vista iconográfico las escenas bíblicas ocupan los registros centrales, mientras en los plafones superiores e inferiores se desarrolla una procesión de Vírgenes (fig. 88). Desafortunadamente no quedan documentos relativos al encargo de las vidrieras, pero abundan los datos sobre los interventos de reconstrucción de las mismas desde el siglo XIX. Debido a los graves problemas de conservación que afectaron también a este conjunto catedralicio, se ha revelado imprescindible monitorar las varias fases para constatar la veritable atribución de las piezas originales.

En fecha 1829 (13 de marzo) se relata que el canonje Josep Pujol pagaba a Ramón García por unas obras realizadas en la capilla del Baptisterio *“per conpondra 3 pañs de vidriera per la capella de las fons baptismals 2 lliures, 5 sous; ídem, un pañ nou pintat de colós 18 sous, per compondra los filats de ferro 1 lliura, 2 sous, 6 [diners]”*⁵³.

⁵¹ Liaño, E., 2007, p.106; Alcoy, R., 2005, p. 24.

⁵² Expulsión del Paraíso, Bautismo, Anunciación y Presentación al Templo.

⁵³ Ainaud de Lasarte, J., 1992, p. 223.

El 15 de mayo de 1857 vuelven a aparecer pagos para *“fer dos pañs de vidriera de la capella de batajà de vidras de coló (...) 40 rals. I un pañ de vidriera”*⁵⁴.

El 2 de junio de 1858 Ramón García recibía 129 duros para diferentes vidrieras entre las cuales aparece la del Baptisterio: *“(...) capella de batajà: 2 vidrieras 320 rals., ídem 4 pañs de vidriera 120 rals., ídem 5 pañs de coló, conpondra’ls 40 rals”*⁵⁵.

La última información conservada en el Archivo de la Catedral remite al 31 de diciembre de 1858 cuando Eloi Jordá *“rebía 35 duros, 11 reals, 25 maravedisos, entre otras cosas, para colocar vidrieras en varios sitios de la catedral, entre otros, la capilla del Baptisterio”*⁵⁶.

No vuelven a aparecer datos sobre esta capilla hasta el año 1956, cuando el arquitecto conservador de Monumentos de Levante, Alejandro Ferrant, convocó un concurso para la restauración de las vidrieras de la Catedral de Tarragona, enviando a los participantes, junto con las bases, una fotografía del único ventanal que quedaba sin vidrieras. El adjudicatario del concurso, “Granell i Cía” realizó el plafón con la Expulsión del Paraíso y la Coronación de la Virgen dejando en su lugar original (segunda abertura de la izquierda) el Bautismo de Cristo. Los otros cuatro paneles de cada lanceta fueron decorados con representaciones de vírgenes a imitación de las existentes. En referencia al material empleado, los vidrios presentaban una factura simil antiguo, chapeados o plaqués, o bien coloreados en la masa del vidrio, y por tanto inalterables. Para los perfiles y medias tintas se utilizó la grisalla y para decorar el amarillo de plata, excluyendo cualquier tipo de esmalte o color vitrificable. Los plomos medían 7 y 8 mm y una vez terminada la vidriera los intersticios fueron llenados, entre plomo y vidrio, con masilla semi líquida, para que al secarse quedasen más duraderas las vidrieras, obturando el paso del agua. Además como refuerzo se pusieron varillas de hierro redondo⁵⁷, aproximadamente cada 30 cm.⁵⁸

El trabajo fue entregado el 3 de septiembre de 1957 y las vidrieras definitivamente colocadas a finales de julio o comienzos de agosto del año siguiente.

⁵⁴ Ainaud de Lasarte, J., 1992, p. 224.

⁵⁵ Ainaud de Lasarte, J., 1992, p. 226.

⁵⁶ Ainaud de Lasarte, J., 1992, p. 227.

⁵⁷ Del diametro de 7 mm.

⁵⁸ “Relación de Obras de Conservación y mejora” p. 3a

La vidriera central (H-I; a1, b1, a3, b3) se considera el único ejemplo que en su mayoría presenta plafones originales del siglo XIV, mientras los demás del conjunto en su totalidad son reposiciones posteriores (fig. 89).⁵⁹

En un principio se planteó la posibilidad de que también el *Bautismo del Cristo* (H-I; a2, b2) fuera una pieza del siglo XIV, pero los datos hallados nos permiten decir que se trata de una obra de época posterior.⁶⁰ Asimismo durante las obras de restauración de las vidrieras de la Catedral de Tarragona ejecutadas en 1955 se dudaba sobre su autenticidad *“La interpretación estilizada de las aguas, nos parece de época anterior a la construcción de esta vidriera, esto, añadido a que la capilla de las Vírgenes se dedicó a Baptisterio durante el siglo XIX, nos hace suponer que las dos figuras centrales son modernas, pero ejecutadas por un buen maestro vidriero”*⁶¹.

Desde un punto de vista iconográfico todas las Vírgenes del conjunto vítreo, enmarcadas bajo baldaquines góticos, están caracterizadas por nimbo y corona, mientras llevan entre las manos respectivamente la palma del martirio y un libro, tal como refiere la Leyenda Dorada. Bajo un fondo decorado a tapiz, que presenta un entramado de círculos y cuadrados, posiblemente resultado del empleo del mismo cartón central, se imponen el color azul oscuro o el rojo vivo. Los plafones están perfilados por vidrios transparentes que iluminan, a contraste, la base de la escena, dominada por las Vírgenes, envueltas en amplias túnicas y manteles de colores vivos.

Asimismo, en la vidriera central H-I se consideraron originales todos los fondos que acogen las imágenes de las Vírgenes, en cambio el estudio detallado del plafón H-I, a3 ha revelado informaciones contrarias a lo propuesto. En una foto proporcionada por Mossén Salvador Ramon (la fecha es anterior al año 1936) se ve la imagen de la Virgen insertada en una ventana diferente a las de la Capilla de las Once Mil Vírgenes, pero sin fondo anexo, como si la figura se hubiese recortado (fig. 90). La vidriera de Santa Tecla, actualmente enmarcada en un ventanal románico del deambulatorio de la Catedral nos sugiere que posiblemente en un primer momento el plafón procedente la capilla de las

⁵⁹ Para un estudio en detalle de las piezas originales que componen el conjunto véase Vila-Grau, J., 1992, pp. 308-309.

⁶⁰ De Dalmases, N., Pitarch, J., 1984, p. 273; Alcoy, R., 1998, p. 164; Cañellas, S., 2008, p. 234.

⁶¹ *“Relación de Obras de Conservación y mejora”* p. 3a

Vírgenes se encontrara en la misma área, de hecho el fondo, de rombos con vidrio incoloro y la estructura de la vidriera es idéntico (fig. 91). El sujeto femenino presenta los atributos actuales, excepto una corona dorada que llevaba debajo del brazo izquierdo, ahora desaparecida.⁶² Esta anomalía se puede relacionar con las consecuencias que sufrió la Catedral durante y después la Guerra del Francés, cuando en 1811 las tropas napoleónicas la convirtieron, junto con la sacristía, en cuerpo de guardia.⁶³

El fraccionamiento y descolocación de las vidrieras góticas de la Capilla de las Once Mil Vírgenes resulta así reiterado por el periodico local del año 1934 *“dues verges ocupaven la finestra que hi ha damunt la porta lateral de la Seu i l'altra era a la finestra de la capella de Sant Fructuós i havia dosserets sense imatges als finestrals de la capella de Sant Miquel”*⁶⁴.

En cambio, en las fotos conservadas en el Institut Amatller (fecha anterior al año 1939) la misma Virgen aparece ya insertada en el fondo que se puede ver ahora *in situ* (fig. 92).⁶⁵

Debido a que posiblemente la vidriera se desplazó para su conservación, si el fondo hubiese sido original se habría encontrado junto con la figura, que en cambio iba sola.

Es razonable pensar entonces que el plafón se ejecutara entre 1936 y 1939 y que el fondo sea un falso. La crítica ha propuesto una relación entre las vidrieras de dicha capilla y el contemporáneo conjunto de la capilla de San Miguel, pero la falta de documentación y la imposibilidad de hacer una comparación directa, actualmente no permite comprobar lo propuesto.⁶⁶

El informe Granell (1955) nos ofrece datos adicionales relativos a la restauración de este conjunto, cuyo tema y color debían de ser similares al de la capilla de San Miguel: *“(…) solo tiene para colocar vidrieras, tres ventanales, que nosotros creemos deben de ser similares en cuanto a colorido, a las de la Capilla anterior, aunque cambie la entonación si se cree necesario. Los temas a desarrollar se podrán escoger los que se quieran,*

⁶² Ainaud de Lasarte, J., 1992, p. 333.

⁶³ Ruiz i Porta, J., 1931, p. 21.

⁶⁴ Autor desconocido, *La Cruz*, 1934.

⁶⁵ Institut Amatller, Arxiu Mas, n. 04959011.

⁶⁶ De Dalmases, N., 1984, p. 273

procurando siempre que se les pueda dar una interpretación que se aparte, lo menos posible, de las de la anterior capilla."⁶⁷.

Los primeros estudios relativos a los plafones originales identificaron el empleo de un solo tono de grisalla, muy oscura y opaca, mientras en los últimos informes de restauración se ha podido hallar la presencia de un segundo tono de grisalla, más clara, y el uso de técnicas pictóricas de trazo y (casi sin carga) en aguada acompañando al trazo.⁶⁸

No consta en uso de amarillo de plata y las piezas se ven envueltas por unos plomos de soldadura bastante voluminosa y 5 mm de espesor; las vicisitudes de este conjunto nos hacen dudar sobre la originalidad del emplomado, que debería analizarse desde un punto de vista analítico para certificar su autenticidad.

Algunos detalles pictóricos, *in primis* la decoración de los manteles de los personajes y el uso de una grisalla muy oscura y espesa, junto a un firme uso de la línea, han inducido la crítica a reflexionar sobre los conjuntos catalanes de la misma época que presentaban idénticas características (fig. 93).

De hecho desde un punto de vista estilístico las vidrieras originales de la Capilla de las Once Mil Virgenes se han acercado a las vidrieras del ábside de Pedralbes, al ciclo mariano del presbiterio de la Catedral de Girona y a los plafones sueltos procedentes de la capilla del Salvador en Santa Maria del Mar.

La fuerte analogía estilística con este último conjunto se vuelve a remarcar en la colación con el fragmento (F.340) del Museo Diocesano de Tarragona. Lo que se quiere evidenciar es el parecido entre el Cristo arrodillado en la escena del *Lavatorio* de la Capilla de San Salvador y el rostro del personaje en el plafón tarraconense (fig. 94). En ambos casos el maestro empleó una grisalla negra y espesa, colocada en la cara interior del vidrio (recto), para delinear la cara y las cejas que hacen juego con la nariz, en una línea continua que se interrumpe solo en el límite superior de los labios, de misma factura.

El autor de la obra delinea la barba con pinceladas rápidas y seguras, que se intensifican en círculos a nivel de la frente, bloqueando voluntariamente la verticalidad sugerida por los cabellos. Asimismo en los dos ejemplos se aprecia también el empleo de un segundo tipo de grisalla, más clara y líquida, que el maestro adopta en la cara exterior del vidrio

⁶⁷ "Relación de Obras de Conservación y mejora" p. 4a

⁶⁸ Informe de restauración de la Empresa M3, 2009, p. 10.

(verso) para dar volumen a sus personajes. En Santa Maria del Mar la escasa presencia de un segundo tono de grisalla puede proceder de un problema de conservación, que se detectaría fácilmente abriendo los plafones y analizando el estado de conservación de la pintura y del vidrio mismo. Después de haber identificado estas analogías estilísticas como el resultado del patrocinio del Arzobispo Arnau Sescomes⁶⁹ en el encargo de los conjuntos vítreos se propuso también una comparación con las soluciones pictóricas del Maestro de los Privilegios de Mallorca, de estilo semblante.⁷⁰

Actualmente, a pesar de la falta documental, se acepta la autoría del taller de Guillem Seguer como posible artista relacionado con el obispo Sescomes, pero sin descartar otras propuestas.⁷¹ Este maestro se encuentra contratado tanto para realizar esculturas (Vinaixa 1341, Nalec 1342) como para fabricar vidrieras (Santa Coloma de Queralt 1348) y su bibliografía se acerca lo suficiente a lo que podían ser las exigencias de su patrocinador, relacionado con las ciudades de Lleida, Tarragona y Barcelona. Además la comparación pictórica entre las santas de los frescos y las vírgenes translúcidas remarca la posibilidad de que un solo taller se ocupara de la decoración *in toto*, posiblemente sirviéndose también de colaboradores foráneos.

5.4.2. Imposibilidad de un estudio analítico: causas y efectos

En este caso concreto ha sido imposible recuperar muestras de vidrio original del siglo XIV dado que el conjunto fue restaurado en 2009 por la empresa M3 y durante las operaciones no se contempló la necesidad de estudiar su composición. Esta elección, posiblemente relacionada con el coste elevado de los análisis, conlleva consecuencias dañinas -sobre todo a largo plazo- para el vidrio, sujeto a un constante proceso de degradación, en su mayoría inducido por factores ambientales.

⁶⁹Excepto por lo que se refiere a las vidrieras del Monasterio de Pedralbes, de las que desconocemos también el patrocinador.

⁷⁰ Alcoy, R., 1998, p. 164; Alcoy, R., 2005, p. 24; Cañellas, S., 2009, p. 234.

⁷¹ Cañellas, S., 2009, p. 235.

Dicho fenómeno, e incluso la pérdida definitiva de la obra, podría fácilmente detenerse gracias a un correcto protocolo de actuación, que implica un análisis del vidrio en sus componentes y una intervención específica, sin caer en peligrosas generalizaciones, dictadas por falta de datos exactos y competencia.

5.5 La capilla de Santa María de los Sastres: la magnitud de un proyecto decorativo

En la Bula de Papa Alejandro IV dictada el 10 de octubre de 1259 en Anagni se deduce que en la Catedral había una capilla de Santa Maria entre el altar mayor y el altar de San Agustín. La falta de trazas de ábsides románicas en aquel lugar indujo a Mossén Capdevila a considerar que cuando se empezaron las obras de la Catedral posiblemente aquella zona estaba ocupada por antiguas construcciones. Eso confirma que la primitiva capilla de Santa Maria estaba ubicada en este preciso lugar.

Además el historiador propuso que a mediados del siglo XIV, durante el encargo administrativo del arquitecto Guillem d'Anglesola y Bertran d'Albi se renovó completamente el conjunto y que se llevó a cabo en los primeros años de la prelatura de Pere de Clasquerí (1358-1360), cuyas armas están grabadas en el interior de la capilla junto con las de Santa Tecla y también en los pináculos exteriores.⁷²

Actualmente se acepta que la capilla de Santa Maria es el producto de dos reformas sucesivas realizadas durante el siglo XIV, en el primitivo ábside semicircular al lado de la puerta del claustro, donde debía de ponerse la torre del campanario que luego se descartó.⁷³

Por lo que se refiere a su titulación, en la Catedral desde siempre hubo una capilla dedicada a la Virgen, pero no se sabe con seguridad desde cuando pasó a llamarse “de los Sastres” debido a la falta documental relativa a este acontecimiento. Durante la segunda mitad del siglo XIV esta capilla adquirió una importancia considerable, al igual que el altar mayor, porque la mayoría de los presbíteros de la Catedral tenían a María como

⁷² Capdevila, S., 1935, p. 37.

⁷³ Liaño, E., 2002, p. 352; Liaño, E., 2007, p. 104.

protectora y porque en ella con grande magnificencia se celebraba la fiesta de la Natividad.

Las pocas fechas seguras remiten principalmente a su decoración; en una carta con fecha 22 de agosto de 1359 el arzobispo de Tarragona Pere de Clasquerí se dirigía a su subordinado Pere Toló para que se pagaran *“les quinze lliures”* restantes de la cantidad pactada a Guillem Letumgard *“magister de vitriariis”* por unas vidrieras de la capilla de Santa María *“pro quibus certum pretium sive salarium sibi fuit promissum per operarium dicte Sedis”*⁷⁴.

El segundo dato procede de una exploración arqueológica que se realizó en el altar de Santa Maria en los años sesenta del siglo pasado. Debajo de la mesa del altar que está apoyada sobre un tambor de piedra del país, en una oquedad se halló una pequeña caja de marfil envuelta en un trozo de papel y atada con un hilo. En su interior un precioso pergamino revelaba la consagración del altar celebrada por el arzobispo Clasquerí, la fecha del acto y las indulgencias concedidas a quien visitara el altar el día del aniversario y unas reliquias *“In hac capsula sunt reclusae reliquiae Beate Marie et Sancti Maurici ac S(anc)ti Bartolomei./ (E)t dedicatu(m) e(st) hoc altare/ ad honorem seu nome(n) beatissime v(ir)ginis Maria. Quod dedicavit seu consecravit do(m)inus/ Petrus archie(pisco)pus T(er)rrachonen(sis) XXXI die dece(m)bris an(n)o a nativitate d(omi)ni M.CCC.LX.VII et dedit/cuilibet v(ere) pe(n)itenti co(n)trito, et co(n)fesso qui a(n)no quolibet visitav(er)it hanc capellam die aniv(er) / sarii d(i)c(t)e dedicationis XL dies de indulge(n)cia”*⁷⁵.

Así pues, el 31 de diciembre de 1367 el arzobispo Clasquerí inauguraba el altar de la Capilla de Santa Maria y se supone que esta fecha corresponda a la segunda fase de decoración del conjunto. Un año más tarde en la capilla se colocaba el retablo de alabastro encargado por el Capítulo al maestro Aloi de Montbrai⁷⁶ tal como demuestra la época firmada por él mismo en fecha 19 de mayo de 1368 a favor de los procuradores de la obra de la Catedral Guillem Sala y Guillem Vilatriada.

⁷⁴ AHAT, Regist. Negotiorum III, en Capdevila, S., 1935, p. 38.

⁷⁵ Sanchez Real. J., 1962-1963, p. 6.

⁷⁶ Sobre este maestro existen muchas publicaciones, por un buen estado de la cuestión véase Beseran, P., 2007, p. 204-219.

El maestro cobraba 10 libras de las noventa pactadas “*ratione cuiusdam retrotabuli quod feci capelle Beate Marie Sedis Tarraconensis*”⁷⁷. Según indica Liaño la marca del primitivo ábside semicircular aún se detecta en dos puntos: en el pavimento, donde aparece la marca de lo que posiblemente era el banco presbiterial y en la escalera que conduce a la galería de la capilla, donde hay restos de una antigua ventana que fue tapiada⁷⁸. Además sospecha que se atrasara la pared para adaptarla a la actual forma poligonal, que lleva marcas del siglo XIV.

La capilla debía tener dos puertas: una primera que comunicaba con la sacristia privada y una segunda que por un estrecho paso unía la capilla con el tramo de nave delantero al ábside mayor. En esta misma pared posteriormente se colocó la urna funeraria del Arzobispo Clasquerí y se realizaron pinturas murales alusivas a la devoción de su mecenas⁷⁹. Una tercera abertura se encontraba en la parte inferior de la capilla, a nivel de la escalera de caracol, no decorada, que sube a la galería.

Por lo que se refiere al programa decorativo, la iconografía es básicamente mariana. El mismo tema se ve representado en todos los registros: en las tres ventanas que iluminan y decoran la parte superior de la capilla, en la galería central donde se encuentra el arcángel San Gabriel a la izquierda y la Virgen a la derecha, y en el capitel de la zona izquierda del arco triunfal. Asimismo en una de las escenas del retablo del Mestre Aloi vuelve a proponerse el mismo sujeto (fig. 95).

Los diversos niveles ornamentales que decoran las paredes interiores de la capilla se combinan en un climax escultórico ascendente que se concluye en la clave de bóveda, de crucería estrellada. En la zona inferior se desarrollan una serie de arcos ciegos que descansan sobre ménsulas, esculpidas con personajes de la vida cotidiana. Lo terrenal

⁷⁷ AHAT, Manual notarial, Tarragona, en Capdevila, S., 1935, p. 38.

⁷⁸ Como consecuencia de las últimas obras de restauración de la Capilla de Santa María de los Sastres, dirigidas por Figuerola Gavaldà Romera (2011), en el International Medieval Meeting de Lleida (26-29 de junio 2012) se ha presentado un estudio a cargo de Antoni Conejo, Licia Buttà y Flavia Bazzocchi: *La capella de Santa Maria dels Sastres de la catedral de Tarragona: arquitectura, devoció mariana i decoració*. Las obras llevadas a cabo en la capilla han permitido hacer una lectura mucho más detallada del conjunto, tanto a nivel arquitectónico como pictórico, escultórico y de las vidrieras. Asimismo se han estudiado sus promotores y cronologías, intentando proponer una más completa lectura iconográfica e iconológica del sujeto analizado. El texto es en curso de publicación.

⁷⁹ Liaño, E., 1991, p. 389.

entonces, a nivel visual del espectador, se contrapone a lo simbólico, fantástico y monstruoso del registro superior, donde sobreviven arpías y símbolos infernales. *Super partes* se coloca la galería, de gran sutileza arquitectónica, que se asienta sobre una cornisa vegetal poblada por seres reales y fantásticos, preludio y cumplimiento del fasto que se manifiesta en el resto de la decoración escultórica.

En el interior de la capilla aparecen también varios escudos heráldicos que se han relacionado con los patrocinadores de la obra: la familia Anglesola, la familia Saportella, el arzobispo Clasquerí y el símbolo de la Catedral de Tarragona son los personajes que decoran con sus emblemas la parte interior del conjunto, mientras en su exterior, en los pináculos sobre los contrafuertes – que solo son visibles desde el claustro- se ha encontrado también el escudo del canónigo Bertran d'Albí, arquitecto de la Catedral desde el 1349 hasta 1359.

La parte alta queda iluminada directamente desde el exterior por tres ventanales góticos, flanqueados por dos falsas ventanas, asimismo colocadas en los lados del polígono, decoradas con tracerías góticas flamígeras. Este adorno ficticio, cuyos ejemplos se pueden rescontrar en la capilla del palacio episcopal de Tortosa, tenía la finalidad de preservar la unidad armónica de la capilla en su parte superior, debido a la interrupción impuesta por el muro contiguo al ábside mayor que impedía la abertura de dos ventanales más. Las pinturas fueron descubiertas en 1983 durante unas obras de investigación sobre el conjunto vítreo dirigidas por Joan Ainaud de Lasarte del Institut d'Estudis Catalans.⁸⁰

De lo que era el primer ventanal solo quedan pocos indicios, en cambio en el segundo, preservado por una espesa capa de cal, se revelaron tres figuras de santos, de pie y a tamaño natural, colocados bajo baldaquines que remiten por su tipología a los que se encuentran en las vidrieras originales de la capilla de las Once Mil Vírgenes. Actualmente la crítica está de acuerdo en considerar las pinturas obra del Mestre de Santa Coloma.⁸¹ Entre las ventanas se encuentran parejas de estatuas en peligroso estado de degradación

⁸⁰ La Vanguardia, 21 de agosto de 1983, dossier.

⁸¹ Gudiol, J., Alcolea, S., 1987, p. 208 y 462; Ainaud de Lasarte, J., 1992, p. 268; Sureda, J., 1997, p. 68; Alcoy, R., 2005, p. 216.

que se consideran el resultado de la primera fase de remodelación de la capilla y obra de un taller diferente respecto al maestro que se encargó de los demás registros arquitectónicos, identificado con Reinard Fonoll.⁸²

5.5.1 Guillem Letumgard y el reflejo de Jean Pucelle.

El tercer registro decorativo de la Capilla de Santa Maria está ocupado por unas vidrieras que sólo en parte conservan sus plafones originales del siglo XIV, siendo actualmente el fruto de reposiciones posteriores. A partir de los estudios publicados hasta la fecha y los análisis efectuados en el transcurso de la última restauración, se distinguen, al menos, tres talleres medievales diferentes.

A pesar de su heterogénea fecha de remodelación, todos los tres ventanales han conservado la misma tipología: dos lancetas divididas en cuatro plafones vítreos coronadas por una superposición de dos trilóbulos donde se representan ángeles y de un cuadrilóbulo con el escudo de la Catedral tarraconense. Por último, en la pequeña enjuta dibujada entre los arcos apuntados de las citadas lancetas, se observa otro pequeño trilóbulo sin decoración aparente.

No hay duda de que la iconografía original de estas vidrieras debía ser mariana, a tenor de la advocación de la capilla y de las preferencias temáticas patentes en la escultura y la pintura complementarias. Así lo certifica que la escena de la Anunciación protagonice las dos lancetas contiguas del lado septentrional (C.S. II, C.S. H-I; fig. 97 a, b, fig. 98 a, b) mientras que en la tercera (C.S.III, fig. 96, a, b, c) la presencia de la inscripción que evoca el nombre Elisabeth podría remitir al episodio igualmente mariano de la Visitación.

La primera vidriera a mano izquierda (C.S.III) ha estado muy retocada, y las únicas piezas originales que se conservan, obras de Guillem Letumgard, se encuentran en las tracerías, donde el trilóbulo de la derecha está mejor conservado que su homónimo al lado, que en cambio presenta varias lagunas, tapiadas con vidrios de tipo moderno (fig. 99).⁸³

⁸² Liaño, E., 1991, p. 395.

⁸³ Se agradece al Sr. Valldeperez la posibilidad de fotografiar todo el conjunto vítreo que se encontraba en su taller para ser restaurado.

Posiblemente natural de la diócesis de Coutances (Normandía) este maestro compareció en Tarragona en el mismo momento que el pintor conocido como *Maestro de Santa Coloma de Queralt* y ambos debieron coincidir en la decoración pictórica de la capilla. Al respecto queremos recordar que la fase tarraconense del maestro normando fue inmediatamente sucesiva a su presencia en la Catedral de Girona, en la que en 1357 se le había entregado la decoración del deambulatorio y de algunas capillas de la nave.

Las dos lancetas de factura contemporánea presentan trazas de la decoración original en dos piezas de vidrio que se encuentran debajo de los pies del personaje de la izquierda y llevan pintado con grisalla y amarillo de plata el nombre "Helzabet" (Elisabeth, fig. 100).

Por lo que se refiere a la formación de Letumgard, en las imágenes de los trifolios de la capilla de Sastres se revela un estilo sensible cercano hacia el linealismo italianizante de Jean Pucelle (activo en París entre 1320 y 1334) y que vió en su obra maestra, el *Libro de Horas de Jeanne d'Evreux*, el punto de partida para toda aquella escuela pictórica norte europea que evolucionó en el segundo tercio del siglo XIV.⁸⁴

La importancia de la pintura translúcida en la zona del Canal durante el siglo XIV ha inducido la crítica a considerar posible que este maestro aprendiera su arte en tierras de origen. Las vidrieras que se conservan en el coro de la abadía de Saint-Ouen de Rouen (1318-1339) remiten a un estilo que evidencia sus deudas hacia la técnica miniaturista de Jean Pucelle "*le style des chapelles de Saint-Ouen n'est autre en effet que celui des milleures miniatures (et sans doute des peintures aujourd'hui perdues) exécutées à Paris dans la première moitié du XIV siècle (...). C'est celui d'un groupe de manuscrits auquel s'attache le nom de Jean Pucelle*"⁸⁵

Asimismo habría que detenerse también ante las enseñanzas de la vitrallería de Évreux, Rouen y Jumièges, donde se conservan ejemplos de pintura translúcida del segundo cuarto del siglo XIV que pueden haber participado en la formación de este maestro.⁸⁶

Al analizar el estilo de Letumgard parece limitante considerar la región normanda como único eje de formación de este pintor, debido a los estrechos vínculos artísticos del reino

⁸⁴ Alcoy, R., 2004, p. 14.

⁸⁵ Lafond, J., 1970, p. 40.

⁸⁶ Alcoy, R., 1998, p. 166.

insular con la Normandía.⁸⁷ La orientación plástica de los artistas que trabajaron en la decoración translúcida de la catedral de York entre 1330 y 1350 se percibe en el estilo de Letungard y ha permitido situar los inicios de este maestro alrededor de los años 1330-40, cuando aún era activo Jean Pucelle y su estilo se irradiaba hacia todas las artes.

En Tarragona las escenas atribuidas a Letungard están enmarcados en los pétalos de una decoración a trilóbulos que enfatiza aún más su simplicidad y la belleza de los personajes representados. De hecho sobre un vidrio incoloro el maestro empleó una fina capa de grisalla que delimita y remarca las siluetas (fig. 101). El uso de esta tipología acromática para zonas centrales de la narración se impuso a principios del siglo XIV y pronto se asoció al amarillo de plata, cuya difusión representó un gran avance en tanto que recurso pictórico, pues permitía modificar el color del vidrio sobre el cual se aplicaba. Tal y como puede apreciarse en las tracerías de la capilla de Sastres, este color se colocaba en la cara exterior del vidrio, requería el mismo tipo de cocción que la grisalla y, según la cantidad aplicada, otorgaba espesor al vidrio -el efecto era parecido al punzón o a la aplicación de piedras preciosas- o bien teñía los sujetos de reflejos dorados para que el dibujo adquiriese relevancia y espesor, generando un sugestivo juego de delicados contrastes.

La vidriera central (C.S.II) ha estado muy retocada. De lo que posiblemente era el proyecto original de Letungard quedan las tracerías, de estructura idéntica a la de la capilla precedente, y los plafones a3, b3 donde asimismo hubo retoques. La cabeza de la Virgen es una reposición posterior considerada sin contextualización cronológica cierta, mientras la cabeza del Arcángel, asimismo de reposición y en buen estado de conservación, ha sido atribuida al llamado Maestro del rosetón de Pedralbes, activo a principios del siglo XV. Una foto realizada por J. Gudiol el año 1933 nos enseña una imagen diferente del segundo y tercer ventanal: el primero (C.S.II) presenta en la lanceta izquierda el ángel que actualmente se encuentra en C.S.H-I y al lado el actual ángel anunciante del Maestro del Presbiterio de Pedralbes. La abertura al lado en cambio presenta en la primera lanceta de la izquierda la Virgen que actualmente se encuentra en C.S.II pero con cara de hombre, mientras a su lado la Virgen que actualmente decora el plafón C.S.H-I. Debido a que la foto se tomó en 1933 es razonable pensar que la ejecución

⁸⁷ Alcoy, R., 2004, p. 16; Cañellas, S., 2009, p. 241.

ex novo de la cara de la Virgen que actualmente ocupa el plafón C.S.II es contemporánea o posterior al año 1933 y que asimismo a partir de esta fecha se modificó la colocación de las escenas marianas en la capilla (fig. 101 bis).

El pergamino que este último lleva entre las manos remite a la escena de la Anunciación "*Ave Maria gratia plena*" y es de la misma tipología estilística que el de la ventana contigua, decorado con grisalla y amarillo de plata. En las lancetas faltan los plafones del registro inferior (a1, b1) que están tapiados.⁸⁸

En dibujar el ángel del plafón C.S.II es razonable pensar que Letumgard aplicara el amarillo de plata en dos momentos diferentes y con cartones o moldes, para conseguir el efecto de una tela preciosa (fig. 102); en los demás, en cambio, la decoración se realizó a mano alzada -círculos y elementos geométricos- consiguiendo así un efecto de sensible y minuciosa belleza decorativa (fig. 103).

Esta delicadeza se expresa también en el uso vivaz de la grisalla, que empleada líquida y de color negro, al definir los rasgos de unos personajes que recuerdan a la miniatura de Jean Pucelle o de Jean le Noir. Por último el maestro combina una doble técnica pictórica: por un lado la grisalla en positivo, que usa para delinear los rasgos de sus figuras, los pliegues de las túnicas, los escotes redondos; por el otro, aplica la misma pintura pero en negativo, hecho que le permite abrir claros con instrumentos puntiagudos, para luego rellenarlos de amarillo de plata y lograr efectos de notable preciosidad miniaturista.

Letumgard gestiona el espacio del cuerpo modulando las arquitecturas, o simplemente a base de formas geométricas que adsorben las figuras en interiores de novedosa sutileza gótica. Los brazos y las piernas de los ángeles que habitan nuestros plafones siguen el perfil de los plomos en un delicado ritmo ondulado, que parece atenuarse y desvanecerse en los cabellos del ángel de la izquierda, que se esconden tras del nimbo y de las alas.

Él, como hiciera Duccio en Siena, sintetiza los recursos de la pintura tradicional para refundirlos en el arte vítreo, consiguiendo efectos de rebuscada plasticidad lumínica. En los plafones de Sastres considerados originales y que representan escudos en las

⁸⁸ Vila-Grau, J., 1992, p. 249.

traceras, se hace muy difícil reconocer y analizar la mano del mismo autor, a causa de la falta de elementos figurativos y arquitectónicos (fig. 104-105).

La tercera y última abertura del conjunto hacia el exterior (CS.H-I) es asimismo de dos lancetas, con tracería formada por tres trifolios y un cuadrifolio. Las tracerías son obra de Guillem Letumgard pero en las lancetas los plafones originales fueron sustituidos por la actual Anunciación. En base a evidentes analogías entre estos dos personajes representados y las imágenes de los rosetones del crucero, la crítica ha identificado en el *“Mestre de les rosasses nord i sur”* el autor de estas dos lancetas, activo entre finales del siglo XIV y principios del XV.⁸⁹

Desde un punto de vista iconográfico la titulación mariana es evidente, por haberse dedicado todas las tres ventanas al mismo sujeto y además porque en toda la capilla y registros se remarca esta voluntad. La continuidad de este programa decorativo remite a soluciones halladas en la Catedral de Girona, donde sabemos que el mismo maestro Letumgard en 1357 se encargó de la decoración pictórica de la Capilla de San Miguel y del deambulatorio. Según las propuestas más recientes adelantadas por Alcoy, es posible que en la capilla de San Miguel se desarrollara el tema del Juicio final, como última etapa de unas historias que empiezan con los profetas que anuncian la llegada del Mesías, entronca con las Historias de la Salvación presente en el presbiterio y también con la narración del Calvario y Resurrección. Asimismo se ha hallado cierta estricta relación entre las vidrieras y el encargo del retablo de Jaume Serra (1358, Retablo de San Miguel), que se complementaría con las coetáneas vidrieras. En Tarragona se repiten constantes envíos entre pintura y escultura, para remarcar un gran proyecto decorativo.

En la capilla de Sastres desde un punto de vista narrativo no se explica porque repetir dos veces la misma escena de la Anunciación. Debido a que en principio Letumgard debió de encargarse de todo el programa decorativo sobre vidrio y que posiblemente repartió las Historias por escenas y ventanales, es razonable suponer que esta repetición dependa de un repleo de plafones de buena calidad, que ya no ocupaban su emplazamiento original.

⁸⁹Vila-Grau, J., 1992, p. 257;

En caso contrario, si se tratara de una restauración *ad hoc* que empezara desde cero, es decir desde la elección de la escena a representar, no tendría sentido repetir el mismo plafón en buenas condiciones que se encontrara al lado, además si tenemos en cuenta que en las dos ventanas contiguas los plafones se realizaron o colocaron, en la misma época.

5.5.2 Estado de conservación de las vidrieras

Al analizar el estado de conservación de las vidrieras en su totalidad, es necesario separar la producción contemporánea, que excluiríamos por no presentar datos de nuestro interés, de las obras de Lantumgard y del Mestre de les Rosasses.

En ocasión de las obras de Conservación de la Catedral de Tarragona llevada a cabo este año (2011-2012) se encargó al Sr. Pere Valldepérez la restauración de todas las vidrieras de la capilla de Santa Maria, tarea que incluía el desmontaje de las mismas, su conservación y recolocación *in situ* una vez acabada la obra.

Por lo que se refiere a los plafones atribuidos a Letumgard, hay cierta evidente diferencia entre el estado de conservación de las tracerías y de las lancetas. Estas últimas actualmente son el resultado de muchas intervenciones y a pesar de que se conserven dos plafones donde quedan piezas que remiten a su estilo, en línea general se puede decir que están bien conservadas pero no las consideramos indicativas. En cambio, los trifolios que componen las tracerías representan un ejemplo excelente para evaluar la evolución de la obra original del siglo XIV.

En línea general podemos afirmar que los lóbulos presentan análogas características de conservación, excepto el de la vidriera central (C.S.II) que está más dañado que los demás. Los vidrios de color rosado que se encuentran justo a nivel del borde exterior de cada plafón están bien conservados, incluso los plomos que constituyen la red estructural. Estos vidrios perimetrales que se solían poner en la parte más externa de los plafones y que en principio eran los que se debían encajar en la tracería, no solían tener mucho valor, porque por su posición era muy frecuente que se rompieran. El hecho de

encontrar todas estas piezas en buenas condiciones, incluso a nivel de los plomos puede revelar una posible intervención de restauración, y confirmar que no se trate de piezas del siglo XIV.

Es más, los plomos también están en buenas condiciones, y el hecho de que se encuentre la misma tipología y tamaño de tiras tanto en el entramado como en las reparaciones posteriores nos lleva a suponer que durante una de las intervenciones se emplomara de nuevo la vidriera. Por lo que se refiere a la conservación del vidrio, a nivel de las piezas de color azul se ha detectado una capa espesa de degradado que oscurece la superficie, impidiendo el paso de la luz; a eso se acompaña un manto de suciedad (esccrementos de paloma, plumas y mortero) que ocupa el plafón en su totalidad, junto a la marca de gotas de agua, visible sobre todo en la tracería central.

Por lo que se refiere a la pintura grisalla y amarillo de plata están bien conservados y a primera vista no hay desprendimiento de color (fig. 106). Las fracturas y pérdidas puntuales de piezas de vidrio resultan molestos para la correcta lectura iconográfica que, aún así, no está perjudicada. En referencia a los plafones ejecutados por el Mestre de les rosasses de Tarragona la pintura se ve bien conservada, excepto por unas pequeñas zonas de degradado a nivel de las caras; la grisalla no presenta desprendimientos como tampoco el amarillo de plata. No hay fracturas evidentes o pérdidas de piezas (fig. 107).

5.5.3 Análisis de las muestras vítreas: consideraciones y propuestas

La recopilación de material vítreo siempre resulta un proceso delicado y no solo requiere mucha confianza hacia nosotros, que nos llevamos muestras de un gran patrimonio artístico, sino también la colaboración de todo el equipo de profesionales implicados.

El estudio de los fragmentos procedentes de la Capilla de Santa Maria ha sido enriquecedor no sólo desde un punto de vista químico-analítico – y este dato de por sí sería suficiente por ser innovador- sino también por la riqueza de informaciones adquiridas durante su valoración *in situ* y en proceso de restauración. Las muestras que aún se conservan en los laboratorios del CSIC de la Universidad de Barcelona se reparten en dos grupos: las que han sido recogidas por los restauradores bajo nuestras

instrucciones, después de una atenta elección de las piezas y las que nos ha proporcionado el Sr. Valldepérez, restaurador.

En octubre 2010, durante las primeras tareas de conservación de la Capilla de Santa Maria, Valldepérez desmontó las tres ventanas góticas –lancetas y tracerías- para llevarlas a su taller de Barcelona y allí realizar la restauración. A los pies de las lancetas y enterradas bajo una capa de suciedad, se encontraron 42 fragmentos de vidrio diferentes. Una vez limpiados y secados con cura se detectó que, por lo que se refiere a su forma, todos los restos eran fragmentos de una posible decoración unitaria –excepto unos casos aislados- que posiblemente se rompieron a causa de la guerra o simplemente se descartaron durante intervenciones puntuales de mejoría del conjunto, por presentar desperfectos o estar fracturados. La gama cromática incluye el azul, el ámbar, el rojo plaqué y el incoloro con amarillo de plata y grisalla. Esta pintura se encuentra en una sola cara del vidrio y en unos casos suele estar asociada con el amarillo de plata, en otros se presenta sola, pero colocada en negativo, para crear efectos plásticos.

Desde un punto de vista estilístico los fragmentos se pueden repartir en 4 grupos: el primero incluye las muestras de color azul, decoradas con grisalla en negativo para obtener delicadas estrellas u hojas. El segundo cataloga las piezas incoloras decoradas con grisalla y amarillo de plata que podrían atribuirse al maestro normando Letungard, pero solo los resultados analíticos pueden respaldar estas propuestas. Solo hay una pieza que presenta una marca de vidriero catalogada entre las que se usaron para identificar los vidrios que componen las obras de Letungard, pero el vidrio está roto justo a nivel de esta misma marca y es imposible reconducirla con toda seguridad al maestro normando.⁹⁰ A propósito de las marcas de vidriero Theophilus hablaba de una señal que el artesano ponía sobre las piezas para indicar su colocación en el horno y la eventual variación de tonalidad cromática, pero también habría que tener en cuenta que en la edad media la practicidad y el factor económico eran dos elementos de primera importancia. En un taller medieval a menudo el mismo artesano se dedicaba a varios oficios y es posible que a la hora de remarcar las piezas realizadas no hiciese una

⁹⁰ Ainaud de Lasartre, J., 1998, pp. 233-239.

distinción entre una obra de piedra o una placa de vidrio. En el caso de una escultura el significado de la marca es exclusivamente económico: cada maestro cobraba por las piezas realizadas. En pintura la realización de un encargo es el resultado de la colaboración de varias manos y el arte vítreo no deja de ser pintura.

La autoría del maestro Letumgard se ha podido detectar solo en una única pieza del tercer grupo, que presenta una decoración geométrica de color negro sobre fondo incoloro y amarillo de plata, igual a los plafones de la tracería de la Capilla de los Sastres (C.S.III, tracería, plafón A6 y A5; C.S.II, plafón A5 y A6). Es posible que este fragmento procediera de la decoración original encargada a Letumgard en la primera fase de ripristino de la capilla gótica y que en cierto momento se destruyera, posiblemente por los bombardeos del siglo XIX, cayendo en trozos en la parte inferior de las lancetas. Además hay una pieza que por su decoración podría pertenecer al tercer grupo pero el empleo de un amarillo de plata más rojizo y la imprecisión del dibujo nos hace dudar sobre su catalogación (fig. 110).

Durante las obras de restauración de la capilla ha sido posible detectar unos vidrios originales que quedaban intactos en las tracerías góticas: un verde, un amarillo un rojo y un azul. En el ventanal C.S.III la muestra de color verde se ha sacado del cuadrilóbulo de la tracería y precisamente del espacio inferior entre el polilóbulo y el círculo que lo enmarca (fig. 111) ; en el ventanal C.S II la primera pieza de color amarillo se encontraba encajada en el marco de piedra que aguanta el bastidor de la vidriera, a nivel del punto de contacto más externo entre la cúspide de la lanceta y la tracería, la segunda, de color azul se encontraba en la misma cúspide de la lanceta, en las zonas triangulares que flanquean el plafón vítreo, envuelto por el bastidor de piedra (fig. 2) . En C.S. I el vidrio de color rojo plaqué formaba parte de la decoración del trilóbulo de la izquierda, y se encontraba enmarcado en la parte inferior entre el trilóbulo y el triángulo que lo enmarca (fig. 3). Este largo proceso de selección y recogida ha sido posible gracias a la preciosa colaboración de los restauradores que poco a poco han “rescatado” los fragmentos enmarcados en el ventanal que en parte estaba recubierto de suciedad (cara exterior) y en parte decorado (cara interior). El hecho de encontrar pintura original ha limitado en parte la selección de los vidrios a las zonas menos tratadas por la decoración pero nos ha permitido identificar

los fragmentos como piezas. Si la pintura se encuentra encima del bastidor con mucha probabilidad significa que primero se realizaran los vidrios y luego se pintara el conjunto arquitectónico; dado que la capilla se consagró el 31 de diciembre de 1367 las muestras deben de ser por lo menos anteriores a esta fecha.

5.5.4 Resultados analíticos

Vidrios cálcico-potásicos. Los vidrios potásicos muestreados son marcadamente minoritarios, y corresponden principalmente a vidrios rojos de tipo plaqué. Por lo tanto, no podemos interpretar su menor abundancia a un sesgo no querido por nuestra parte en el muestreo, sino al hecho ya bien remarcado en los otros conjuntos estudiados de que los vidrios sódico-cálcicos que hemos dado en llamar “mediterráneos” e interpretamos de producción local no incluyen en su paleta cromática un rojo que pueda ser utilizado satisfactoriamente por el maestro vidriero, que en este caso necesita recurrir a un producto de importación, presumiblemente más caro.

De estos vidrios, 6 de ellos contienen CaO en valores elevados que oscilan entre el 19,1 y el 24,3%, y de K₂O entre el 13,3 y el 21,5 (con la salvedad del TA-18, del que hablaremos más adelante); el MgO presenta valores entre 3.30 y 4.7 %, y el Na₂O por su parte aparece en valores inferiores a 0.35%. Se trata de valores grosso modo comparables con los disponibles para vidrios medievales europeos contemporáneos, y específicamente para los ya analizados en un rosetón lateral de la Catedral de Tarragona.⁹¹ Estos 6 vidrios presentan una coloración rojo plaqué. El vidrio restante es incoloro con coloración de amarillo de plata y será comentado separadamente al final de este apartado.

De este conjunto de vidrios rojo plaqué, podemos resalta que los vidrios TA-07, 08, 10, 11 y 47 son claramente productos que corresponden a una coloración por difusión en el vidrio incoloro de microcristales de cobre, tal como queda expuesto por los elevados contenidos en este elemento químico (entre 380 y casi 900 µg/g). Este elemento químico

⁹¹ Garcia-Vallés, M., Gimeno, D., et. al., 2003.

colorante lleva un trazador asociado que es el Zn, que presumiblemente procede de la misma mena metálica empleada para colorear. Hay que recordar que al realizar nuestros análisis no se buscó específicamente el analizar el estrato cuprífero, que puede presentar contenidos sensiblemente superiores en este elemento.

El vidrio TA-18 presenta valores sensiblemente inferiores para el K_2O (y en menor medida probablemente el CaO), hecho que como veremos a continuación se puede atribuir a alteración superficial (es decir, que no se analizó el núcleo fresco del vidrio sino su estrato más externo). En efecto, cuando analizamos el espectro de elementos traza acompañantes de estos vidrios se observa que en realidad el grupo de 6 se puede separar con claridad en dos grupos de 3 vidrios: TA-07, 18 y 47, y TA-08, 10 y 11. El primer grupo presenta valores de Li, Be, B, Sc, Cr, Co, Rb, Cr, Ga, Ge, As, Sr, Rb, Y, Zr, Sn, Mo, Bi, Th, U y en general de la mayoría de elementos, sensiblemente superiores al segundo grupo, mientras que éste por contraste presenta valores superiores de Ni.

Igualmente, dentro del primer grupo se observa que el TA-18 presenta igualmente valores sensiblemente menores (es decir, disminuidos por lixiviación superficial del vidrio) de diferentes elementos: Li, Cr, Co, etc. Este hecho confirma claramente que se trata de una muestra que aún alterada presenta valores muy superiores en todos esos elementos a los del segundo grupo, pero en todo caso muy inferiores a los del que pertenece.

La muestra TA-19 (vidrio incoloro coloreado localmente con amarillo de plata) presenta valores totalmente diferentes de los dos grupos analizados anteriormente, lo que hace que debamos considerar que se trata también de un vidrio importado pero procedente de otro centro productor u otro periodo diferente al de los dos anteriores.

Vidrios cálcico-sódicos. En total se han analizado 38 vidrios, de ellos 8 azules, 3 amarillos, uno verde y 27 incoloros con amarillo de plata (en su mayoría) y grisalla.

El vidrio verde corresponde a la clásica receta que hemos visto en otros conjuntos medievales italianos y catalanes, en donde el color se obtiene por la combinación de hierro y cobre. En este caso es útil comparar por ejemplo con lo visto para la dosificación del hierro y el cobre de los colores verde claro y oscuro en el caso de la vidriera de la iglesia de Santa María del Monasterio de Pedralbes.⁹²

⁹² Gimeno, D., Pugès, M., 2002.

En efecto, el color verde del vidrio en estudio en Tarragona presenta una tonalidad intermedia entre el verde oscuro y el claro estudiados en su día en esta vidriera, y en efecto el contenido en hierro es comparable al del vidrio de color verde claro de Pedralbes, siendo el contenido en cobre en el vidrio de Tarragona aproximadamente intermedio al del de los colores verde claro y oscuro en Pedralbes, siendo de hecho ligeramente más próximo al color verde oscuro. Podemos interpretar por lo tanto este vidrio original (extraído de la tracería en Tarragona) como una excelente evidencia de la maestría del vidriero en la dosificación de los contenidos de hierro y cobre, según esta receta bien conocida en el vidrio catalán del siglo XIV, para obtener tonos más intensos o más difuminados en la paleta del verde. Hecha esta interpretación, cabe señalar que para obtener este resultado cromático no hay que añadir grandes cantidades de hierro a la formulación del vidrio incoloro (aunque en algunos casos remarquemos que son cercanos al doble de otros vidrios presentes en este conjunto). Igualmente hay que señalar que el cobre añadido presenta como elementos minoritarios asociados As, Mo, Pb, y hasta 3 o 4 veces más Cr que el resto de los vidrios. Podemos recordar que el Cr es un elemento que por si mismo actúa como cromóforo de color verde (esto es, en ausencia de cobre y hierro), pero ciertamente en valores muy superiores a los hallados en este vidrio.

Por lo que se refiere al vidrio amarillo, se han analizado diferentes tonalidades. El vidrio TA-25 es en realidad un amarillo oscuro casi ámbar, semejante cromática y composicionalmente al vidrio GIR-11 (recogido en el plafón GIR F-4, atribuido al Maestro del Presbiterio de Girona), de modo que puede leerse mejor su receta de color si se realiza comparándolo a dicho vidrio ya comentado previamente. Se trata de un color obtenido mediante la adición de manganeso (aproximadamente un 50 % más que los vidrios semejantes) en una matriz que contiene aluminio (casi el doble que los otros vidrios comparables) y algo de magnesio (alrededor de un 25 por ciento más). En conjunto se trata de la adición de una matriz probablemente arcillosa (quizás una arcilla esmectítica) que contiene el mineral de manganeso, a la formulación del vidrio incoloro (que consiguientemente baja en un valor total comparable sus contenidos en sílice y sodio). Es probable que este vidrio se haya producido en un horno de ambiente reductor,

y/o en presencia de azufre, pero al no disponer de los datos correspondientes a este elemento no podemos afirmarlo rotundamente.

Asimismo los vidrios TA-40 y 45 (este último igualmente original, al haber sido extraído directamente de la tracería) son de color amarillo. El vidrio TA-40 presenta un contenido en sílice muy elevado, sin que se aprecie una disminución muy marcada de los elementos alcalinos (sodio y potasio) que implique que el sector analizado haya sufrido una alteración con lixiviación superficial de estos elementos. Por lo tanto podemos sospechar que el mayor contenido en sílice de este vidrio puede corresponder a una reposición relativamente temprana del vidrio.

Por lo que se refiere al color, ambos vidrios no presentan evidencias de un particular elemento cromóforo, por lo que podemos sospechar que se trata de un vidrio coloreado mediante producción en un horno reductor que ha afectado a los valores de hierro presente. En las circunstancias actuales esto sólo se puede comprobar mediante un estudio por métodos físicos específicos que en el momento de finalizar esta tesis aún no ha podido ser llevado a cabo, pero que está previsto realizar en breve término.

En este conjunto de Tarragona tenemos especialmente bien representado el vidrio azul (un total de 8 vidrios). Al estudiarlos macroscópicamente sus características nos hacen sospechar unas ciertas afinidades: los vidrios TA 4-6, de color azul intenso, parecen iguales al punto que podríamos sospechar del corte que proceden de la misma lámina de vidrio; los vidrios TA 2 y 3, de color azul algo más claro, también parecen iguales y procedentes de la misma lámina de vidrio; los vidrios TA 1 y 9, de color azul intenso con grisalla, también parecen iguales y procedentes de la misma lámina de vidrio; el vidrio TA 5 es del mismo color azul que los TA 4 y 6 pero más delgado. Sin embargo, la química nos desmiente todas estas atribuciones, aunque lo primero que hay que decir es que todos ellos presentan composiciones químicas propias del periodo medieval (lo que excluye substituciones tardías).

Si atendemos a la composición química de los elementos mayoritarios, podemos distinguir dos grupos de vidrios diferentes, el primero de ellos (TA 1, 3 y 5) se caracteriza por presentar contenidos de sodio mucho más elevados que el resto, en el rango 21,6-24,8 % de Na₂O; mientras que el resto (TA 2R, 4, 6, 9 y 46) presentan valores en el rango

16,6-17,7 % de Na₂O. Estas diferencias en el contenido en sodio son compensadas o acompañadas por valores mucho menores de silicio en el primer grupo (aproximadamente en un orden de 8-10 % total inferior en silicio), lo que a priori se puede interpretar como el resultado de la producción de estos vidrios más pobres en silicio en un horno que podía trabajar a temperaturas sensiblemente inferiores a los otros; y en términos de conservación también por el menor contenido en este elemento vitrificante se trataría de un conjunto potencialmente mucho más alterable (aunque no se han distinguido patologías diferenciadas entre unos y otros vidrios.

Si por otro lado nos fijamos en los contenidos en elementos traza caracterizantes, podemos obtener un conjunto de informaciones realmente útiles. En primer lugar, el vidrio TA-46, extraído directamente de la tracería es diferente de todo el resto de vidrios, tanto por diferencias en los contenidos de los elementos mayoritarios (más calcio y menos potasio que el resto), mientras que por el contenido en sílice y sodio podría asimilarse a la familia de vidrios TA 2R, 4, 6, y 9. Sin embargo, si observamos los elementos en traza en algunos elementos traza Y-Zr-Nb, en la mayor parte de las ocasiones trazadores de la arena silíceo empleada en la fabricación del vidrio, podemos ver que es diferente en su composición a todo el resto de vidrios azules.

Si estudiamos el contenido en Co, Ni e In, trazadores característicos de las menas minerales de cobalto explotadas en época medieval, algunas de las “parejas macroscópicas” de estos vidrios azules sufren un “divorcio” inmediato: mientras que los vidrios TA 4 y 6 mantienen las similitudes detectadas tanto por lo que se refiere a elementos mayoritarios y trazas, el resto difieren en mayoritarios y/o trazas. Así el vidrio TA 5, semejante a los anteriores y sólo diferente macroscópicamente por su menor espesor, presenta valores comparables a ambos por lo que se refiere al Co, Ni e In, mientras que difiere totalmente por lo que se refiere a los componentes mayoritarios (pertenece al grupo de vidrios de alto contenido en sodio y bajo –comparativamente- en silicio) en cambio a los otros dos no, ya que pertenecen al de valores comparativamente más bajos en sodio y más ricos en silicio. Por tanto, parece que estos tres vidrios fueron

producidos con la misma receta y sal mineral, pero partiendo de dos vidrios incoloros diferentes.

Los vidrios TA 2 y 3 constituyen otra pareja muy semejante por sus propiedades macroscópicas, pero pertenecen también cada uno a un grupo diferente por lo que se refiere a los vidrios mayoritarios (y por lo tanto fueron fabricados a partir de dos vidrios incoloros diferentes), presentan contenidos en Co y Ni prácticamente idénticos o muy semejantes, lo que aboga en favor de que se empleó en su confección la misma receta o dosificación de la sal de cobalto, lo que explica la semejanza en el color obtenido, pero curiosamente el TA 2 presenta un contenido en In que es un orden de magnitud decimal inferior al resto, lo que indica que la receta y dosificación fue semejante o idéntica en ambos vidrios pero la sal mineral empleada fue diferente, característicamente pobre en indio. Los vidrios TA 1 y 9 constituyen otra pareja macroscópicamente comparable, pero difieren tanto en el vidrio incoloro empleado en su fabricación (del grupo de contenido más alto en sodio en el caso del vidrio TA 1), presentan valores comparables por lo que se refiere a Co y Ni (como en el caso de la pareja precedente TA 2 y 3, pero mucho mayores en Co, del orden de 1100-1250 partes por millón respecto a las 720 de éstos; hecho coherente de cara a la receta usada para obtener un color azul más intenso en los vidrios TA 1 y 9). Además, difieren en que el vidrio TA 9 es el único de la serie, conjuntamente con el TA 2 que presenta contenidos en In un orden de magnitud decimal inferior al resto, lo que indica que la receta y dosificación fue semejante o idéntica en ambos vidrios pero la sal mineral empleada fue diferente, característicamente pobre en In.

En resumen, el dato más sorprendente de la comparación de los contenidos químicos entre los elementos mayoritarios y en traza de este conjunto de vidrios azules es tal como se ha indicado que las parejas macroscópicamente semejantes en todo (y en particular en el tono e intensidad del color) difieren sensiblemente en su contenido en elementos mayoritarios. La interpretación mas sencilla y verosímil para esto, teniendo en cuenta que todos estos vidrios presentan composición química y características macroscópicas de vidrios medievales, es que para la producción de estos vidrios se empleó, probablemente en el mismo momento o en tiempos no muy distantes entre sí, las mismas recetas y sales minerales de color sobre dos conjuntos de vidrio blanco producidos a partir de dos

recetas y/o hornos diferentes, en la misma obra o en todo caso en un ámbito mediterráneo próximo. Igualmente, la aparición de dos vidrios en los que la mena de cobalto empleada para dar color es selectivamente de contenidos mucho más bajos en Indio indica que la fuente de aprovisionamiento de las sales minerales que dan color a estos vidrios también fue diversificada.

Es también interesante que en el caso de los vidrios azules coloreados con cobalto, los elementos traza Y-Zr-Nb que suelen ser buenos trazadores de las impurezas minerales presentes en cada arena silíceas empleada, en este caso permiten también discriminar perfectamente entre las sales de cobalto ricas y pobres en In, lo que permite interpretar que las sales de cobalto pueden también ser en este caso trazadas o diferenciadas por estos elementos, que aparecen concentradas selectivamente en los vidrios coloreados con menas pobres en In (es decir, que están asociadas a la mena de cobalto o al procedimiento de introducción de esta mena en el vidrio incoloro).

No está de más comentar un aspecto químico que ayuda a la interpretación del origen, edad y atribución de este conjunto de vidrios, para delinear unas primeras conclusiones sobre estos datos. Tal como se comentó en el párrafo precedente, mientras que sólo un total de 4 vidrios fueron directamente retirados de su emplazamiento de la tracería de piedra, el resto proceden de una cornisa de la vidriera de la capilla de Santa María de los Sastres. Por lo tanto, un lector detallista podría plantearse si el resto de los vidrios corresponden a la misma época, autor y atribución, al no haber sido retiradas de un emplomado original junto con los cuatro antes mencionados; o igualmente razonar en el caso de vidrios no pintados si son atribuibles a la obra (vidriera) de un determinado autor. Es en un caso como éste en el que el estudio de la química de los vidrios nos muestra claramente cómo puede solucionarse el problema, al caracterizarse con la misma composición tanto un grupo de vidrios obtenidos del alféizar de la ventana (por ejemplo en el caso de los vidrios potásicos, el vidrio TA-47 obtenido de la vidriera certifica la misma procedencia de los TA-07 y 18). Por otra parte, el resto de vidrios potásicos nos plantean legítimamente una duda sobre su procedencia, que de igual modo la química puede resolver en parte. Así en el caso de los vidrios TA-08, 10 y 11, la composición del

vidrio incoloro de base, el metal (cobre) empleado en la coloración, y la factura tecnológica del vidrio (plaqué, es decir obteniendo el color mediante un estrato de esmalte entre dos de vidrio incoloro) son propios del vidrio medieval centroeuropeo.

Por lo tanto podemos inferir para este conjunto de vidrios un origen por importación, y una edad de producción medieval coherente con el encargo del conjunto, o bien, con una restauración muy precoz de vidrios rojo plaqué dañados por corrosión química o bioquímica.⁹³ Por lo que se refiere al vidrio incoloro, se dispone en este conjunto de Tarragona de un número muy elevado de vidrios sin color o sólo coloreados mediante amarillo de plata (20), algunos atribuibles en base a criterios pictórico-estilísticos a Guillem Letumgard, sea con certeza (TA 26 al 29), o con una alta posibilidad de tal autoría (TA 30, 31 y del 34 al 38). El rasgo más notable que podemos señalar es que incluso limitándonos al primer grupo también se manifiesta por el contenido en elementos mayoritarios y trazas (Cu, Co, Rb, Th, W, Ta, etc.) la presencia simultánea en el taller artesano de al menos dos tipos químicamente bien diferenciados de vidrio incoloro. Para obtener más información sobre estos vidrios es preciso realizar un estudio estadístico polivalente⁹⁴ que excede de los objetivos de esta tesis.

⁹³García-Vallés, M., Gimeno, D., et al., 2003.

⁹⁴ Véase por ejemplo el estudio sobre el vidrio incoloro publicado por Basso, E. et al., 2009.

5.6 Conclusiones de este capítulo

El estudio de la decoración vítrea de la Catedral de Tarragona nos ha permitido hacer una lectura mucho más detallada del conjunto, interpretado también gracias a su análisis químico-analítico. La investigación se ha centrado principalmente en dos grandes ciclos pictóricos del siglo XIV: capilla de las Once Mil Vírgenes y la capilla de Santa María de los Sastres.

Las pocas informaciones documentales sobre esta primera capilla, una de las más antiguas del templo, relacionan su construcción con el Arzobispo de Tarragona Arnau Sescomes (1334-1346). Sabemos que en 1340 las obras aun no se habían acabado y que en 1342 el mismo patrocinador invirtió más dinero para su decoración, que se consideró definitivamente concluida en 1344. Las vidrieras que actualmente decoran la capilla de las Once Mil Vírgenes son el resultado de varias intervenciones y solo en mínima parte reflejan la imagen de lo que fue el proyecto gótico original. Nuestro objetivo era estudiar el conjunto pictórico en sus partes originales y analizar algunas muestras de vidrio para comprobar las propuestas histórico-artísticas, añadiendo datos relevantes sobre su fabricación y procedencia del vidrio.

La vidriera central (H-I; a1, b1, a3, b3) tal como detallamos en este capítulo, se considera el único ejemplo que en su mayoría presenta plafones originales del siglo XIV, mientras los demás del conjunto en su totalidad son reposiciones posteriores.

En referencia al *Bautismo del Cristo* (H-I; a2, b2), al principio se consideraba una pieza del siglo XIV⁹⁵, pero actualmente nos inclinamos hacia la posibilidad de que se trata más bien de una obra de época posterior, debido a un uso diverso de la grisalla y del trazo. Nuestra propuesta ha sido corroborada también por unos informes de restauración, donde se sugiere que las dos figuras centrales son modernas, pero ejecutadas por un buen maestro vidriero.

Asimismo al principio se consideraban originales todos los fondos de los plafones que forman parte de la vidriera central H-I, en cambio el estudio detallado del plafón a3 ha

⁹⁵ De Dalmases, N., Pitarch, J., 1984, p. 273; Alcoy, R., 1998, p. 164; Cañellas, S., 2008, p. 234.

revelado que esta información no es válida para todos ellos.⁹⁶ En una foto anterior al año 1936 se ve la imagen de la Virgen que ocupa el actual plafón H-I a3 insertada en una ventana diferente a la actual y sin fondo anexo, como si la figura se hubiese recortado.

La vidriera de Santa Tecla que se encuentra insertada en una ventana románica del deambulatorio de la catedral, presenta el mismo fondo transparente y estructura arquitectónica que la ventana representada en la foto. Hemos considerado razonable por lo tanto que posiblemente nuestro ejemplar procedente de la capilla de las Once Mil Vírgenes se emplazara de forma temporal en una ventana del deambulatorio y que se emplomó sin fondo original porque posiblemente ya no se conservaba por varios motivos. La crónica local del año 1934 reitera el problema del fraccionamiento y descolocación de las vidrieras góticas de esta capilla de las Once Mil Vírgenes y respalda nuestra propuesta. Debido a que unas fotos anteriores al año 1939 muestran la cara actual del plafón, perfectamente emplazado en el conjunto vigente, se ha propuesto que el fondo del plafón actual H-I a 3 sea un falso, posiblemente ejecutado entre 1936 y 1939.

El soporte de unos análisis químico-analíticos de las piezas habría podido certificar las propuestas adelantadas, pero ha sido imposible recopilar las muestras dado que el conjunto fue restaurado en 2009 por la empresa M3 y no se conservaron fragmentos originales para este tipo de investigación.

En los plafones originales de esta capilla la crítica había detectado un solo tono de grisalla, en realidad los informes de restauración hallados nos hablan de una pintura menos sencilla de lo que se creía, presentando dos tonos de grisalla, tal como sugieren los recetarios medievales. No se han encontrado trazas de amarillo de plata, hecho que encaja perfectamente con la introducción en Cataluña de este color, que remite a mediados del siglo XIV.

Desde un punto de vista estilístico las vidrieras de la capilla de las Once Mil Vírgenes se habían relacionado con los conjuntos góticos de Pedralbes, Girona y Santa María del Mar. Nosotros consideramos más razonable compararlas solo con los plafones de este último templo, por unas cuantas analogías que han salido a luz durante el estudio directo de las piezas. El primer elemento que une las dos producciones es la participación de Arnau

⁹⁶ Ibidem.

Sescomes, implicado en ambos conjuntos. Además el uso de los mismos modelos, ejecutados con un estilo análogo e igual tono del color, nos ha llevado a proponer que las obras posiblemente se encargaron a un mismo taller artesano. Es cierto que en Santa María del Mar se ha detectado solo un tono de grisalla, mientras en Tarragona dos, pero hay que decir que en Santa María del Mar no se pudieron abrir los plafones y liberarlos de los cristales que los enmarcan, por lo tanto no podemos certificar que no existan dos tonos de color. Cuando decidimos iniciar el trabajo las vidrieras se encontraban almacenadas en un espacio debajo de la cripta. Su estudio pictórico se ha ejecutado lo mejor posible pero en una zona que por su escasa iluminación no facilitaba el análisis de los detalles pictóricos. Es más, la interposición de un vidrio de protección perjudicó bastante esta tarea, contaminada por el reflejo del vidrio colocado entre el espectador y el plafón original. Al obispo Arnau Sescomes se ha asociado el nombre del maestro Guillem Seguer como posible ejecutor de las vidrieras, pero la falta de información documental no nos ha permitido coger una posición al respecto y adelantar propuestas.

El estudio de la capilla de Santa María de los Sastres se ha desarrollado en conjunto con las obras de restauración llevadas a cabo en los años 2011-2012 y nos ha permitido presentar varias propuestas, tanto a nivel atributivo como compositivo del vidrio. Contrariamente a la mayoría de los conjuntos analizados en esta tesis, las pocas fechas seguras de esta capilla remiten principalmente a su decoración. En una carta con fecha 22 de agosto de 1359 el arzobispo de Tarragona Pere de Clasquerí se dirigía a su subordinado Pere Toló para que se pagaran "*les quinze lliures*" restantes de la cantidad pactada a Guillem Letumgard "*magister de vitriariis*" por unas vidrieras de la capilla de Santa María. Actualmente lo que se conserva de la obra del maestro normando se limita a unos plafones que decoran las tracerías, mientras a nivel de las lancetas el proyecto original se ve muy transformado por intervenciones sucesivas de varias épocas. Desde un punto de vista iconográfico es posible que se tratara de un ciclo mariano, debido a que varios elementos pictóricos remiten a este tema, además reiterado en dos ventanas contiguas, donde se repite el tema de la Anunciación.

El estudio de las partes originales de este conjunto ha sido imprescindible para la atribución a Letungard de algunos plafones sueltos procedentes de la capilla de San Miguel de la Catedral de Girona, y cuya autoría todavía se había quedado como propuesta.

El análisis cercano de los dos grupos de obras originales de Letungard, que pudimos observar, fotografiar y muestrear, nos ha convencido de que se trata de la mano del mismo autor. Asimismo hemos llegado a suponer que posiblemente había cierta continuidad narrativa entre las vidrieras y los demás registros decorativos de la Capilla de Santa María, tal como en Girona. Según propone Alcoy, es posible que en la capilla de San Miguel de la Catedral de Girona se desarrollara el tema del Juicio final, como última etapa de unas historias que empiezan con los profetas que anuncian la llegada del Mesías, entronca con las Historias de la Salvación presente en el presbiterio y también con la narración del Calvario y Resurrección. Asimismo se ha hallado cierta relación entre las vidrieras y el encargo del retablo de Jaume Serra que se complementaría con las coetáneas vidrieras.⁹⁷ Se trata de un proyecto complejo que revela por un lado una gran devoción y valoración del sujeto representado y por otro refleja una gran organización y capacidad técnica del taller implicado en la obra.

El estudio analítico de las muestras recopiladas nos ha ofrecido datos significativos sobre los talleres que posiblemente participaron en la decoración del conjunto y las recetas empleadas para ejecutar las láminas vítreas de colores.

Por lo que se refiere a los constituyentes de la pasta vítrea base, los vidrios cálcico-potásicos muestreados son marcadamente minoritarios, y corresponden principalmente a vidrios rojos de tipo plaqué, es decir de importación y fabricación norte-europea tal como se ha averiguado en el caso de los demás conjuntos vítreos de esta misma tesis. Su composición química nos sugiere además que se trata de piezas de sustitución, colocadas posiblemente durante una restauración temprana del conjunto.

Los vidrios sódico-cálcicos son la mayoría: en total se han analizado 38 vidrios, de ellos 8 azules, 3 amarillos, uno verde y 27 incoloros con amarillo de plata y grisalla.

⁹⁷ Alcoy, R., 2004, p. 19.

Por lo que se refiere a las recetas de fabricación de estos colores, el verde corresponde a la clásica receta que hemos visto en otros conjuntos medievales italianos y catalanes, donde el color se obtiene por la combinación de hierro y cobre. El amarillo se obtuvo mediante la adición de manganeso en una matriz que contiene aluminio y algo de magnesio, y de momento suponemos que este vidrio se produjo en un horno de ambiente reductor, y/o en presencia de azufre, pero no podemos aun afirmarlo de manera segura.

En referencia al color azul, si atendemos a la composición química de los elementos mayoritarios, podemos distinguir dos grupos de vidrios diferentes. La interpretación mas sencilla y verosímil para esto, teniendo en cuenta que todos estos vidrios presentan composición química y características macroscópicas de vidrios medievales, es que para la producción de estos vidrios se empleó, probablemente en el mismo momento o en tiempos no muy distantes entre sí, las mismas recetas y sales minerales de color sobre dos diversas familias de vidrio blanco realizadas a partir de dos recetas y/o hornos diferentes, en la misma obra o en todo caso en un ámbito mediterráneo próximo. Este dato se ha puesto en relación con las dos tempranas intervenciones que afectaron al conjunto: la obra del *Mestre de les rosasses* de Tarragona (finales del siglo XIV principios del XV) y la del *Mestre de la rosassa* de Pedralbes (principios del siglo XV).

Por lo que se refiere al vidrio incoloro, se dispone de un número muy elevado de piezas de este tipo como también de 20 ejemplares coloreados en superficie con amarillo de plata, algunos atribuibles en base a criterios pictórico-estilísticos a Guillem Letungard, sea con certeza o con una alta posibilidad de tal autoría. El rasgo más notable que podemos señalar es que incluso limitándonos al primer grupo también se manifiesta por el contenido en elementos mayoritarios y trazas (Cu, Co, Rb, Th, W, Ta, etc.) la presencia simultánea en el taller artesano de al menos dos tipos químicamente bien diferenciados de vidrio incoloro. En este caso también la contemporaneidad de las intervenciones del *Mestre de les Rosasses* de Tarragona o del *Mestre de Pedralbes* justificaría esta diferencia, debido a que las recetas medievales, por ser de tipo artesanal siempre presentaban un margen de diferencia sensible de taller a taller, a pesar de que se usaran

las mismas indicaciones. Para concluir queremos remarcar uno de los resultados más importantes hallados en este estudio, es decir el haber comprobado que las piezas halladas en el marco perimetral del ventanal y las recogidas personalmente en las tracerías presentan recetas análogas, tanto por lo que se refiere a su composición como al color, por lo tanto todas las piezas son originales y medievales.