

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Vidrieras medievales en Castilla y León: más allá de la
Pulchra Leonina

Autor: Miguel Domínguez Macías

Tutor: Fernando Gutiérrez Baños

Titulación: Grado en Historia del Arte

Julio de 2024

A mi familia

RESUMEN

La catedral de León, conocida como la *Pulchra Leonina*, resplandece al poseer un extenso y admirable corpus de vidrieras alojadas entre sus muros, pero existen vitrales en otros edificios de Castilla y León que también ostentan una relevancia histórico-artística notable. La ciudad de Burgos se erige como la protagonista indiscutible de este trabajo, albergando vidrieras de una extraordinaria calidad como las de Santa María la Real de las Huelgas, que reflejan el trabajo de talleres franceses en el siglo XIII, o las de la cartuja de Miraflores, que nos dialogan sobre la situación próspera del comercio ligado con Flandes en el siglo XV. Del mismo modo, los vitrales de los distintos edificios estudiados trazan una evolución de los distintos lenguajes artísticos bajomedievales; desde el estilo 1200, pasando por el gótico clásico, hasta deparar en el flamenco. Aunque la conservación ha sido un desafío debido a su genuina fragilidad, todavía existen un amplio número de este “gran arte perdido” en Castilla y León.

PALABRAS CLAVES

Vidrieras- Luz- Edad Media- Castilla y León- Burgos

ABSTRACT

The cathedral of León, known as the *Pulchra Leonina*, shines by having an extensive and admirable corpus of stained glasses housed in its walls, but there are stained-glass windows in other buildings of Castile and León that also boast a remarkable historical and artistic relevance. The city of Burgos stands as the undisputed protagonist of this essay, hosting stained glasses of extraordinary quality as those of *Santa María la Real de las Huelgas*, reflecting the work of French workshops in the thirteenth century, or those of the *Cartuja de Miraflores*, which talks about the prosperous situation of the trade linked to Flanders in the fifteenth century. In the same way, the stained-glass windows of the different buildings studied trace an evolution of the different late medieval artistic languages; from the 1200 style, through High Gothic, to Flemish art. Although conservation has been a challenge due to their genuine fragility, there are still a large number of this "great lost art" in Castile and León.

KEYWORDS

Stained glasses- Light- Middle Ages- Castile and León- Burgos

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. MUROS DE LUZ Y COLOR: EL SIMBOLISMO DE LA LUZ EN EL ARTE MEDIEVAL	6
3. EL TALLER DEL VIDRIERO Y SUS TÉCNICAS	12
4. BURGOS: UN ESCENARIO PARA EL ÉXITO DE LA VIDRIERA	14
5. EL TRÁNSITO HACIA EL GÓTICO: LAS VIDRIERAS DEL MONASTERIO CISTERCIENSE DE SANTA MARÍA LA REAL DE LAS HUELGAS:.....	16
5.1. La representación de los <i>Doce apóstoles</i>	19
5.2. La representación de la <i>Virgen con el Niño</i>	20
6. EL APOGEO DEL MODELO FRANCÉS: LAS VIDRIERAS DE LA CATEDRAL DE BURGOS:	22
6.1. El rosetón de la fachada del Sarmental.....	22
6.2. Los óculos de las puertas laterales de la fachada de Santa María	26
7. EL TRIUNFO DEL MODELO FLAMENCO: LAS VIDRIERAS DE LA CARTUJA DE MIRAFLORES	29
8. EL TRÁNSITO HACIA EL RENACIMIENTO: ARNAO DE FLANDES:.....	35
8.1. Las vidrieras de la capilla del Condestable	35
8.2. Obras para otras catedrales y la continuidad del taller	39
9. CONCLUSIÓN	43
ANEXO DE IMÁGENES	46
BIBLIOGRAFÍA	88

1.- INTRODUCCIÓN

La luz y la oscuridad son dos palabras que invaden tanto las extensas regiones del Cosmos como la finita vida del ser humano en la Tierra. Una tercera palabra que también impregna ambos es el cambio. Como persona foránea de la bella Valladolid, durante mis estudios de Grado de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de su Universidad, estas tres palabras me han acompañado a escondidas en el interior de mi mochila. En todos mis años académicos tenía pensado realizar mi Trabajo Fin de Grado sobre algún tema relacionado con la cinematografía, pero, como no podía resultar de otra manera, el cambio vino de nuevo a mí. Esta tercera palabra es algo que parece extraño al principio, aunque rápidamente obliga a sacar lo mejor de ti, como me ha ocurrido al poner en mi recta final un tema sobre la época medieval. Gracias a la propuesta por parte de mi Tutor y a su inestimable ayuda, junto a las clases del profesorado que me iluminaron durante todos mis años de estudio, elegí abordar un tema relacionado con las vidrieras debido tanto a mi atracción por su estética y su relación con la metafísica de la luz como a mi limitado conocimiento sobre las mismas.

El **objetivo principal** de este trabajo es agrupar y valorar las vidrieras medievales de distintos edificios de la comunidad autónoma de Castilla y León más allá de la catedral de León, conocida como la *Pulchra Leonina*. Esto se debe a que esta posee el mayor número de publicaciones, debido al extenso corpus de sus vitrales alojados en sus muros con una excelente conservación y maestría artística. Pero, desgraciadamente, su carácter absolutamente extraordinario propagó un telón de desconocimiento hacia otras edificaciones que también son dignas de admiración, como señalaremos posteriormente. Del mismo modo, nos han surgido **objetivos específicos** que han ido brotando a la vez que se realizaba el trabajo. El primero de ellos sería llevar a cabo una revisión bibliográfica del tema en cuestión para aproximarnos a la situación de la vidriera en España y poder entender concretamente el escenario de la actual Castilla y León. Debido a la existencia de un gran número de fábricas con vitrales en este territorio, hemos optado por elegir los más singulares tanto por su calidad histórica-artística como por la existencia de un mayor número de investigaciones y aportaciones sobre ellos. El segundo de los objetivos específicos sería trazar un recorrido cronológico histórico-artístico de los distintos conjuntos de vidrieras alojadas en ellos, lo que nos permite observar los cambios estilísticos a través de diferentes lenguajes. No es casualidad que Burgos aparezca en la

mayoría de los edificios puesto que fue el territorio que mayor número de ejemplos y artífices del arte del fuego poseyó en Castilla y León. Debido a esto, el tercer objetivo específico es la valoración del papel que la ciudad de Burgos disfrutó en el campo del vitral en la Edad Media, generando una fértil tierra de cultivo, lo que hará centrarme en ella. Y es que, si bien la fama en el campo de la vidriera medieval se la lleva —merecidamente— León, Burgos es un centro no menos interesante para su estudio. En efecto, mientras que en León podemos estudiar en todo su esplendor el arte de la vidriera del siglo XIII (aunque también las haya posteriores), en Burgos, con ejemplos no tan densos y dispersos por varios edificios, podemos estudiar la evolución de este arte entre principios del siglo XIII y principios del siglo XVI, apreciando su rica evolución técnica, estilística e iconográfica.

El **estado de la cuestión** de la vidriera en España y concretamente en Castilla y León quedó casi en el olvido historiográfico hasta hace escasas décadas. El gran éxito medieval, junto a los capítulos renacentistas y manieristas, fueron paulatinamente ensombrecidos en los siglos XVII y XVIII, aunque se mantuvieron las labores de mantenimiento y conservación de los vitrales en sus edificios. Es cierto que el secreto de su técnica fue transmitido a través de diversos tratados, como el conservado en el Real Monasterio de Guadalupe de Cáceres escrito a mediados del siglo XVII y titulado como *Brebe Tratado sobre como se han de traçar las bedrieras y de que suerte se corta el vidrio*. También durante la mitad del siglo XVII y comienzo del siglo XVIII se escribieron tratados de importancia como son los de la catedral de Segovia *Tratado de la fábrica del vidrio* de Juan Denis y *Modo de hacer las vidrieras* de Francisco Herranz, redactados conjuntamente entre 1676 y 1690¹. La valoración tras su olvido histórico, aunque no técnico, fue llevada a cabo por parte de los ilustrados del conocido Siglo de las Luces, que no deja de ser paradójico, ya que su clasicismo era acentuado. Francisco Sánchez Martínez escribía en el *Tratado del secreto de pintar a fuego las vidrieras* (1718)². Antonio Ponz describe las vidrieras de la catedral de Toledo en su *Viaje por España* (1772), que constituyen uno de los primeros ejemplos de revalorización tanto de las medievales como las renacentistas. En 1800, Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, impulsó su patrimonio y

¹ Nieto Alcaide 1998, 229-30.

² Cortés Pizano 2010, 203-4.

empezaron a aparecer algunos de los nombres de maestros vidrieros como Arnao de Flandes o Alberto de Holanda, ambos vecinos de Burgos³. Así, constituye la primera documentación ordenada de artífices del arte del fuego que realizaron los principales conjuntos de vidrieras en la Castilla y León de los siglos XV y XVI. La restauración y conservación volvió a tenerse en cuenta, como en la publicación de Joaquín Lorenzo de Villanueva de “Vidrieras pintadas en las catedrales de España” en el *Semanario Pintoresco español* (1837). La catedral de León fue un hito de admiración de la vidriera gótica desde fechas tempranas, surgiendo valoraciones como las de José María Quadrado en sus *Recuerdos y Bellezas de España* (1855). A Juan Bautista Lázaro, arquitecto-director de la restauración de la catedral de León, le llamó la atención su falta de estudios, por lo que en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1906, denunció su injusta situación de olvido⁴.

Posteriormente en los volúmenes del catálogo monumental de España (1900-1961) redactados por Manuel Gómez-Moreno también tuvieron acogida los vitrales de algunos edificios. Luis Pérez Bueno publicaría *Vidrios y vidrieras* (1942) que recoge algunas vidrieras historiadas, y sus artífices, aparte de la catedral de León, como serían las del monasterio cisterciense de Santa María la Real de las Huelgas, la catedral de Burgos o la catedral de Segovia. Hasta los años sesenta del siglo XX, época donde empieza a resurgir la vidriera en la arquitectura, tan solo existía una información elemental y fragmentaria. Víctor Nieto Alcaide empezará poco a poco a iluminar la historiografía de la situación de la vidriera en España a través de un amplio número de publicaciones a raíz de su Tesis Doctoral del *Corpus Vitrearum Medii Aevi. España I* sobre *Las vidrieras de la catedral de Sevilla* (1969). Gracias a su insaciable labor, se ha convertido en el autor de referencia de este arte en España, sirviendo de guía para la realización de este trabajo. Así, sus investigaciones marcaron un antes y un después en la historiografía, destacando *La vidriera española: ocho siglos de luz* (1998) como un extenso tomo que recopila y amplía los estudios sobre la situación de la vidriera en España. Asimismo, realizaría todo tipo de aportaciones como “La vidriera gótica en el territorio burgalés” en *El arte gótico en el territorio burgalés* (2006). Otra autora relevante es María Pilar Alonso Abad, que ha dedicado un gran número de estudios a

³ El Diccionario Interactivo de Ceán Bermúdez es posible consultarlo en la web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Disponible en <https://ceanbermudez.es/wiki/Portada>.

⁴ Nieto Alcaide 1998, 14-5.

vitrales de edificios de Castilla y León, especialmente de Burgos. Cabe destacar sus aportaciones sobre la catedral y de Santa María la Real de las Huelgas, con publicaciones como *Las vidrieras de la Catedral de Burgos* (2016) o *Grandes hitos de las vidrieras medievales de Burgos* (2022). Del mismo modo, existen investigadores y restauradores en activo, como Fernando Cortés Pizano o el taller burgalés Vidrieras Barrio, que ayudan a sacar de entre las cenizas este olvidado arte del fuego.

La mayoría de las **fuentes** utilizadas han sido las fuentes secundarias elaboradas por los expertos, destacando que la mayoría de ellas se remontan a escasas décadas debido a que anteriormente no existía un gran interés por la vidriera, exceptuando varias aportaciones. Dentro de ellas he consultado todo tipo de publicaciones, como monografías, manuales, estudios de edificios, artículos, revistas, cuadernos de restauraciones y vídeos en Internet que me han ayudado a aproximarme primariamente a la localización de las vidrieras en sus respectivos edificios. La principal fuente primaria que he utilizado es la propia obra de arte tras realizar un pequeño trabajo de campo visitando algunos de los edificios, ya que desde una hoja o una pantalla no se puede apreciar del mismo modo tanto su valor estético como lumínico. También he consultado algunas fuentes primarias como las Sagradas Escrituras a la hora de aproximarme a las concepciones de la metafísica de la luz, además de escritos de filósofos de la Antigüedad y la Edad Media gracias al compendio de Wladyslaw Tatarkiewick en su publicación *Historia de la estética. II. La estética medieval* (1989). El uso de las nuevas tecnologías me ha beneficiado en mi trabajo gracias a las bases de datos de Dialnet, catálogos bibliotecarios como Almena o Rebiun, o la utilización del préstamo interbibliotecario de la Universidad de Valladolid para adquirir libros de otras universidades. Las aportaciones fotográficas han sido de gran ayuda, aunque si las comparamos con otras artes, también son escasas, destacando el gran archivo fotográfico de las publicaciones de *La vidriera española: ocho siglos de luz* de Víctor Nieto Alcaide, el *Cuadernos de restauración de Iberdrola XIII. La cartuja de Miraflores III. Las vidrieras* de la Fundación Iberdrola o *Las vidrieras de la Catedral de Burgos* de María Pilar Alonso Abad, lo que ha podido proporcionarme un anexo de imágenes de alta calidad que no habría sido posible sin su labor

La **metodología** utilizada ha sido interdisciplinar, utilizando el método histórico para aproximarnos y entender el contexto histórico y la construcción de los edificios desde una manera cronológica. Los métodos formalistas e iconográficos para comprender los encargos a través de la técnica y los motivos representados. El atribucionismo para distinguir las obras de sus respectivos autores y el método biográfico para acercarnos a maestros vidrieros como Arnao de Flandes.

La **estructura** del trabajo se organiza en un primer cuerpo que comprende la vidriera en general para entender el porqué de su utilización. El primer apartado hemos decido denominarlo *Muros de luz y color* debido a que este arte proyecta en sus vidrios la luz del Dios cristiano y algunas de las reflexiones sobre lo bello, continuando con un breve apartado sobre las técnicas para poder acercarnos un poco más a su entendimiento. El segundo y mayor cuerpo se basa en una evolución cronológica de las vidrieras medievales de los edificios de Santa María la Real de las Huelgas, la catedral de Burgos, la cartuja de Miraflores y los vitrales realizados por el taller de Arnao de Flandes para la capilla del Condestable en la catedral de Burgos, otros diferentes encargos y la continuidad del taller que depara en formas renacentes. De este modo, nos proyectan una gran diversidad de estilos artísticos desde el conocido estilo 1200 del Real Monasterio de las Huelgas, pasando por el gótico clásico de la catedral de Burgos, hasta el lenguaje flamenco de la cartuja de Miraflores y la capilla del Condestable, que nos sirve para entender la evolución de la vidriera medieval. Aun así, es un arte que sigue estando desprestigiado de la historiografía y, como bien proclama Víctor Nieto Alcaide:

Las vidrieras españolas continúan siendo un capítulo del arte español ignorado que, quizás por su complejidad técnica, sigue sin aparecer en estudios de conjunto sobre el gótico y el Renacimiento. Es evidente que sin conocer no se puede valorar, y sin valorar no se procede a conservar. De ahí la paradoja de que este arte frágil y quebradizo, olvidado e ignorado, se ofrezca como un sorprendente fenómeno de permanencia, cuyo estudio no sólo tiene implicaciones con su propia evolución sino con el devenir de la arquitectura y las artes figurativas españolas⁵.

⁵ Nieto Alcaide 1998, 17.

2.- MUROS DE LUZ Y COLOR: EL SIMBOLISMO DE LA LUZ EN EL ARTE MEDIEVAL

La vidriera constituye una unión de vidrios aparejados en un bastidor por plomos y dispuestas como elemento de cierre de los vanos o ventanales de un edificio en las que se representan todo tipo de elementos iconográficos. Su desarrollo en la Edad Media disfrutó de uno de sus más deslumbrantes capítulos debido a ser un arte versátil gracias a su vinculación con la metafísica de la luz, adecuado tanto para decorar y engalanar los edificios como por su carácter doctrinal y simbólico.

La propia naturaleza del vidrio, su función como elemento de cierre y las inclemencias de la climatología han ido degradando los vitrales de los edificios, lo que ha llevado a definirlos en una multitud de ocasiones como “el gran arte perdido”. Aquellas que han llegado hasta nuestros días no son enteramente originales debido a las necesarias restauraciones y sustituciones de algunas partes por otras, además de haber sido arrancadas en algunos casos de sus lugares primigenios para ser trasladadas de lugar, vendidas a museos y coleccionistas o su pérdida por culpa de los efectos adversos de situaciones bélicas. Debido a su designación anteriormente como artes decorativas o menores, como los tapices, fueron desprestigiadas e infravaloradas por la historiografía y resulta una ardua tarea conocer el verdadero papel que jugaron en la época de su elaboración. Esto se debe a la escasa investigación en comparación con otras artes como la pintura, aunque fueran signos de poder, prestigio y publicidad de los altos poderes de la cristiandad⁶.

Según Nieto Alcaide, las vidrieras son una de las creaciones artísticas más utilizadas para transmitir valores trascendentes y significados espirituales, sobre todo para contraponer diferentes cualidades, como serían el espíritu y la materia o la luz y la opacidad. Sirven también para acoger lo fugaz y etéreo de lo sagrado, asociado multitud de veces con la luminosidad, fruto de indagaciones estéticas sobre lo bello⁷. Los pensadores de la Edad Media dedujeron una gran parte de su estética de la Antigüedad clásica, confiriendo significados nuevos de la visión cristiana de una indiscutible originalidad. En las Sagradas Escrituras se refieren en una multitud de ocasiones a Dios

⁶ Nieto Alcaide 1998, 36.

⁷ Nieto Alcaide 1998, 11.

como luz, como podemos observar en el evangelio de San Juan en las palabras de Jesús en su discurso tras regresar del monte de los Olivos: “Yo soy la luz del mundo; el que me sigue, no andará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida” (Juan 8, 12).

Así, en las Sagradas Escrituras se entendió a Dios como luz, pero una larga tradición asemejaba esta concepción desde el Bel semítico, pasando por el Ra egipcio o el platónico Sol de las ideas, es decir, el Bien⁸. Filósofos como Platón, Aristóteles o Plotino sirvieron de fundamento al posterior pensamiento medieval, reelaborándose sus preceptos en el cristianismo, cargando los edificios y, sobre todo, las catedrales de un simbolismo de la luz debido a la yuxtaposición del mundo material y el divino. El platonismo, con origen en el mundo clásico griego de los siglos VI y V a. C., dictaminaba que la belleza del mundo era el reflejo e imagen de la belleza ideal del mundo de las Ideas. Esta tesis ejerció una enorme influencia en los posteriores pensadores medievales, con autores que sirvieron de puente entre el mundo clásico y medieval como Plotino, San Agustín o Pseudo Dionisio Areopagita⁹. Según Pseudo Dionisio Areopagita, el universo es creado, animado y unificado por la perpetua autorrealización de la luz supraesencial o incluso denominándolo el Sol invisible, con Dios Padre concebido como el Padre de las luces y Cristo como el primer resplandor. Plotino lo denominó anteriormente como el Uno y las Sagradas Escrituras lo denominaron el Señor¹⁰. Para Pseudo Dionisio, la luz es Dios, que es irradiada desde el Ser supremo jerárquicamente hacia todas las criaturas, que de alguna forma participan en la esencia y cualidades de este en diferentes grados, desde una emanación descendente. Debido a esto, los mayores promotores de vidrieras fueron los estamentos privilegiados de reyes, obispos y nobles para impulsar su poder jerárquico en la Tierra proveniente de la divinidad para justificar su gobierno¹¹. Del mismo modo, Pseudo Dionisio nos afirma que:

⁸ Eco 1997, 13-62.

⁹ Pseudo Dionisio Areopagita fue un tratadista cristiano platónico anónimo que vivió en el siglo V d. C., pero durante mucho tiempo sus escritos fueron atribuidos al primer obispo de Atenas, Dionisio Areopagita, del siglo I d. C. Fusionó el pensamiento cristiano con la filosofía tardía griega inspirado en las tesis de Plotino, en el llamado *Corpus Dionysiacum*. Al atribuir la belleza tan solo a Dios tuvo que negársela al mundo ya que es un reflejo de lo divino donde la luz es semejante a lo bello, convirtiéndose en el concepto fundamental de su estética, definiendo la belleza como armonía y luz (Tatarkiewicz 1989, 30-1).

¹⁰ Panofsky 2004, 35.

¹¹ Nieto Alcaide 1981, 76.

Tampoco es posible que nuestra mente pueda tender hacia esta imitación y contemplación inmaterial de las jerarquías celestes si no se deja conducir por una mano material, de manera que considere las bellezas visibles como reflejos de la invisible, los perfumes sensibles como copias de la efusión espiritual y las luces materiales como imágenes del don de la luz inmaterial¹².

Los pensamientos de los padres de la Iglesia se extrapolaron a la Edad Media hasta el punto de convertirse durante los siglos XII y XIII en el pilar fundamental sobre la reflexión de lo bello, con pensadores como Hugo de San Víctor o Santo Tomás de Aquino, coincidiendo en la reflexión de que lo bello es la consonancia de partes y luminosidad, inscritos en “La Gran Teoría de la Belleza” propuesta modernamente por el filósofo Wladyslaw Tatarkiewickz. Lo bello era asumido como una razón objetiva y cuantificable, que poco difería de los preceptos clásicos y altomedievales, remontada a los presocráticos y que duraría en pie hasta el siglo XVIII, como una belleza matemática, cuantificable y, en cierto modo, participativa de la divinidad. El color, la luz del Sol o el brillo de las estrellas no se circundaban en las teorías proporcionales y simétricas de la belleza, pero en la estética de la Antigüedad tardía y en el comienzo de la Edad Media existe una predilección por este¹³. Asimismo, la luz penetra en las vidrieras sin alterar la materialidad de estas, del mismo modo que la luz divina penetra por todas las regiones del Cosmos. La casa de Dios se caracterizó por la presencia de símbolos como la luz en sus interiores gracias a la audacia de los constructores góticos, proyectando la luz natural clara y diáfana del exterior en una teñida de color, cambiante, caleidoscópica y totalmente simbólica (fig. 1)¹⁴, destacando que el mundo medieval se configuraba a través de todo tipo de símbolos como bien nos explica Umberto Eco:

El hombre medieval vivía efectivamente en un mundo poblado de significados, remisiones, sobresentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba sin cesar un lenguaje heráldico, en la que un león no era sólo un león, una nuez no era sólo una nuez, un hipogrifo era tan real como un león porque al igual que éste era signo, existencialmente prescindible, de una verdad superior¹⁵.

¹² Tatarkiewick 1989, 37-8.

¹³ Viridis 2023, 46.

¹⁴ Alonso Abad 2016, 37.

¹⁵ Eco 1997, 69.

Debido a esto, las catedrales o iglesias que han perdido sus vidrieras se alejan de la razón simbólica por la que fueron construidas¹⁶. Fueron erigidas para visualizar la Jerusalén Celeste en el mundo material, convirtiéndose en obras de arte totales que intentan explicar la esencia vital del Hombre, como si de una obra fílmica se tratase, ya que si se separa algo de ellas carecerían de su sentido global. La Jerusalén Celeste es la ciudad a la que accederían los elegidos con el paso del tiempo y su descripción se asemeja con los intentos de convertir la casa de Dios en algo digno de su acogida, describiéndose en el Apocalipsis como:

Me llevó en espíritu a un monte grande y alto, y me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que descendía del cielo, de parte de Dios, que tenía gloria de Dios. Su brillo era semejante a la piedra más preciosa como piedra de jaspe, diáfana como el cristal (...) El material de su muro era de jaspe; pero la ciudad era de oro puro, semejante al vidrio limpio; y los cimientos del muro de la ciudad estaban adornados con toda piedra preciosa. El primer cimiento era jaspe; el segundo, zafiro; el tercero, ágata; el cuarto, esmeralda (Apocalipsis 2, 10-9).

Así, las iglesias fueron levantadas para solemnizar esa ciudad espiritual, rica y, sobre todo, luminosa, a través de la representación simbólica de las artes, proyectando de cierta forma el mundo inmaterial e infinito en el material y finito, debido a las tesis neoplatónicas de un gran compendio de autores medievales. Debido a esto, la luz y los materiales nobles como el oro cobrarían una gran importancia debido a su inmutabilidad y reflejos¹⁷. Por otro lado, los estudios científicos árabes de la luz confluyeron en la escolástica a través de distintos significados. La *lux* sería la fuente del resplandor, el *radius* el haz que emana en línea recta, el *lumen* es la luz que se esparce esféricamente por el Cosmos y el *splendor* el reflejo de los objetos iluminados¹⁸. La luz alterada de los interiores se entiende como *lux vera* que aislándola sirve como la expresión evocadora de la *claritas* de la luminosidad divina en el mundo terrenal¹⁹.

Estos preceptos y cambios empezaron a abordarse materialmente más tempranamente en la abadía de Saint Denis en París a través de la figura de su abad Suger

¹⁶ Nieto Alcaide 1981, 14.

¹⁷ Porras Gil 2009, 65-6.

¹⁸ León Florido 2003, 259.

¹⁹ Nieto Alcaide 1998, 46.

(ca. 1081-1151) que nos sirve para acercarnos a las posteriores concepciones del vitral y su luz en diferentes edificios. Prototipo de hombre de gusto y amante de las artes, propugnaba que la casa de Dios debe ser un receptáculo de belleza que capta las relaciones sobrenaturales entre el Cosmos y el objeto, como un reflejo ontológico de la participación de Dios en el mundo sensible.²⁰ El abad Suger, contemporáneo de San Bernardo de Claraval, proclama que a través de los objetos materiales podemos acercarnos al mundo invisible en el que se aloja Dios, del mismo modo que la belleza visible es síntoma de la que no se ve, pero no semejante a la eterna, reflejando que las vidrieras son una relación entre estos dos mundos debido al traspaso de la luz por ellas, iluminando el interior de la iglesia y a sus gentes²¹. Calificó el color azul como el más sagrado, y más concretamente el azul *saphirus*, el cual es una constante en el arte del vitral y sobre todo en sus fondos para alojar a los personajes en un mundo divino.

Asimismo, Suger describió a las vidrieras de su abadía como *materia shapirorum*, regalándonos uno de sus significados más bellos del campo del vitral debido a su analogía con el azul zafiro como el color de la piedra preciosa, perteneciente al segundo muro de la Jerusalén Celeste²². El nuevo orden del color medieval del azul emerge en el mismo momento en el que se elimina la concepción ternaria anterior de negro, rojo y blanco, ya que corresponde a un nuevo orden social debido al auge de la luminosidad y de la densidad del color como relación con la luz, sirviéndose completamente de distinción social debido a que el grueso de la población poseía vestiduras con tonos apagados. La miniatura y vidriera medieval nos iluminan con el gusto del color íntegro y la yuxtaposición de colores vivaces como se puede observar en las miniaturas de Reichenau o en los vitrales que abordaremos posteriormente en el trabajo. Así, generan un espacio trascendente y simbólico que determina a las figuras que se encuentran en este, convirtiéndose en una imagen irreal y no como la “ventana abierta” característica del Renacimiento. Presentarían un efecto de ingravidez para evadir cualquier interpretación de lo real, donde el reflejo nos dictamina el efecto cambiante de la luz²³.

²⁰ Eco 1997, 25-7.

²¹ Viridis 2023, 75.

²² Viridis 2023, 193.

²³ Nieto Alcaide 1981, 59-62.

Volviendo de nuevo a la abadía de Saint Denis y su abad Suger, en ella se empezarían un gran número de reformas para conectar y exaltar a Dios. Los cambios arquitectónicos para incorporar la luz en el interior hicieron que su cabecera, a través de un gran número de vitrales, entrara y se reflejara junto con la orfebrería que irradiaría el brillo, como el de los mosaicos, de una gran amalgama de colores. En muchos edificios románicos, debido al sistema del muro como elemento sustentante, se generarían espacios más sombríos, contrarios a las ideas de iluminación de los pensadores que se acogían a la luz como divinidad y acercamiento hacia ella a través del buen camino de sus actos. Cerrar e iluminar fueron las funciones de la vidriera románica con el típico abocinamiento de sus ventanas, donde sus colores poseían tonos más claros abundando el vidrio blanco para no alterar la luminosidad de los edificios, adaptándose al sistema constructivo²⁴. La nueva arquitectura, a través de avances como la remodelación de los vanos del claristorio o la incorporación de arcos apuntados que sustituían los arcos de medio punto, crearían ventanas estrechas denominadas lancetas donde en una multitud de ocasiones serían colocadas vidrieras²⁵. Las innovaciones arquitectónicas harían elevar su altura a través de bóvedas de crucería, arcos apuntados o arbotantes, que generarían naves más esbeltas y muros menos espesos con vanos más grandes que se convertirían en modelo para la nueva arquitectura gótica.

El aumento del número de vanos, mayoritariamente en las naves laterales y claristorios, vino provocado por la incipiente metafísica de la luz, que generarían ese muro vítreo que no debía soportar las cargas de los pesados muros anteriores debido al sistema de contrarrestos de pesos, provocando una sensación simbólica ascendente hacia la divinidad. A su vez, el incremento del tamaño de las vidrieras no se produjo como una consecuencia de reducir el muro, sino de convertir ese mismo en un elemento completamente translúcido para evocar la divinidad dentro del edificio y transmitir, a través de programas iconográficos, los preceptos del cristianismo, aunque, en una gran mayoría de ocasiones se encuentren a una considerable altura, generando muros de luz y color²⁶.

²⁴ Nieto Alcaide 1998, 37.

²⁵ Hislop 2013, 148-9.

²⁶ Nieto Alcaide 1981, 26-7.

3.- EL TALLER DEL VIDRIERO Y SUS TÉCNICAS

Al igual que otros artesanos medievales, los vidrieros trabajaban en un taller debido a la difícil técnica de elaboración de sus productos. En él los maestros enseñaban a sus aprendices y la planificación y precisión era esencial, aunque cada taller aplicaba sus conocimientos de una forma diferente²⁷.

En un primer momento, los vidrieros poseían un repertorio de dibujo y de color más plano conocido como piezas de “mosaico” debido a que, para cambiar de color, se debía cambiar de vidrio, utilizando el emplomado en calidad del dibujo²⁸. El proceso de diseño iba sustancialmente unido a lo requerido por su patrono, empezando el boceto preparatorio una vez el vano estuviera terminado para obtener las medidas exactas. Este se llevaría a cabo en una mesa de madera, como la conservada de la catedral de Gerona del siglo XIV (fig. 2), que se blanquearía con cal o tiza para ejecutar el cartón anteriormente diseñado y, en ocasiones, realizado por pintores²⁹. Se marcarían en la mesa las partes de vidrios y emplomados, junto al color de estos con marcas de vidriero, cociéndose posteriormente en el horno junto a las pinturas de mufla como la grisalla. Con el calor del horno, algunos vidrios cambiaban de color como el blanco en amarillo o el azul en verde. Una vez cocidas, las piezas se ensamblaban a las emplomadas, donde solían emplearse soldaduras de estaño, a través de diversas técnicas donde la más utilizada por los vidrieros medievales sería en forma de “H”, pero existen otras, como en forma de corona o “U”.

El presbítero Teófilo, a través de su tratado *Schedula diversarum artium*, elaborado entre 1100 y 1140, nos ilumina acerca de la práctica de este arte, destacando que sus técnicas no han variado en su multitud hasta la actualidad, además de poseer un conocimiento evolucionado a la hora de escribir el tratado³⁰. En el siglo XII se

²⁷ Convertido el taller en un negocio familiar debido a los hijos discípulos, como Arnao de Vergara, hijo del maestro Arnao de Flandes, el papel de la mujer tuvo, asimismo, una importancia imprescindible en el desarrollo de los trabajos diarios. El de vidriero fue un oficio mayoritariamente practicado por hombres, aunque existen algunas excepciones. Inés de Vergara, viuda del maestro Arnao de Flandes “el Joven”, en 1557 entrega la vidriera de la *Venida del Espíritu Santo* que dejó inconclusa su marido para la catedral de Sevilla. A su vez, tras dejar Juan de Borgoña los trabajos inconclusos en la catedral de Palencia tras su fallecimiento, su viuda Casilda Diargoles los asume (Canellas i Martínez, y Gil Farré 2021, 23-4).

²⁸ Pérez Bueno 1942, 165.

²⁹ Nieto Alcaide 1998, 95.

³⁰ Puede consultarse el capítulo sobre la realización de vidrieras en Nieto Alcaide 1981, 163-4.

generalizaron adelantos como la coloración de capas de vidrios a través de la cocción a mayor temperatura. A esta gama de color se les añaden los colores de mufla, aplicados sobre el vidrio y que cuando se cuecen se fusionan con él, generando todo tipo de contornos pictóricos. El fundamental color de mufla debido a su durabilidad y utilización en todas las épocas es la grisalla, que se aplica para pintar perfiles, sombras u otros aspectos de la composición. Posee colores muy variados como el gris oscuro, verde o marrón. A la grisalla se le añaden otros elementos para crear efectos cromáticos como sería el esmalte, la pintura de carnación o el amarillo de plata.

A partir de 1300, los vidrieros enriquecieron las posibilidades cromáticas de los vidrios a través del amarillo de plata, aunque a la península llegaría más tarde³¹. El amarillo de plata consiste en una solución de nitrato o sulfuro de plata que se aplica en la superficie exterior del vidrio. Si se aplicaba a un vidrio blanco, se producían colores amarillos de una extraordinaria intensidad, aproximando las soluciones de la vidriera a la pintura³². La paleta de color limitada del siglo XIII conoció nuevas posibilidades al aparecer esta técnica que ampliaba el color y reducía la presencia de plomos, generando una explosión cromática durante el gótico internacional y el posterior sistema de representación flamenco³³. La aparición del amarillo de plata cambió completamente el sistema pictórico a través de la técnica renovada con la similitud del simbólico oro, además de poder alterar los colores del vidrio transformando el azul en verde o el rojo en naranja. Además, gracias a esta técnica no hubo que alternar de vidrio para cambiar de color, generando un detallismo casi pictórico en obras flamencas como las vidrieras de la cartuja de Miraflores de Nicolaes Rombouts o las de la capilla del Condestable de Arnao de Flandes, que posteriormente comentaremos en el trabajo.

³¹ Brown y O'Connor 1999, 35-49.

³² Brown y O'Connor 1999, 61-2.

³³ Alonso Abad 2006, 345.

4.- BURGOS: UN ESCENARIO PARA EL ÉXITO DE LA VIDRIERA

Burgos se convirtió en una ciudad encumbrada durante los reinados de varios reyes, especialmente durante los de Alfonso VIII (1158-1214) y su nieto Fernando III el Santo (1217-1252). Ambos monarcas potenciaron su *civitas regia* a través de entidades políticas, religiosas, económicas, institucionales, sociales y artísticas que impulsaron tanto la ciudad como sus reinos en el territorio peninsular e internacional³⁴. Debido al hundimiento de los almohades a raíz de la batalla de Las Navas de Tolosa (1212), Castilla tomará la iniciativa de reconquista entre los reinos ibéricos, experimentando una fase expansiva con todo tipo de bonanzas³⁵. En este contexto, Burgos llegó a ser conocida como la *caput Castellae* (cabeza de Castilla) y sirvió de forma esencial a la política real, como se aprecia en el monasterio de las Huelgas, que encarna un importante papel en el equilibrio de intereses como institución señorial³⁶. A su vez, el Camino de Santiago generó una espléndida red de infraestructuras que potenció el panorama artístico gracias al intercambio de monedas y gentes. A mediados del siglo XIV, la peste negra asoló fuertemente Castilla, viéndose afectada por una intensa inestabilidad e incertidumbre política, social y económica. La actividad artística no fue comparable con la anterior, pero en Cataluña existió un periodo de prosperidad que aguantaría hasta finales del siglo XIV³⁷.

Llegados al siglo XV, Burgos acogió la sede del Consulado del Mar, fundado en 1494, con una gran red de mercaderes, navieros y financieros de Burgos y distintos territorios mercantiles como Segovia, Valladolid o Vitoria³⁸, que, unidos a la nobleza, harían proliferar las artes debido a las conexiones con el exterior³⁹. En el campo de la vidriera, esto se tradujo en la creación de nuevos conjuntos como en la restauración y conservación de otros anteriores ya instalados⁴⁰. Este esplendor se prolongó hasta el último tercio del siglo XVI. Burgos alcanzaría entonces un gran apogeo a través de la fortificación de su entramado urbano, duplicando su población, y ejecutó una política exterior sin precedentes con un comercio próspero, ligado a Flandes e Italia, introduciendo tanto el lenguaje flamenco como el posterior lenguaje renaciente. En el

³⁴ Nieto Alcaide 1998, 57.

³⁵ González González 1986, 101-37.

³⁶ De Ayala Martínez, y Villalba Ruiz 1986, 147-59.

³⁷ Nieto Alcaide 1998, 77-9.

³⁸ González Arce 2010, 178.

³⁹ Alonso Abad 2016, 30-3.

⁴⁰ Alonso Abad 2016, 73-7.

siglo XVI se convertiría en el centro de la actividad vitral, no solo atendiendo a las necesidades locales sino extendiéndose, asimismo, por otras regiones con talleres itinerantes, ya que, por ejemplo, durante el segundo período de la catedral de León de lenguaje flamenco intervendrían, probablemente, talleres de Burgos⁴¹. A través de las conexiones con el exterior, un gran número de maestros llegarían a instalar sus talleres aquí, como ocurrió con el famoso artífice Arnao de Flandes, asociándose en sus primeros trabajos con los maestros vidrieros Juan de Valdivieso y Diego de Santillana, vecinos de Burgos⁴². Estos talleres fueron el punto de encuentro entre el lenguaje gótico e hispanoflamenco y las posteriores formas italianizantes del Renacimiento, donde tanto su obra como su influencia se irradiaría a otros centros peninsulares como serían Ávila, Palencia, León o Santiago de Compostela.

Los vidrieros flamencos tenían diferentes enfoques para los encargos, ya que algunos realizaban las obras en sus países y las instalaban en España, mientras que otros establecían talleres temporales en el lugar del proyecto. Algunos, como Arnao de Flandes, se establecieron permanentemente en España, contribuyendo al desarrollo continuo de esta forma de arte en el territorio⁴³. No solo vinieron maestros, sino que también se importaban vitrales de este territorio, como sería el famoso medallón portátil de la *Virgen con el Niño* de la cartuja de Miraflores, conservado en nuestros días en el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid (fig. 3) o las vidrieras de la propia iglesia de la cartuja de Miraflores que posteriormente estudiaremos en este trabajo.

La siguiente generación se ajustaría al romanismo flamenco a través de maestros como Arnao de Flandes “el Joven”, Arnao de Vergara o Teodoro de Holanda⁴⁴. Las disposiciones del Concilio de Trento (1545-1563) propugnaron interiores diáfanos y claros junto a una mayor presencia del muro en detrimento del vano, haciendo que algunas vidrieras coloreadas fueran sustituidas por otras incoloras de acuerdo con los nuevos preceptos de la luminosidad clara y natural del edificio renacentista⁴⁵.

⁴¹ Alonso Abad 2006, 344.

⁴² Sobre Arnao de Flandes, véase el apartado 8 de este trabajo.

⁴³ Alonso Abad 2006, 344.

⁴⁴ Nieto Alcaide 1997, 41-2.

⁴⁵ Alonso Abad 2006, 347.

5.- EL TRÁNSITO HACIA EL GÓTICO: LAS VIDRIERAS DEL MONASTERIO CISTERCIENSE DE SANTA MARÍA LA REAL DE LAS HUELGAS

En 1187, el monarca castellano Alfonso VIII (1158-1214), junto con su mujer la reina Leonor de Inglaterra, alcanzaba la aspiración de fundar su cenobio de Santa María la Real de las Huelgas. Se encontraba a las afueras de Burgos, y su deseo era que sirviera como panteón real y lugar de retiro de las infantas y de mujeres de la primera nobleza que quisieran dedicarse a la vida religiosa. En 1199 fue entregado a la orden del Cister, convirtiéndose en la cabeza de los monasterios femeninos, dotándole de su patrocinio regio⁴⁶. El papa Clemente III le concedió la bula fundacional en 1187⁴⁷, lo que otorgó una influencia y libertad de la cual disfrutaría prácticamente hasta el siglo XIX⁴⁸.

La orden del Císter propugnaba un ideal de pobreza y simplicidad, alejado de cualquier ostentación, aplicándose este concepto a la contención en el uso de las imágenes. Reemplaza la *superfluitas et curiositas* por la *neceditas et simplicitas*, siendo la funcionalidad y la simplicidad adjetivos imprescindibles para esta orden⁴⁹. En 1134, al celebrarse el Capítulo General de la Orden, se restringían las vidrieras coloreadas en favor de las blancas sin figuración, debido a la sacralización de la luz a través de una poética de lo esencial. La orden se acoge así a un programa anicónico para no alejarse de la oración y contemplación, prefiriendo representar elementos vegetales y geométricos y de esta manera regalarnos las más sencillas y austeras vidrieras de la Edad Media (fig. 4). Los cistercienses se contentaron con una reducida paleta cromática basada en tonalidades de colores poco intensos como el amarillo o el blanco, que, junto al empleo de la grisalla para generar patrones geométricos, creaban un espacio adecuado para la oración y no distracción⁵⁰. Aun así, las vidrieras del monasterio de las Huelgas y otros como el catalán de Santes Creus, ambos de patrocinio regio, nos informan de la desobediencia de algunos

⁴⁶ Alonso Abad 2009, 178-9.

⁴⁷ Zalama Rodríguez 2003, 171.

⁴⁸ Los orígenes constructivos del monasterio y su evolución presentan una serie de interrogantes donde la mayoría de los autores han estipulado que su primera comunidad provino del monasterio femenino de Tulebras hacia 1185, aunque no existe documentación que lo confirme. A finales de ese año, las Huelgas estaba en proceso de construcción, además de recibir donaciones. Su carta fundacional de 1187 indica que existía una comunidad monástica ya asentada, pero no se pueden extraer conclusiones claras sobre su origen constructivo. Las construcciones anejas al claustro de las Claustrillas, como la capilla de la Asunción, fueron las construcciones más antiguas del monasterio, hacia 1185 (Abella Villar 2015, 15-31).

⁴⁹ Nieto Alcaide 1998, 41.

⁵⁰ Nieto Alcaide 1998, 38-46.

a las estrictas prescripciones de la orden⁵¹. A mediados del siglo XII, tras la muerte de San Bernardo de Claraval, el arte de los monasterios cistercienses cambió por completo, ya que las prohibiciones, restricciones y austeridades empezaron a dar paso a una abundante riqueza decorativa y material⁵². De esta manera, por paradójico que pueda parecer, las primeras vidrieras pertenecientes al territorio español de una procedencia clara y segura se hallan en el monasterio cisterciense que fundaran Alfonso VIII y la reina Leonor. Sus vitrales fueron realizados por artesanos franceses representando el ciclo de los *Doce apóstoles* junto a otro vitral con la imagen de la *Virgen con el Niño*. En nuestros días, solo se han conservado los vitrales de *San Pedro*, *San Pablo*, *San Juan* y el de la *Virgen con el Niño*, retirados de su emplazamiento original de la iglesia tras su restauración entre 1964 y 1965 por parte de Santos Cuadrado, aunque no existe documentación alguna acerca de su ubicación original ni de cómo se recogieron⁵³, ya que solo se sabe que proceden de las ventanas del ábside principal. Las figuras de San Juan y San Pablo miran hacia su izquierda lo que nos indica que estarían situados al lado izquierdo del ábside, mientras que la figura de San Pedro mira a su derecha disponiéndose en el lado derecho. Los tres apóstoles se colocaron en la sala capitular del claustro de San Fernando, mientras que la *Virgen con el Niño* se dispuso primariamente en el comedor de la hospedería y posteriormente en la nueva capilla-coro de la Anunciación. Los ventanales de la sala capitular a los que fueron trasladadas presentan un mayor tamaño en anchura y altura que los de la iglesia del monasterio, condicionando su tamaño original tras la restauración entre 1964 y 1965. Se incorporan dos nuevos paneles en el registro inferior de cada vitral representando los emblemas heráldicos de Castilla y León. De este modo, las vidrieras de la iglesia de Las Huelgas tuvieron que adaptarse a ventanas alargadas no muy distintas de las románicas⁵⁴.

Según Nieto Alcaide, en España no existen referencias de talleres vidrieros que trabajaran en un estilo similar al de las Huelgas de Burgos tanto anteriormente como en la época de su creación, siendo un arte importado y fechable hacia 1220, que sigue el

⁵¹ Los vitrales más antiguos del monasterio de Santes Creus se corresponden con la típica vidriera cisterciense de decoración geométrica de ritmos curvilíneos o rectilíneos, como presenta su rosetón, pero también existen otras figuradas y coloridas, como el vitral del ventanal de poniente de la iglesia (Vila Delclós 1992, 58-9).

⁵² Neusal 1954, 333.

⁵³ Alonso Abad et al. 2009, 180.

⁵⁴ Nieto Alcaide 1981, 37-8.

denominado estilo 1200 que convive con el románico tardío y se prolonga hasta bien avanzado el siglo XIII⁵⁵. No existen prácticamente restos de vidrieras románicas en España salvando la vidriera del *Martirio de San Lorenzo o San Vicente* (fig. 5), conservada en el museo estadounidense Worcester Art Museum, aunque no es de una procedencia segura, pero la situación de riqueza y proliferación de los demás artes en este período nos sugiere el vacío de este gran arte perdido. Las vidrieras que se conservan de mayor antigüedad después de las Huelgas son las localizadas en las catedrales de León y de Burgos, lo que no puede suponer que no existieran más, pero en nuestros días se han perdido o no están localizadas⁵⁶.

Las vidrieras aparecieron en el panorama artístico castellanoleonés como un fenómeno que configura una imagen diferenciada y de prestigio de obispos y reyes, con artífices cualificados de los que se desconoce con exactitud su procedencia francesa. Ciertamente, sus obras nos remiten a la tradición de la vidriera francesa de finales del siglo XII y de principios del XIII, guardando paralelismos formales y compositivos con las de Saint-Rémi de Reims, Chartres y Bourges. Las vidrieras de la iglesia de Saint-Rémi de Reims, realizadas entre 1185 y 1200, presentan en dos registros a profetas y obispos, y desde un punto de vista formal y técnico se corresponden a un flujo de estilo común pero no de un mismo taller vidriero (fig. 6). En las Huelgas, del mismo modo que ocurre en Saint-Rémi, se crea un dibujo rígido con un acentuado hieratismo y un cierto efecto de planitud, debido a ser un modelo aplicado sistemáticamente para las vidrieras altas de los edificios. Su ejecución hay que situarla antes de 1220, destacando el debate sobre su cronología, pero es raro pensar que en un edificio tan importante se utilizara una forma de representación arcaica, es decir, que fue realizado en el momento del estilo 1200, bajo un taller de procedencia francesa⁵⁷. Probablemente un taller completo viajaría hasta las inmediaciones de Burgos y el proyecto se realizaría en un breve período de tiempo. Debido a su patrocinio regio, se contrataron a los talleres y artistas más preparados del momento, tanto peninsulares como foráneos de cristianos y musulmanes para todas las artes del edificio⁵⁸.

⁵⁵ Nieto Alcaide 1993, 46-8.

⁵⁶ Nieto Alcaide 2006, 317-8.

⁵⁷ Nieto Alcaide 1998, 47-8.

⁵⁸ Alonso Abad 2022, 26-7.

5.1.- La representación de los *Doce apóstoles*

El ciclo iconográfico de los *Doce apóstoles* está perfectamente identificado, aunque en su mayoría perdido. Se conservan las figuras de *San Juan* (fig. 7 y fig. 8), *San Pablo* (fig. 9) y *San Pedro* (fig. 10). Todos ellos se presentan nimbados, con vestimentas clásicas, patentes en sus túnicas y togas con borduras bordadas o de pedrería. Portan en su mano izquierda objetos reconocibles, caracterizados individualmente de acuerdo con su tradición iconográfica, como sería el libro de las enseñanzas por parte de San Juan y San Pablo o las llaves de oro y plata de San Pedro. Cabe destacar que la figura de San Pablo no porta el atributo iconográfico característico de su espada. San Juan es presentado joven e imberbe, San Pablo con un rostro envejecido, calvo y larga barba, y San Pedro del mismo modo que San Pablo, pero con una barba corta. Las figuras se insertan en el centro de la composición, con la posición de la cabeza vuelta a un lado y gestos de bendición con la palma abierta que denotan sinceridad y confianza. Sus rostros son inexpresivos y sobre ellos existen arquitecturas muy esquemáticas con orlas vegetales en módulos repetitivos y detallados que enmarcan el vitral. Las figuras son estáticas e hieráticas debido a que en su posición inicial estarían en una zona elevada de la iglesia, con un canon estilizado monumental que las separan del mundo terrenal⁵⁹. Se presentan de pie sobre un fondo azul carente de otras referencias espaciales y están acompañadas de inscripciones que los identifican. La paleta de colores se fundamenta en un completo elenco de rojos, azules, verdes, púrpuras y amarillos, típicos del clasicismo gótico posterior, aplicando una diestra grisalla en la parte interior del vidrio con trazos firmes y gruesos para dibujar y dotar de cierto volumen junto a la utilización del emplomado para efectuar algunos contornos de las figuras. Los vidrios de color rojo fueron realizados con el característico “vidrio rojo de Burgos” de color rojo rubí que se encuentran en otros edificios como la catedral de Burgos, y nos informa de la importancia de la ciudad en este campo⁶⁰. Fueron realizados en forma de U o “corona”, del mismo modo que lo practicaban los talleres franceses de la época, revelando un arte plenamente dominado, aunque no se tengan más referencias conservadas en el territorio español⁶¹.

⁵⁹ Alonso Abad 2022, 29-31.

⁶⁰ El conocido como “vidrio rojo de Burgos” es un vidrio rojo multicapa que no está coloreado, sino que presenta un vidrio de soporte verdoso junto a varias capas de vidrio rojo que le otorgan su color tan característico, acorde con las técnicas de los vidrieros del siglo XIII y XIV de procedencia francesa (Alonso Abad et al. 2009, 179-81).

⁶¹ Alonso Abad 2009, 180.

5.2.- La representación de la *Virgen con el Niño*

La dedicación del edificio a la Virgen fue muy habitual en los monasterios cistercienses, por lo que la representación de la *Virgen con el Niño* (fig. 11) como una Virgen Reina con corona es muy frecuente en ellos y también se puede observar en otras partes del edificio como en el sepulcro de la infanta doña Berenguela⁶². Las Vírgenes sedentes con el Niño forman el grupo más numeroso de la imagenería de Burgos, pero en nuestro caso la Virgen se representa de pie, lo cual es poco habitual en esta época. Se dispone como Madre de Dios de tipología *Theotokos* sosteniendo a su hijo en brazos y con un nimbo circular con una corona y un velo de numerosos pliegues y presenta una mayor frontalidad, hieratismo y estilización que la figura del Hijo⁶³. El Niño en brazos presenta una actitud menos forzada que la pose de pie de la Virgen, posee un nimbo crucífero e imparte una bendición con su mano derecha o intenta adquirir un vidrio de color rojo que parece el fruto prohibido. Con su mano izquierda porta un libro sobre su regazo, mientras un ángel se abalanza sobre ellos con un incensario en la parte superior. La paleta cromática de esta vidriera se basa en unos reducidos azules, verdes, rojos, blancos y amarillos con la intensa coloración utilizada por los vidrieros de la segunda mitad del siglo XII y primer tercio del siglo XIII, también utilizados posteriormente en el clasicismo gótico. El empleo de la grisalla con trazos lineales, finos y seguros, como en la anterior serie de los *Doce apóstoles*, nos informan de las técnicas de un arte evolucionado en el tiempo, pero del que no se encuentran casi restos anteriores. La cabeza del Niño, conservada en mejor medida, nos demuestra su similitud con el “Taller del Buen Samaritano” de procedencia francesa y activo en las catedrales de Bourges y Poitiers, donde en esta última se realizaron con anterioridad a 1218⁶⁴. Son similares sus ropajes y modelos, como su gama de colores con un fondo azul, un enmarcamiento de cuatro franjas y la estilización de sus figuras con su trazo fino y rectilíneo.

En nuestros días solo se conservan cuatro de los trece vitrales, pero nos dictan la riqueza que un día tuvieron las vidrieras estilo 1200 del monasterio cisterciense de las Huelgas de Burgos, con influencias y reminiscencias a los modelos de Saint-Rémi de Reims o la catedral de Bourges. Los vitrales de los *Doce apóstoles* de la sala capitular han sufrido un mayor deterioro debido a los agentes climáticos, mientras que la vidriera

⁶² Martínez Martínez 2021, 109.

⁶³ Alonso Abad 2022, 30-3.

⁶⁴ Nieto Alcaide 1998, 48.

de la *Virgen con el Niño* se ha visto favorecido por unas condiciones más favorables. Entre los años 2000 y 2007, el taller vidriero burgalés Vidrieras Barrio restauró los cuatro vitrales junto a la realización de nuevas vidrieras dedicadas a santos y beatos de la Orden del Císter, con una reminiscencia en el estilo de las originales, lo que nos sirve para imaginar su ayer, valorar su presente y cuidar su futuro⁶⁵.

⁶⁵ Alonso Abad 2005, 257.

6.- EL APOGEO DEL MODELO FRANCÉS: LAS VIDRIERAS DE LA CATEDRAL DE BURGOS:

En 1221, el rey Fernando III y el obispo don Mauricio colocaron la primera piedra en el nuevo edificio de la catedral de Burgos, dedicada a Santa María⁶⁶. Debido a que se edificó en la empinada ladera del cerro de San Miguel se produjo una disminución de su luminosidad, pues su fachada sur quedó más baja que la norte⁶⁷. Al poseer un patrocinio regio y episcopal, sus donaciones ayudaron a incorporar al nuevo edificio un conjunto vidriero con el lenguaje gótico clásico francés, ampliamente consolidado, erigiéndose Burgos como uno de los exponentes vidrieros españoles a través de su calidad, técnica y la iconografía de su corpus⁶⁸. El trabajo se encomendó a distintos maestros y talleres foráneos, al igual que sus materiales y estilos. Se instalarían en la ciudad y formarían a artesanos locales que crearían posteriormente talleres con los procedimientos de elaboración y lenguaje gótico, trabajando con materiales también importados de muy alta calidad, semejantes a los contemporáneos de la catedral de León⁶⁹. Las primeras vidrieras de la catedral se colocaron cuando las fechas de las obras estaban avanzadas, conservándose algunos vestigios parciales de la vidriera de finales del siglo XIII y principios del XIV, pero se desconoce si se proyectó un programa iconográfico completo para el templo, aunque el programa global de la fábrica en sus variadas manifestaciones artísticas se basa en la historia de la salvación del género humano⁷⁰.

6.1.- El rosetón de la fachada del Sarmental

Es uno de los vitrales estudiados con más profundidad e interdisciplinarmente, además de ser uno de los más originales y completos vestigios de las vidrieras de los siglos XIII y XIV en Burgos y Castilla y León (fig. 12). No se sabe con exactitud su cronología, pero se podría acotar entre los últimos años del siglo XIII y los primeros años del siglo XIV, aunque Nieto Alcaide nos proporciona la información de una noticia documental de 1327 referente a un maestro vidriero trabajando en la catedral⁷¹. De todos modos, el rosetón de

⁶⁶ Se desconoce quiénes fueron los primeros maestros responsables de su ejecución. El proyecto original acusa una deuda profunda para con la catedral de Bourges, pero a finales del siglo XIII el maestro Enrique modernizó el edificio con intervenciones puntuales que denotan su conocimiento del gótico radiante de París y Reims (Karge 1995, 131-46).

⁶⁷ Karge 1995, 25.

⁶⁸ Alonso Abad 2016, 36-52.

⁶⁹ Alonso Abad 2022, 44.

⁷⁰ Alonso Abad 2016, 54.

⁷¹ Nieto Alcaide 1998, 80.

se complementaría con el tema representado escultóricamente en la puerta del Sarmental, con un Cristo entronizado de resonancias escatológicas acompañado del Tetramorfos (fig. 13)⁷². Estilísticamente presenta semejanzas arcaizantes con modelos franceses de finales del siglo XII, guardando similitudes compositivas con Chartres (fig. 14), pero se desconoce quiénes pudieron ser sus foráneos autores, probablemente, franceses⁷³.

Los lugares predilectos para abrir rosetones fueron las fachadas, donde sirven tanto para engalanar el edificio como para recordar al humano su condición de peregrino en este mundo finito. Asimismo, los rosetones se erigen en una referencia hacia el sol, la luna y las estrellas debido a que son una circunferencia que simula estas esferas perfectas que recogen las luces del firmamento como una barrera que solo Cristo puede pasar. El color *shapirus* predomina en ellos, sirviendo como una metáfora perfecta para la intervención de la acción divina que afecta al alma de los humanos⁷⁴. El rosetón del Sarmental guarda un sentido de cadencia matemática donde fluye orgánicamente a partir de figuras geométricas como el pentágono estrellado, el triángulo o las circunferencias concéntricas. El ritmo sigue una armonía áurea (fig. 15), al igual que ocurre en otras partes del edificio como la cabecera⁷⁵. Se ajustó al modelo de vano circular, abierto a media altura del paramento, con un diseño de tracería radial con 61 huecos. Al ser los ventanales que alcanzaron mayor potencia lumínica y de tamaño, los rosetones incorporaron un cuidadoso discurso iconográfico, en nuestro caso inspirado en las Sagradas Escrituras, aunque exista una gran dificultad para apreciarlo debido a su altura. Su ciclo iconográfico está perfectamente identificado con una ordenación de lectura radial, empezando por el espacio central y siguiendo por los sucesivos espacios concéntricos, y en estos últimos de abajo arriba y de izquierda a derecha. Los distintos espacios muestran una representación sintética sobre fondos neutros, centrándose en lo imprescindible a través de los pasajes con mayor devoción del momento⁷⁶.

Conforme a los planteamientos estilísticos de la vidriera del siglo XIII, el programa se resolvió de forma regular y simétrica, simplificando sus composiciones con una

⁷² Nieto Alcaide 1998, 45-6.

⁷³ Alonso Abad 2016 54.

⁷⁴ Viridis 2023, 331-3

⁷⁵ De la Fuente Martínez, y García Velasco 2021, 513-9.

⁷⁶ Alonso Abad 2016, 54-6.

estructura lineal, junto a un cierto dinamismo por medio de las actitudes y gestos de los personajes. La paleta de color es reducida, como correspondía a la técnica del momento y el desarrollo tecnológico del vidrio, con azules, rojos, verdes, amarillos y blancos, la mayoría de los colores primarios y secundarios, dominando el azul todo el registro del rosetón, con contornos precisos y utilización de la grisalla. El material, de absoluta calidad, fue traído desde Francia y realizado a través del vidrio soplado a boca, preparado en forma de H originalmente⁷⁷.

En el espacio central se dispone a un obispo monumental sobre un fondo rojo que la tradición lo ha identificado con don Mauricio, aunque Nieto Alcaide lo niega⁷⁸, junto a los emblemas del monarca Fernando III el Santo como apoyo de la iglesia y salvaguarda de su pueblo. Su presencia aquí está justificada debido a que el obispo, quienquiera que sea, es el continuador de los apóstoles y el garante de la palabra de Dios, sentado en una brillante cátedra dorada. A ambos lados es flanqueado por diáconos ceroferarios que solemnizan el momento sacro. El tema se desarrolla en un círculo circunscrito en una sencilla cenefa polilobulada, con diez lóbulos que presentarían motivos heráldicos de castillos en origen, pero que actualmente aparecen fragmentados, alterados o sustituidos por otras composiciones.

El segundo círculo lo conforman diez medallones tetralobulares que alojan las armas heráldicas del escudo de la Corona de Castilla que empezó a usarse en el siglo XIII, disponiéndose los emblemas de los reinos anteriores de Castilla y León unidos definitivamente en 1230, siendo rey Fernando III el Santo, reafirmando el poder soberano de los dos reinos y la tutela de Dios en la Tierra para salvaguardar la fe⁷⁹.

El tercer círculo lo conforman con veinte espacios de líneas mixtas con medallones inscritos con la representación de bustos de reyes y personajes parlantes. Se representa el discurso simbólico y doctrinal del programa de la historia de la salvación y redención del género humano en el momento central del cumplimiento de la promesa de la redención⁸⁰. Se enmarcan escenas de la vida y pasión de Cristo a través de un modelo sencillo para su

⁷⁷ Alonso Abad 2016, 62.

⁷⁸ Nieto Alcaide 1998, 81.

⁷⁹ Karge 1995, 29-31.

⁸⁰ Alonso Abad 2016, 56.

fácil identificación, lectura y comprensión con sus elementos imprescindibles⁸¹. Algunos se conservan parcialmente debido a la pérdida de vidrios, pero se recompusieron con patrones geométricos y heráldicos. El discurso iconográfico, según el sistema de lectura de la Baja Edad Media, es el siguiente: *Traición de Judas*, escena perdida, *Prendimiento*, *Cristo ante Pilato*, *Coronación de espinas*, *Flagelación*, escena perdida, *Jesús con la cruz a cuestas*, *Crucifixión*, *Descendimiento*, *Embalsamiento*, *Aparición del ángel a las tres Marías*, *Resurrección*, *Descenso al Limbo*, escena perdida, *Incredulidad de Tomás* y una escena perdida que cerraría el ciclo⁸².

En la escena de la *Crucifixión* (fig. 16), al igual que ocurre con las demás, el tema se ha representado con gran simplicidad debido tanto al tamaño del vitral como a la concepción simbólica medieval y no mimética de la realidad. Cristo, crucificado en una cruz verde, es acompañado de la Virgen a su izquierda y de San Juan a su derecha, todos ellos nimbados, en un mismo plano, alojado sobre un fondo neutro rojo. La Virgen y San Juan presentan gestos de bendición, aceptando serenamente el momento, con la variante iconográfica de *Christus patiens* que evidencia su dolor a través de las heridas y su rostro tras morir. Formalmente es inspirado en el vitral de la *Crucifixión* de la catedral de Saint-Étienne de Châlons de 1155 (fig. 17)⁸³. Cabe destacar que la colocación del sarcófago en la escena del *Embalsamiento* es una rara y temprana representación.

En los siglos XV y XVI se integraron algunas piezas perdidas, como el ángel debajo del dosel gótico del espacio central presidido por el obispo, incluyendo piezas de otros ventanales en este y trozos de plomo. En el siglo XVII se realizó otra intervención de vidrios y estructuras que quitarían algunas piezas y armaduras metálicas junto a la incorporación de vidrios incoloros⁸⁴. Debido al uso de explosivos por parte de las tropas napoleónicas en 1813 para echar abajo el castillo erigido en lo alto del cerro de San Miguel, las vidrieras de la catedral fueron destruidas en su mayoría a través de la onda expansiva. A pesar de todo, el rosetón del Sarmental no recibió casi daños ya que estaba en la zona más alejada, aunque se perdieron trece paneles y cuatro quedaron mutilados. A pesar de ello, el rosetón del Sarmental es uno de los mejor conservados en España de

⁸¹ Nieto Alcaide 1998, 80.

⁸² Alonso Abad 2016, 56-61.

⁸³ Alonso Abad 2016, 59.

⁸⁴ Alonso Abad 2006, 353-5.

época medieval. La restauración más completa proviene del taller burgalés Vidrieras Barrio entre 1997 y 1998, donde se realizaría un completo estudio artístico y analítico de los materiales pudiendo vincularse con los modelos franceses de las últimas décadas del siglo XII. Se sustituirían los vidrios anteriores descontextualizados por otros que volvieron a su lugar de origen, junto a la fijación de grisallas en todas las escenas⁸⁵.

6.2.- Los óculos de las puertas laterales de la fachada de Santa María

Junto al anterior rosetón de la fachada del Sarmental, existen vitrales en los vanos ovales de las puertas laterales de la fachada de Santa María, pero descontextualizados y no conservados en su totalidad. En 1663 se abrieron grandes óculos ovales sobre las nuevas portadas adinteladas siguiendo el gusto barroco, con líneas curvas que, posteriormente, por su avanzado estado de deterioro, fueron restauradas con un lenguaje clasicista. Con el fin de matizar la luz de poniente y de filtrarla al interior recreando un espacio lumínico medieval, en 1792 se colocaron vidrieras coloreadas con temas figurativos y ornamentales, resultado de un conglomerado de restos medievales que se habían conservado de entre finales del siglo XIII y principios del XIV. Resulta complicado conocer su procedencia exacta en el edificio, ya que existió una restauración y reintegración practicada en los últimos años del siglo XIX y principios del XX que incorporó piezas y fragmentos desordenados procedentes de otros vitrales de la catedral. Entre los años 2000 y 2003, el taller Vidrieras Barrio emprendió la restauración de los óculos con la identificación de las piezas originales y detección de otras piezas reintegradas medievales⁸⁶.

Su cronología dataría de una horquilla entre los últimos años del siglo XIII y primeros del XIV, como el anterior rosetón de la fachada del Sarmental. Ambas piezas han sido ejecutadas formal y estilísticamente para ofrecer una perfecta lectura iconográfica de gran sencillez, adaptándose a las dimensiones del ventanal como a la altura y distancia hacia el espectador. Su representación es sencilla, con un único plano de organización y sin ningún tipo de perspectiva ni representación espacial junto a una reducción de elementos ornamentales y figurativos⁸⁷. Se ciñe a los rasgos de la vidriera medieval con trazos pequeños y firmes con líneas suavemente ondulantes, con colores

⁸⁵ Alonso Abad 2006, 356-8.

⁸⁶ Alonso Abad 2006, 350-5.

⁸⁷ Alonso Abad 2016, 70.

planos ligeramente modulados. Sus tonalidades han sido estudiadas a través de la luz que van a recibir en el ocaso, dominando las tonalidades frías, protagonista indiscutible el azul, que contrasta con la luz anaranjada y roja de los últimos rayos del día, es decir, colores complementarios, como los utilizados a través del estudio de color de los impresionistas del siglo XIX. A su vez, se conjugan con colores vivos amarillos, verdes, rosas y ocres. Los cuerpos presentan cierto naturalismo en sus proporciones y cierta expresividad en sus ojos, junto a una frontalidad y hieratismo⁸⁸.

El óculo de la puerta sur de la fachada de Santa María presenta la figura sedente de un obispo presidiendo el tema (fig. 18), sobre un fondo neutro rojo sin referencias espaciales, con la actitud sedente en un amplio trono provisto de cojines e impartiendo una bendición con la mano derecha, similar al del rosetón de la fachada del Sarmental. Posee los atributos de su condición eclesiástica, realizando un solemne acto hacia los fieles y su santidad, vistiendo de pontifical y cubriendo su cabeza con la mitra. Lleva guantes con un anillo en la mano que bendice y sujeta el báculo con su mano izquierda, identificándose su santidad a través del simbólico nimbo circular. Esta figura se presenta rodeada por seis lóbulos que contienen sencillos motivos vegetales y geométricos de estrellas de seis puntas inscritas en círculos, rombos y cuadros⁸⁹.

El óculo de la puerta norte de la fachada de Santa María es presidido por el arcángel San Rafael, uno de los más importantes en la jerarquía divina (fig. 19). Su iconografía se identifica con un arcángel sanador, vestido con túnica y manto, con nimbo y alas semiexplayadas, sujetando con ambas manos un recipiente cilíndrico que alude a los farmacéuticos y medicinas. Esta iconografía deriva del significado hebreo de su nombre como “Dios sana” o “medicina de Dios”, refiriéndose a la salud en cuerpo y alma, donde los relatos bíblicos le atribuyen la capacidad de sanar. De este modo es patrono, intercesor y abogado de los enfermos, médicos y hospitales, y su disposición en este lugar se debe a su dedicación al Perdón que para los fieles que lo atraviesen arrepentidos de sus pecados, quieran ayudarse de la vida espiritual para sanar su espíritu. Al igual que el obispo anterior que preside el óculo de la puerta sur, se sienta en un trono ricamente decorado con motivos arquitectónicos y tetralobulados, con un fondo neutro de intenso

⁸⁸ Alonso Abad 2022, 51.

⁸⁹ Alonso Abad 2016, 70-2.

azul. Del mismo modo, su ornamentación posee las mismas características con caracteres vegetales y geométricos, que junto a su tema e iconografía se establecen conexiones de estas dos vidrieras con el anteriormente mencionado rosetón⁹⁰.

⁹⁰ Alonso Abad 2016, 72-3.

7.- EL TRIUNFO DEL MODELO FLAMENCO: LAS VIDRIERAS DE LA CARTUJA DE MIRAFLORES

El proyecto de la Real Cartuja de Miraflores fue iniciado en 1452 por el rey Juan II (1406-1454) para cumplir la última voluntad de su padre Enrique III (1390-1406). Fue fundada en los Reales Sitios de Miraflores, a tres kilómetros de la ciudad de Burgos, para ser habitada por monjes cartujos. El arquitecto Juan de Colonia, por entonces maestro mayor de la catedral de Burgos, diseñaría los planos del monasterio, iniciándose las obras el 14 de mayo de 1454. Las celdas de los monjes se construyeron en 1457, un año después el claustro y en 1460 el refectorio, que, al no estar realizada plenamente la iglesia, se utilizó como capilla⁹¹. No será hasta el reinado de Isabel I de Castilla (1474-1504) cuando se proporcione el impulso definitivo a los trabajos, contratando a los mejores artífices del momento. Así, en 1477 las obras se reanudaron bajo el maestro Garci Fernández de Matienzo y, a su muerte, Simón de Colonia en 1478⁹². En 1488, las bóvedas estrelladas de la iglesia fueron terminadas por Simón de Colonia. Como corresponde a una cartuja, la iglesia presenta una única nave. Debido a esto, el muro recupera su condición sustentante, aunque no por ello renuncia a su translucidez de luz y color. En esta época es frecuente ya que, en una multitud de ocasiones, la capilla mayor se edifique desde el inicio para alojar un gran retablo, por lo que solo tiene ventanas en la parte alta y, aun así, las vidrieras de estas ventanas quedan parcialmente ocultas por el retablo⁹³.

Las vidrieras de la cartuja de Miraflores no fueron realizadas en Burgos, sino en los Países Bajos, de acuerdo con el liderazgo artístico asumido por este territorio en el período gótico tardío y con la comunicación fluida existente entre él y la ciudad de Burgos. Isabel la Católica las encargó al maestro flamenco Nicolaes Rombouts —también conocido como Niclaes Rombouts, Meester Niklaas, Klaas Rombouts o Claex Rambours—. Llegaron desde Flandes en 1484⁹⁴ a través del mercader burgalés Martín de Soria⁹⁵. Fue este uno de los primeros casos de exportación de vidrieras desde Flandes hacia Castilla,

⁹¹ Van Damme 2007, 41.

⁹² Andrés González 2003, 279.

⁹³ Nieto Alcaide 1998, 125.

⁹⁴ Andrés González 2003, 280.

⁹⁵ Martín de Soria, un rico comerciante burgalés, fue el encargado de recibir el encargo de suministrar vidrios coloreados para la cartuja de Miraflores, además de ser cónsul de la Nación Española en los Países Bajos. El centro de comercio mundial se establecería en la ciudad de Brujas donde Martín de Soria viajó en algunas ocasiones para realizar transacciones como la compra de armamento para la guerra contra los turcos y, en nuestro caso, adquirir las vidrieras para el edificio (Van Damme 2007, 42-3).

que será frecuente a lo largo de la centuria siguiente⁹⁶. Las vidrieras fueron colocadas a partir de 1488, una vez que Simón de Colonia terminara las bóvedas de la iglesia. Presentan una calidad extraordinaria debido a ser obra de uno de los talleres más importantes de toda Europa, expresión del momento evolutivo de las nuevas corrientes flamencas, además de ser las primeras conservadas del maestro Nicolaes en su lugar original⁹⁷.

El encargo se componía de diecisiete vitrales para las ventanas, más los necesarios para el rosetón sobre la puerta de entrada de la iglesia. Las cuatro vidrieras que se situaban a los lados del retablo de Gil de Siloe y Diego de la Cruz ya no existen debido a que fueron retiradas en el siglo XVII para que este recibiera más luz, siendo sustituidas por otras incoloras. En nuestros días han llegado en su posición original trece vitrales de los cuales diez se ubican a ambos lados de la nave, mientras que los tres restantes se disponen en el ábside, parcialmente cubiertos por el retablo (fig. 20). Las ventanas de la nave reemplazan a las anteriores de Juan de Colonia y su forma anuncia a las de la capilla del Condestable⁹⁸. Se dividen en tres lancetas separadas por columnas o maineles, representándose una única escena por ventanal, de manera que las composiciones continúan imaginativamente por detrás de las tracerías. Las de la nave fueron realizadas por el taller de Nicolaes Rombouts, mientras que las del ábside, más pequeñas y carentes de tracería, parecen ser fruto de otras manos, no atribuyéndose a este maestro, pero la falta de datación y autoría hace que no se extraigan conclusiones claras. Desde luego, el sistema de representación es flamenco, próximo al de Nicolaes Rombouts de finales del siglo XV⁹⁹.

Frente a las pequeñas escenas superpuestas de los siglos XIII y XIV, se generan grandes composiciones en todo el vitral, proyectándose en los ventanales altos de la nave. Esta solución será una constante a partir de este momento¹⁰⁰. El programa iconográfico

⁹⁶ Cortés Pizano 2007, 24.

⁹⁷ En 1485, Nicolaes Rombouts dejaría su ciudad natal, Lovaina, para establecer su taller en Bruselas ya que la ciudad se convirtió en un importante centro comercial durante la estancia del duque de Borgoña, aunque la fundación de su universidad en 1425 había convertido a Lovaina en un centro intelectual y artístico anteriormente. Rombouts también realizaría vidrieras para miembros de la casa imperial como Maximiliano I o Felipe el Hermoso (Van Damme 2007, 45-50).

⁹⁸ Menéndez González 2021, 460-1.

⁹⁹ Cortés Pizano 2007, 34-6.

¹⁰⁰ Nieto Alcaide 1998, 126.

de la nave se basa en distintas composiciones de la vida, pasión y gloria de Cristo, mientras que el de la cabecera del ábside presenta escenas de la Virgen debido a la veneración en los monasterios cartujos. Gracias a los recientes análisis del vidrio de ambas series se ha podido comprobar que son más antiguas las de la nave que las del ábside¹⁰¹. En el muro norte, que se corresponde al lado del Evangelio, se enmarcan los siguientes temas de la *Via crucis* abreviado: *Oración el huerto* (fig. 21), *Flagelación* (fig. 22), *Coronación de espinas* (fig. 23), *Jesús con la cruz a cuestas* (fig. 24) y *Crucifixión* (fig. 25). En el muro sur, que se corresponde al lado de la Epístola, se localizan temas de la *Via gloriæ*: *Descendimiento* (fig. 26), *Resurrección* (fig. 27), *Ascensión* (fig. 28), *Pentecostés* (fig. 29) y *Juicio Final* (fig. 30). Algunas combinan varios pasajes bíblicos de forma narrativa, como se puede observar en la *Oración en el huerto*, en la que se plasma la *Traición de Judas* en el lado izquierdo de la composición. A su vez, en el *Camino de la amargura* en un segundo plano se puede observar a Cristo clavado en la cruz en la parte derecha. También en la *Flagelación* se observa a *Cristo ante Pilato* en la escena del fondo¹⁰². Su programa se basa en un versículo del evangelio de San Juan, como ocurre en otros edificios como la catedral de Segovia: “Salí del Padre, y he venido al mundo; otra vez dejo el mundo, y voy al Padre” (Juan 16, 28).

Muchas de las escenas representadas en estos vitrales se encuentran, asimismo, en el rosetón de la fachada del Sarmental (en concreto ocho de las diez que encontramos en la cartuja¹⁰³) y, aunque existen diferencias de tamaño que hacen que la comparación no sea del todo legítima, poner juntas las escenas de idéntica iconografía de la catedral y la cartuja resulta ilustrativo sobre los cambios técnicos, estilísticos e iconográficos sufridos por la vidriera medieval en los casi doscientos años que separan ambos conjuntos. Así, la escena de la *Crucifixión* (fig. 25) de la cartuja, anteriormente comentada en el rosetón de la fachada del Sarmental (fig. 16), nos sirve para ilustrar esta evolución e ilustrar las características de los demás vitrales.

Desde un punto de vista técnico, se han usado vidrios más grandes, junto al incremento de la utilización de los colores de mufla debido al manejo del amarillo de

¹⁰¹ García Heras, Pinilla Gisbert, y Agua Martínez 2022, 59.

¹⁰² Van Damme 2007, 56.

¹⁰³ Son: *Traición de Judas* en la *Oración en el huerto*, *Cristo ante Pilato* en la *Flagelación*, *Flagelación*, *Coronación de espinas*, *Cristo con la cruz a cuestas*, *Crucifixión*, *Descendimiento* y *Resurrección*.

plata con tonalidades desde el amarillo claro hasta el naranja intenso. También se usa la grisalla para crear sombras y tridimensionalidad, junto a la sanguina, que sirve para los detalles de los rostros¹⁰⁴. Asimismo, la paleta de color aumenta considerablemente a través de estos colores de mufla, que permiten reducir el número de emplomadas y generan vitrales que se acercan al sistema pictórico de la pintura. Se realizan grandes composiciones con diferentes planos, juegos cromáticos, un dominio de la perspectiva, de las proporciones, de la luz y de la colocación de las figuras en el espacio. La escena se ubica en un paisaje plenamente abierto con un cielo completamente azul y la entrada de la muralla de Jerusalén bajo este, mientras que otras escenas son situadas en interiores de espacios arquitectónicos. El vidriero flamenco, influido por el creciente realismo de la pintura, presta una atención al detalle de la vida cotidiana, como se puede observar en las armaduras, joyas y vestimentas anacrónicas de los personajes. Iconográficamente, al contrario que ocurre en la *Crucifixión* del rosetón de la fachada del Sarmental, se plasman un gran elenco de personajes en la escena. A los lados de Cristo se sitúan los ladrones Gestas, a su izquierda, y Dimas, a su derecha. En la escena de la izquierda, debajo de Gestas, se representa a la Virgen, a San Juan, a una de las santas mujeres que lo lloran y el soldado Longinos tras clavar su lanza a Cristo. Debajo de Cristo aparece María Magdalena abrazando la cruz con un gran gesto de dolor y una calavera bajo esta escena que simboliza el triunfo de Cristo sobre la muerte. En la escena de la derecha, debajo de Dimas, se sitúan una multitud de personajes que podrían ser soldados, debido a sus armaduras y caballos, junto a otras personas que acuden al acto. En la parte superior aparecen la Luna y el Sol y en medio de ellas se alza el pelícano que simboliza la entrega de la vida de Cristo para redimir los pecados de la humanidad. La escena en el campo de la pintura no era una novedad, pero en el del vidrio coloreado debía serlo, ya que este sistema de representación se extendería por una gran multitud de edificios, aunque sus vidrieras no se conserven. Las vidrieras presentan un gran dominio de este arte del fuego y se convirtieron en una influencia destacada para la posterior vidriera hispanoflamenca y renacentista en el territorio.

El tercer y último grupo lo conforman las vidrieras de la cabecera del ábside, orientadas al este, enmarcando las siguientes escenas de la vida de la Virgen: *Coronación de la Virgen* (fig. 31), *Presentación en el templo* (fig. 32) y *Adoración de los Reyes* (fig.

¹⁰⁴ García Heras, Pinilla Gisbert, y Agua Martínez, 63-4.

33). Los cuatro vitrales perdidos debieron de representar escenas de la vida de la Virgen, como ocurre con los conservados, debido al gran interés de finales de la Edad Media por estos ciclos iconográficos como serían los gozos y dolores de la Virgen o los quince misterios del rosario¹⁰⁵. De este modo podrían representar las escenas de la *Anunciación*, *Visitación*, *Natividad*, *Anuncio a los pastores* y *Huida a Egipto* o *Matanza de los inocentes*. Es importante destacar que entre 1993 y 1996 se detectaron las firmas de su autor en varios vitrales, donde anteriormente eran artesanos anónimos, pero en el siglo XV, como ocurre con otras artes como la pintura, sus hacedores salen del anonimato. En el caso de la *Crucifixión* se puede observar *CLAS LVEVEN*, en el *Descendimiento* *CLAES ROMB* (fig. 34) y en la del *Pentecostés* *NICOLAE ME FECIT*¹⁰⁶.

El conjunto de vidrieras de la cartuja de Miraflores se trata de una creación temprana del maestro Nicolaes, cuando su taller se situaba en Lovaina, antes de trasladarse a Bruselas. Manifiesta paralelismos con las vidrieras algo posteriores de la catedral de Tournai, ejecutadas por el taller de Arnoult de Nimega, asistido por otros maestros como Henry de Campes, hacia 1500. Puesto que los vitrales requieren de la colaboración de varios artistas, muchos de ellos presentan más de un autor: uno sería responsable del boceto a pequeña escala conocido como *vidimus*, otro del cartón a tamaño natural y otro de la pintura sobre vidrio. Debido a esto, las firmas de Rombouts en Miraflores resultan controvertidas debido a que las composiciones podrían no haber sido realizadas enteramente por él o haber encontrado inspiración en libros de horas u otros elementos. Asimismo, Martín de Soria contrataría las manos de un maestro especializado, siendo Rombouts el encargado de realizar los diseños. Según Van Damme, este maestro especializado pudo ser su cuñado Hendrick van Diependaele, ya que anteriormente habían trabajado de este modo, pero al existir una conservación pésima de vidrieras de dicho taller no se puede hacer una comparación estilística exacta con las de la cartuja de Miraflores¹⁰⁷.

Las vidrieras flamencas de la iglesia de la cartuja de Miraflores habían permanecido en el anonimato hasta hace escasos años, lo que conllevó un escaso número de estudios que sigue en nuestra actualidad. Víctor Nieto Alcaide, Jan Van Damme o Fernando Cortés

¹⁰⁵ Van Damme 2007, 52-6.

¹⁰⁶ Cortés Pizano 2007, 20-1.

¹⁰⁷ Van Damme 2007, 51.

Pizano compensaron la falta de información de este conjunto, subsanando el secreto que mantuvieron debido a la dificultad natural de su ubicación en los altos de los edificios. El hecho de que se haya conservado un grupo importante en su ubicación original, además de conocer a su autor, nos revela una situación excepcional tanto para la vidriera española como para la de los Países Bajos, ya que Nicolaes Rombouts tomó el encargo de una forma activa con una participación en todo el proceso. Entre 2003 y 2006 la empresa Vidrieras M3, sufragada por la Fundación Iberdrola, realizaría la restauración y conservación de estos vitrales debido a su nefasto estado de conservación donde sus vidrios como las pinturas de mufla estaban en un serio estado de deterioro y corrosión en algunas partes (fig. 35)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Gracias a la Fundación Iberdrola se logró sacar de las cenizas este conjunto de vidrieras tanto materialmente como historiográficamente ya que su restauración y conservación favorece su investigación. Las vidrieras presentaban un alto grado de corrosión y suciedad en ambas caras del vidrio, junto algunas pérdidas. Se ha podido subsanar a través de un trabajo multidisciplinar de la empresa Vidrieras M3 a través de un estudio previo, análisis de los materiales, limpiezas e incorporación de plomos de diferentes calibres para albergar los vidrios (Vázquez González y Gallo Hormaechea 2007, 61-79).

8.- EL TRÁNSITO HACIA EL RENACIMIENTO: ARNAO DE FLANDES:

La biografía de Arnao de Flandes, al igual que ocurre con la de la mayoría de los maestros vidrieros, presenta grandes lagunas. Se carece de información acerca de los años anteriores a su llegada a Castilla entre 1480 y 1490, pero se puede afirmar con cierta seguridad que procedía de círculos vidrieros de Tournai debido a similitudes formales¹⁰⁹. Una de las teorías más verosímiles es que llegaría de Flandes para instalar los vitrales de Nicolaes Rombouts para la cartuja de Miraflores¹¹⁰ y en un documento de 1540, relativo a su hijo, se le menciona como natural de una desconocida ciudad de Andinarde¹¹¹.

Antes de su llegada a la ciudad de Burgos existían varios talleres con excelentes maestros vidrieros, como serían Juan de Valdivieso, uno de los mejores vidrieros europeos de la época, o Diego de Santillana. No se conoce con exactitud si llegó con un taller o lo formaría después, pero aparecerá trabajando junto a estos dos maestros a la hora de acometer grandes encargos. Poseía una plena formación en el sistema de representación flamenco antes de su llegada, lo cual le permitió introducir esta moda en el vitral castellano debido a su alta calidad técnica y del material, ejerciendo un monopolio en la vidriera castellana de finales del siglo XV, adquiriendo los mejores encargos¹¹². En 1515 llegaría a convertirse en el maestro vidriero de la catedral de Burgos. Se casó con Inés de Vergara y creó un taller familiar con algunos de sus hijos, como Arnao de Vergara y Arnao de Flandes “el Joven”, que aprendieron y colaboraron con él para después trabajar en edificios como las catedrales de Sevilla y Granada, desarrollando un lenguaje plenamente renaciente. Arnao de Flandes falleció muy anciano, hacia 1544, dejando un gran legado de conocimiento y artístico¹¹³, aunque su biografía y obra ha quedado en un olvido historiográfico hasta fechas recientes.

8.1.- Las vidrieras de la capilla del Condestable

Actualmente son ocho las vidrieras figuradas que bañan con su luz los restos mortales de don Pedro Fernández de Velasco (1425-1492), Condestable de Castilla, y de su mujer doña Mencía de Mendoza y Figueroa (1421-1500), siendo un conjunto icónico por su

¹⁰⁹ Alonso Abad 2016, 85-7.

¹¹⁰ Muñoz Ruiz, y Muñoz Ruiz 2005, 55.

¹¹¹ Nieto Alcaide 1998, 419.

¹¹² Nieto Alcaide 1998, 131.

¹¹³ Muñoz Ruiz, y Muñoz Ruiz 2005, 55-6.

alarde y virtuosismo técnico¹¹⁴. La nueva concepción humanista propició el *memento mori* y la perpetuación del linaje donde don Pedro y doña Mencía, que son los verdaderos protagonistas de su capilla, son exaltados a través de la heráldica como se puede observar en el escudo de la cruz de Jerusalén¹¹⁵. Las vidrieras se disponen en ochos ventanas, una por cada lado del tambor octogonal de la capilla, de las cuales seis son dobles al superponerse dos ventanas en altura, por lo que en total se abrirían catorce ventanas. La composición de los vanos se resuelve con una triple lanceta de remates de tracería flamígera y todas de ellas fueron cerradas con vitrales que contrastaban con la luz cenital, diáfana y clara, de la bóveda calada (fig. 36).

Fueron realizadas por el taller de Arnao de Flandes, interviniendo su hijo Arnao de Vergara, en torno a 1511¹¹⁶, fecha en la que los dos promotores de la capilla habían fallecido. Este conjunto vidriero es la obra principal de Arnao de Flandes. Utiliza el lenguaje flamenco de sus orígenes y formación, aunque se aprecia la introducción de algunas formas renacentes, como las hornacinas aveneradas, debido al gusto de los comitentes. La disposición de los temas responde al sistema medieval de situar los vitrales de mayor detalle narrativo en la serie más baja y cercana al espectador, mientras que en los superiores se presentan figuras individualizadas de una escala monumental debido a la dificultad para su observación. Se muestran ciclos de los temas devocionales preferidos de sus promotores, correspondientes a la infancia de Jesús, la exaltación de la Vera Cruz, apóstoles y santos.

Así, en la parte baja se representa, partiendo del lado noroeste y en el sentido de las agujas del reloj, las escenas del *Nacimiento* (fig. 37), *Presentación del Niño en el Templo* (fig. 38)¹¹⁷, *Adoración de los Reyes Magos* (fig. 39) y *Exaltación de la Vera Cruz* (fig.

¹¹⁴ En el siglo XIII el espacio ocupado actualmente por la capilla del Condestable ocupado por la capilla de San Pedro y San Ivo, que se transformaría en la capilla del Condestable a partir de 1482. Don Pedro Fernández de Velasco y su mujer erigieron su espacio funerario en uno de los lugares más emblemáticos del templo, localizándose detrás del altar mayor. Fue construida por el arquitecto Simón de Colonia entre 1482 y 1494, con una planta central ochavada y una altura de tres cuerpos donde en el último se encuentran sus vitrales (Karge 1995, 245).

¹¹⁵ Porras Gil 2008, 71-3.

¹¹⁶ Nieto Alcaide 2009, 141.

¹¹⁷ Aquí Arnao de Flandes expone su firma de vidriero con una A en la decoración arquitectónica superior del templo en el vitral de la derecha, mientras que en la *Exaltación de la Vera Cruz* firma con ARNAO DE FLA dispuesto en el dosel de la tienda de campaña en el vitral de la izquierda. (Alonso Abad 2016, 90).

40). La parte baja de la vidriera oeste se ha perdido y en la parte baja de la vidriera norte se representa el *Martirio de San Juan Bautista* (fig. 41)¹¹⁸. De esta manera, se consigue que la escena de la *Presentación del Niño en el Templo* se disponga en el lugar preferente, en el eje de la capilla, para ser contemplada de manera inmediata por quien acceda a ella desde la girola de la catedral. Cabe recordar que la capilla del Condestable está dedicada a la Purificación de la Virgen, y que este acto coincide tanto litúrgica como iconográficamente con la *Presentación del Niño en el Templo*, por lo que este tema cobra especial protagonismo en la capilla: se muestra en la clave central de la bóveda, se muestra en la vidriera que estamos comentado y se muestra, finalmente, en el retablo mayor de la capilla, con una progresión estilística que val del goticismo de la clave de bóveda al incipiente renacentismo de la vidriera para culminar en el espléndido retablo mayor, obra maestra de Felipe Bigarny y de Diego de Siloe.

Cada vidriera posee un único tema que ocupa la totalidad del ventanal, exceptuando la historia de la *Exaltación de la Vera Cruz* que expone tres pasajes¹¹⁹. En todos los casos su composición es similar con tres registros superiores para el tema figurativo y tres registros inferiores para destacar la heráldica de la cruz de Jerusalén, flanqueada por las armas de don Pedro a su derecha y el de doña Mencía a su lado izquierdo, además de ilustrar quién encargó estos aclamados vitrales. Debido a encontrarse más cerca de la vista, se pueden desarrollar temas más complejos, ambientados en escenografías para contextualizar la escena con todo tipo de personajes, elementos ornamentales y utensilios.

En la parte alta, debido a su mayor elevación, se representan figuras individualizadas de apóstoles y santos para su fácil lectura con los atributos iconográficos reconocibles de cada personaje, exceptuando la vidriera este, que actualmente representa una *Anunciación* (fig. 42). Cada una de ellas se dispone en una lanceta de pie y frontalmente, cobijada por una arquitectura de pavimento embaldosado, columnas o pilastras y, como remate, hornacinas aveneradas o arcos de medio punto que alternan con doseles de gusto tardogótico. Todos ellos presentan un nimbo, túnica talar y manto

¹¹⁸ Este último se conserva muy parcialmente y la cruz de Jerusalén parece estar cambiada de sitio ya que se sitúa en la derecha del panel en lugar del centro como ocurre con las demás.

¹¹⁹ El primero representa a un guardia que impide al emperador Heraclio entrar a Jerusalén, protegido con una armadura de finales del siglo XV. El segundo panel representa la desavenencia del emperador, intentando entrar a la ciudad amurallada con la pesada cruz. El último plasma cómo el emperador, al quitarse su armadura, la cruz se vuelve menos pesada y consigue entrar (Alonso Abad 2016, 90-1).

recogido a la altura de la cintura y son los siguientes, partiendo, como en el caso de los vitrales anteriores, del lado noreste: San Juan Evangelista, figura central y San Pedro (fig. 43); lado este la ya mencionada Anunciación; lado sureste, apóstol Santiago peregrino, San Pablo y Santiago Alfeo (fig. 44)¹²⁰; las partes altas de las vidrieras sur y suroeste se han perdido; Santa Catalina aplastando a Majencio, San Sebastián y Santa Engracia (fig. 45); las partes altas de las vidrieras noroeste y norte se han perdido.

Arnao de Flandes y su taller nos demuestran sus hábiles conocimientos de diseños y ejecución, junto al gran virtuosismo técnico, como claro ejemplo del lenguaje flamenco de descripción minuciosa del detalle. El preciosismo se hace evidente en las telas y sus plegados, objetos como joyas, partes anatómicas como venas, arquitecturas, etc., que desprenden cualidades táctiles, junto al movimiento y expresividad de los personajes en sus gestos y rostros. A su vez, es conjugado con la introducción de elementos renacentes como arquitecturas clásicas de frisos, hornacinas aveneradas o grutescos, además de demostrar cierto conocimiento de la perspectiva y geometría¹²¹. La paleta cromática posee un gran número de tonos debido tanto a la técnica de grisallas y sanguinas como al uso del amarillo de plata¹²². Predominan todo tipo de tonalidades de una multitud de colores de azules, el rojo intenso, el amarillo base, el morado y el blanco, combinándose diestramente con los colores de mufla para modelar las distintas partes de los vidrios que generan una concepción cercana a la pintura. Las mayores galas técnicas se perciben en el tratamiento de los vidrios, donde su corte se adopta a la descripción formal de los elementos arquitectónicos y figuras, algunos realmente difíciles de ejecutar, ya que no se llegan casi a percibir las emplomadas desde el suelo.

Aunque la conservación de la parte alta de las vidrieras es limitada, se puede plantear, a modo de hipótesis, que en las vidrieras de los lados norte, noreste, sureste y sur se representaría a los doce apóstoles. Por otra parte, en las vidrieras de los lados

¹²⁰ En la parte baja de este vitral se encuentra el cuerpo de otro apóstol que no corresponde con Santiago Alfeo, probablemente proveniente de otro perdido en su mayoría.

¹²¹ Alonso Abad 2016, 93-5.

¹²² Por ejemplo, en el vitral de la *Adoración de los Reyes* se puede observar la utilización del amarillo de plata en los cabellos, adornos de vestimentas y nimbos sin tener que cambiar de vidrio. Gracias a esto se dota de mayores gamas de color a las composiciones, utilizando vidrios incoloros y este color de mufla para los motivos decorativos y arquitectónicos, que generan tanto un ahorro como una mayor libertad (Nieto Alcaide 2009, 141-4).

restantes (suroeste, oeste y noroeste) se representaría a santos de la especial devoción de los promotores (solo se conserva la vidriera del lado oeste). De hecho, Santa Catalina y San Sebastián reaparecen en los retablos laterales de la propia capilla del Condestable.

Debido a la voladura del castillo en el cerro de San Miguel en 1813, más de la mitad de los vitrales se perdieron, completándose las lagunas con vidrieras geométricas y translúcidas. En 1909, Vicente Lampérez utilizó una capa de zinc para conservarlas. En 2015 presentaban un gran deterioro y tuvieron que ser retiradas para su restauración, haciendo que en 2016 se procediera a su catalogación para posteriormente estudiarlas y restaurarlas por el taller Vidrieras Barrio¹²³. Aun poseyendo un alarde técnico e importancia histórica debido a la relación con Flandes, es un ciclo que no ha sido estudiado en gran medida, y no ha sido objeto de este hasta hace escasas décadas a través de autores como Víctor Nieto Alcaide o María Pilar Alonso Abad.

8.2.- Obras para otras catedrales y la continuidad del taller

Los vidrieros burgaleses Arnao de Flandes, Juan de Valdivieso y Diego de Santillana mantuvieron colaboraciones constantes a la hora de ejecutar los encargos, según práctica habitual en este campo artístico. Debido a esto, resulta una ardua tarea delimitar la mano de cada artista y su adjudicación individual de obras, ya que los grandes encargos necesitaban varios maestros cualificados. Así, prácticamente toda la vidriera realizada durante finales del siglo XV y comienzos del XVI en Castilla y León corresponden a sus talleres¹²⁴, como las ejecutadas para las catedrales de Burgos, Ávila o Palencia, para la

¹²³ En 2010 a los hermanos Barrio, del taller Vidrieras Barrio, se les encargó el proyecto de restauración global de las catorce ventanas, pero no prosperó y se volvió a tramitar entre 2010 y 2015. El estado de conservación de las vidrieras era pésimo debido al paso del tiempo y sus inclemencias, poseyendo grandes capas de polvo y pérdidas. En el año 2021, debido a la celebración del VIII centenario de la catedral, se incluyeron en la restauración del Plan Nacional de las catedrales con un presupuesto inicial de 850.000 euros, visitando los técnicos en 2022 y en 2023 empezar la tramitación burocrática. Actualmente, tras la espera de aprobar el proyecto, se realizarán nuevas fases de restauración que durarán aproximadamente dos años y se han colocado telas que representan los vitrales ya que los verdaderos se encuentran conservados en la sacristía de la capilla (Web de la Archidiócesis de Burgos). Disponible en <https://www.archiburgos.es/2024/04/17/restauracion-vidrieras-condestables-lleva-otros-dos-anos/>.

¹²⁴ Existen una gran multitud de maestros vidrieros que realizaron multitudes de encargos. Cabe destacar al maestro vidriero Enrique Alemán, original de Alsacia, que trabajó para el cardenal don Pedro González de Mendoza en las catedrales de Sevilla y Toledo o en el colegio de Santa Cruz de Valladolid. Su labor también fue esencial para la introducción del sistema de representación flamenco en el territorio (Nieto Alcaide 1997, 40).

capilla de Santiago de la catedral de León o para el desaparecido monasterio de Nuestra Señora de Vitoria en Salamanca¹²⁵.

En la **catedral de Ávila**, bajo el gobierno del obispo Alonso Carrillo (1496-1514), se dedicó un especial interés a las vidrieras, introduciéndose en el templo el lenguaje hispanoflamenco de los talleres burgaleses. Arnao de Flandes y Juan de Valdivieso fueron contratados para la realización de sus correspondientes vitrales en 1497, sustituyendo tempranamente Diego de Santillana al primero. No se especifica el lugar exacto de la colocación del encargo¹²⁶. Los temas encargados fueron los que poseían una mayor devoción en la ciudad de Ávila, como serían San Nicolás, Santiago el Mayor, San Esteban y San Juan Evangelista. Desgraciadamente, de este trabajo tan solo se ha conservado un emblema heráldico del obispo Carillo y dos vitrales que representan a San Juan Evangelista y a Santiago el Mayor (fig. 46), encontrados tras la restauración de 2002. En la vidriera de San Juan Evangelista se introduce una hornacina avenerada y es uno de los primeros ejemplos de la introducción de elementos renacientes en el vitral castellano dentro del lenguaje flamenco. No concluyeron enteramente el programa, que será completado durante el siglo XVI por Alberto de Holanda¹²⁷. Los vanos del transepto están cegados y se sospecha que sus vidrieras siguen debajo¹²⁸, lo que nos sirve como una metáfora del futuro de este arte del fuego.

En la **catedral de Palencia**, gracias a los promotores del obispo palentino fray Alonso de Burgos (1485-1499) y doña Inés de Osorio, se realizó el crucero del edificio, acabándose en 1497, aunque los muros permanecieron sin vidrieras¹²⁹. En 1503, Juan de Valdivieso y Arnao de Flandes fueron contratados para realizar doce vidrieras para este crucero, perdidas en su mayoría actualmente¹³⁰. En el contrato¹³¹ se acuerda que, para confirmar el precio de la manufacturación de los vitrales, debía buscarse información pareja en las catedrales de Ávila, Burgos o León para pagar a los maestros una cantidad

¹²⁵ Nieto Alcaide 1998, 138.

¹²⁶ Nieto Alcaide 1998, 137.

¹²⁷ Zaparaín Yáñez 2014, 397.

¹²⁸ Zaparaín Yáñez 2014, 421-2.

¹²⁹ García Cuesta 1959, 73-4.

¹³⁰ Nieto Alcaide 1998, 133.

¹³¹ Puede consultarse el contrato en García Cuesta 1959, 76-9.

semejante, acordando pagar el pie a cien maravedíes¹³². En 1997 se produjeron reformas en la catedral y se picaron unos morteros que cegaban los ventanales de encima del órgano de la nave central con el fin de protegerlo de las inclemencias de la luz. Gracias a esto se encontraron restos de vitrales en un pésimo estado de conservación, pero existentes (fig. 47). En 2004 se acometió la labor de limpiarlos y estudiarlos, se comprobó que eran cuatro vidrieras historiadas y restos de alveolos pertenecientes a la parte superior del ventanal. Debido a su proximidad con los de la capilla del Condestable, se estima que estos vitrales fueron realizados por Arnao de Flandes. En ellos se representa a los santos Bartolomé (fig. 48), Pedro (fig. 48), Matías (fig. 49) y uno sin identificar que parece representar a Santiago peregrino (fig. 49). También se encontraron restos de tres alveolos superiores del ventanal que, según los hermanos Muñoz Ruiz, son correspondientes a la segunda mitad del siglo XVI y figuran a Cristo, San Pedro y dos representaciones de Moisés (fig. 50)¹³³ —aunque actualmente se estima que una de estas figuras es, en realidad, Elías y que todas ellas formaron parte de una *Transfiguración*—. Actualmente, los vitrales pueden contemplarse en una instalación museográfica a los pies de la catedral, a la altura de los ojos. Cabe destacar que, en la colegiata de Valpuesta, a 100 kilómetros de la ciudad de Burgos, existe un gran número de vitrales con un estilo parecido al de estos maestros burgaleses, aunque no existen estudios sobre ellas ni dataciones de autoría. Poseen una técnica ejemplar muy pareja a ellos (fig. 51) y en uno de sus vitrales, aparecen las siglas *MA* con una caligrafía muy parecida a la utilizada en la capilla del Condestable (fig. 52).

Por otra parte, gracias a la formación de sus hijos Arnao de Flandes “el Joven” y Arnao de Vergara en su taller, el lenguaje renaciente inundará tanto las regiones castellanoleonesas como otras tierras peninsulares, como las manchegas, las extremeñas o las andaluzas que nos informan de la proyección de estos talleres burgaleses. Burgos, al ser una de las puntas de lanza de las innovaciones artísticas de este período, difundirá rápidamente las influencias renacentistas, al principio a través de gustos decorativos, aunque no será hasta décadas posteriores cuando los artistas dominen plenamente su lenguaje. La Escalera Dorada de Diego de Siloe en la catedral de Burgos, comenzada en 1519 y terminada en 1522, se convertirá en una referencia determinante para la introducción del Renacimiento, junto a la publicación del tratado *Medidas del Romano*

¹³² Nieto Alcaide 1997, 49.

¹³³ Muñoz Ruiz, y Muñoz Ruiz 2005, 58-65.

(1526) de Diego de Sagredo¹³⁴. Así, vidrieros burgaleses, como Alberto de Holanda, buscaron inspiración en el nuevo gusto moderno, conociendo de primera mano estas obras y realizando encargos para las catedrales de El Burgo de Osma en 1514, para la de Ávila entre 1520 y 1522 o para la de Toledo en 1525¹³⁵. Su hijo Nicolás de Holanda realizará vitrales para la catedral de Plasencia hacia 1555¹³⁶, actualmente desaparecidos.

Arnao de Vergara realizaría vidrieras para la catedral de Sevilla, como la de la *Anunciación* en la capilla de las Doncellas en 1534 (fig. 53), considerándose uno de los primeros ejemplos de vidrieras renacentistas con sus contradicciones de este lenguaje en el territorio. En 1534, Arnao de Flandes “el Joven” también trabajará en este edificio debido a la muerte de su padre y el requerimiento de su hermano. Realizará vitrales como el del lado oeste del crucero norte que representa a San Juan, Santiago, San Andrés y San Pedro, fechado hacia 1543, con una extraordinaria decoración de grutescos (fig. 54)¹³⁷.

¹³⁴ Nieto Alcaide 2003, 32-3.

¹³⁵ Nieto Alcaide 1998, 154.

¹³⁶ Cortés Pizano 2007, 84.

¹³⁷ Nieto Alcaide 1998, 153-64.

9.- CONCLUSIÓN

La *Pulchra Leonina* alberga vidrieras entre sus muros dignas de admiración, pero los vitrales de los distintos edificios estudiados en el trabajo también presentan una gran importancia histórico-artística. La revisión bibliográfica ha supuesto ciertas dificultades por culpa de su olvido historiográfico, debido a la tradicional estigmatización de las artes decorativas, aunque alberguen cualidades metafísicas sobre los significados de la luz y lo bello. Son escasos los autores que han investigado particularmente en este territorio y, por tanto, no se ha podido realizar una exhaustiva comparación discerniendo entre las distintas opiniones de los expertos. Aun así, los investigadores que han indagado sobre ellas nos iluminan con un amplio conocimiento, como serían Víctor Nieto Alcaide o María Pilar Alonso Abad, compensando esa falta de estudios. Así, por ejemplo, para el conjunto de vidrieras de la cartuja de Miraflores del taller de Nicolaes Rombouts, uno de los más importantes tanto para España como para el resto de Europa, solo existe una publicación tras la restauración por la Fundación Iberdrola entre 2003 y 2006 junto a unas cuantas páginas de Víctor Nieto Alcaide. Del mismo modo, el conjunto de vidrieras de la capilla del Condestable de Arnao de Flandes fueron catalogadas por primera vez en 2016, lo que nos sirve de ejemplo, una vez más, de este “gran arte perdido”.

La ciudad de Burgos ha sido la protagonista indiscutible de este trabajo por albergar algunas de las vidrieras de más calidad histórico-artística en Castilla y León. Además, los vitrales de Santa María la Real de las Huelgas y las vidrieras de la catedral de Burgos nos informan de las transacciones y de los viajes por la península de talleres franceses, siendo un arte importado desde sus inicios. Del mismo modo, los vitrales traídos desde Flandes de la cartuja de Miraflores nos iluminan sobre la situación próspera comercial y artística que disfrutaba la ciudad en el siglo XV, convertida en uno de los lugares más florecientes de la Castilla medieval. Asimismo, las vidrieras de los edificios presentan una evolución histórico-artística que permite trazar un recorrido cronológico de los distintos lenguajes, desde el estilo 1200, pasando por el gótico clásico hasta evolucionar hacia el estilo flamenco. De esta forma, para poder subsanar el olvido, se puede realizar materialmente un recorrido cronológico por los distintos edificios que las albergan y contemplar los procesos evolutivos del lenguaje artístico de la vidriera medieval, sin la necesidad de salir de la ciudad de Burgos.

Burgos se convirtió en una tierra excelente para el desarrollo del arte del vidrio debido a su comercio y relaciones con el exterior, con un gran número de ejemplos conservados en la actualidad. Los vitrales de Santa María la Real de las Huelgas nos proyectan el proceso evolutivo del románico hacia el gótico, además de ser las vidrieras más antiguas conservadas en el territorio español. Cabe destacar el rosetón de la fachada del Sarmiento de la catedral de Burgos, ya que cumple la función de iluminar tanto el interior de la iglesia, gracias a su enorme tamaño, como el interior del fiel. La maestría de su ejecución con el lenguaje del gótico clásico y su estado de conservación lo hace convertirse en una de las obras más peculiares de Castilla y León y de España. Del mismo modo, el lenguaje flamenco de la cartuja de Miraflores y de la capilla del Condestable, de una gran excelencia artística, nos permiten estudiar el cambio evolutivo de la representación en la vidriera medieval, gracias al uso de, por ejemplo, amarillo de plata, lo que permite acercarse al campo de la pintura. Así, son cargadas de un amplio preciosismo en el que plasman todo tipo de detalles, aunque, al estar situadas a una gran altura, no se pueden apreciar exactamente. Este hecho nos informa del valor en su tiempo de ejecución ya que lo significativo es que estas existieran, tanto para ennoblecer al edificio como a sus promotores. Además, los vitrales de la cartuja de Miraflores se conservan en su lugar original y son de un período temprano de la producción de Nicolaes Rombouts, conocido por ser uno de los mejores vidrieros de los siglos XV y XVI en Europa, aunque tampoco existe mucha información al respecto de su persona. A su vez, las innovaciones renacentistas son introducidas por los maestros vidrieros de Burgos como serían las decoraciones de Arnau de Flandes en la capilla del Condestable o las obras posteriores de sus hijos Arnau de Flandes “el Joven” y Arnau de Vergara en la catedral de Sevilla, dominando plenamente el lenguaje renaciente del vitral.

El estado de conservación de los vitrales con anterioridad a sus necesitadas restauraciones ha sido nefasto debido a su genuina fragilidad. Por desgracia, muchos se han perdido, y los conservados no son plenamente originales debido al amplio número de modificaciones y sustituciones. Además, en el territorio de Castilla y León, se conservan vitrales que coleccionistas privados y museos no dudarían en pagar una amplia cantidad monetaria para albergarlos entre sus colecciones, puesto que, en España, en comparación con otros países como Francia o Alemania, el número de vidrieras medievales conservadas es escaso.

En un primer momento, la situación del vitral parece ser desfavorable, pero también existe una amplia prosperidad dentro de ella, como la luz que ilumina la oscuridad, ya que, de este modo, también se abre un campo abierto y novedoso para futuros historiadores del arte o restauradores. Asimismo, existen estudios en España —el Ciclo Formativo de Grado Medio de pintura sobre vidrio, el Ciclo Formativo de Grado Superior de vidriera artística y la Escuela Taller Molina Lario— que ayudan a la labor de conservación y restauración, incentivando y preparando a los jóvenes que serán los encargados de estudiarlas y cuidarlas en el futuro.

ANEXO DE IMÁGENES

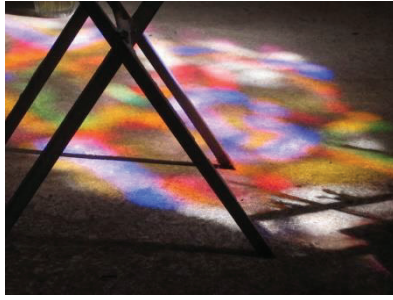


Fig. 1. Luz caleidoscópica. Fuente: Enro.

<https://www.flickr.com/photos/enro/213940564>. Consultado el 20/05/2024.



Fig. 2. Mesa de vidriero del siglo XIV conservada en la catedral Gerona. Fuente: Arcove <https://www.facebook.com/asociacionARCOVE/posts/las-tablas-de-vidriero-de-la-catedral-de-gironael-museo-de-arte-de-girona-conser/178378710389963/>. Consultado el 21/06/2024.



Fig. 3. Medallón portátil de la cartuja de Miraflores, Instituto Valencia de Don Juan en Madrid. Fuente: Nieto Alcaide 1998, 122.

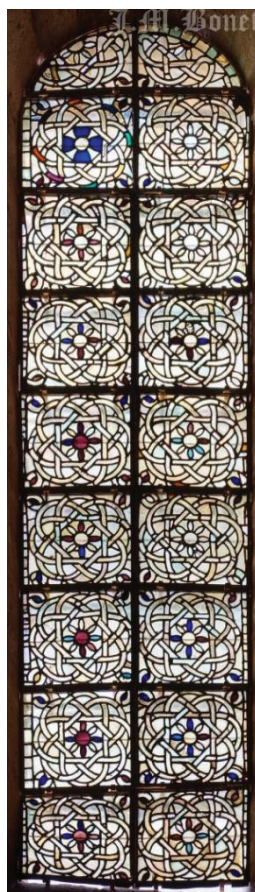


Fig. 4. Vidriera de decoración geométrica cisterciense en el monasterio catalán de Santes Creus. Fuente: J. M. Bonet, Mondo Vitral.

<https://mondovitral.com/2020/01/06/la-vidriera-cisterciense/>. Consultado el 16/05/2024.

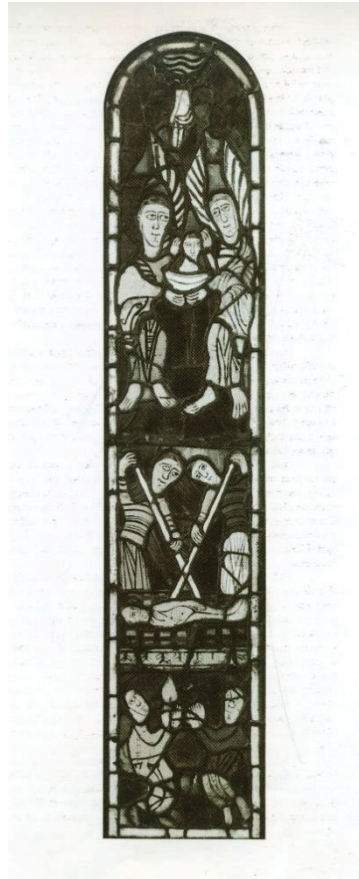


Fig. 5. *Martirio de San Lorenzo o San Vicente.* Worcester Art Museum, Estados Unidos. Fuente: Nieto Alcaide 1998, 35.

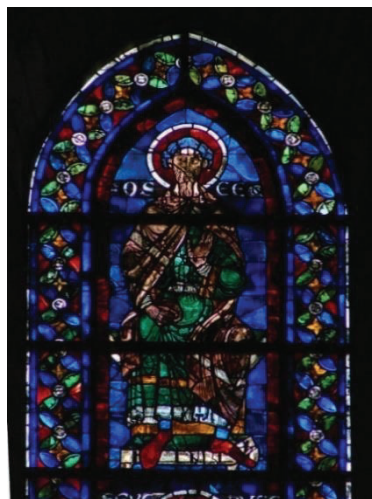


Fig. 6. Vidriera de una capilla de la iglesia de Saint-Rémi de Reims. 1180. Fuente: Wikipedia Commons. Vassil. CC BY 2.0 DEED.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vitrail_Basilique_Saint-Remi_130208_04.jpg. Consultado el 14/05/2024.

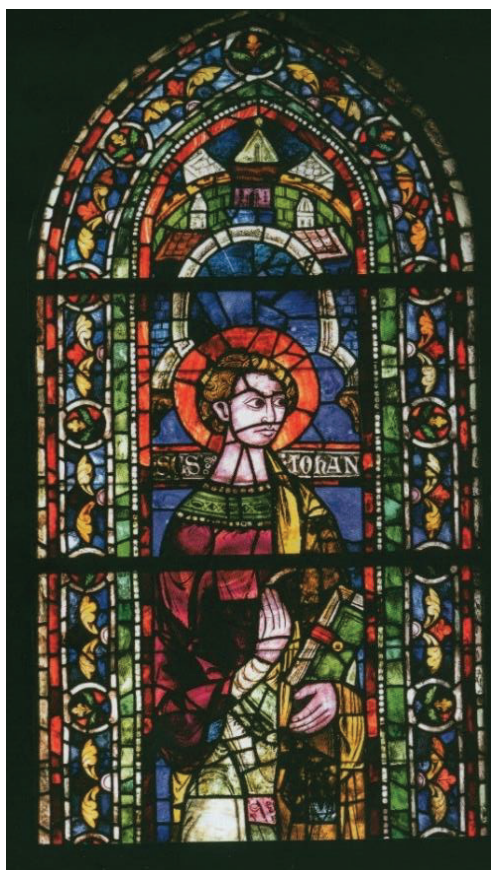


Fig. 7. Burgos, Santa María la Real de las Huelgas. *San Juan*. Sala capitular del claustro de San Fernando. Estilo 1200. Fuente: Alonso Abad 2022, 30.

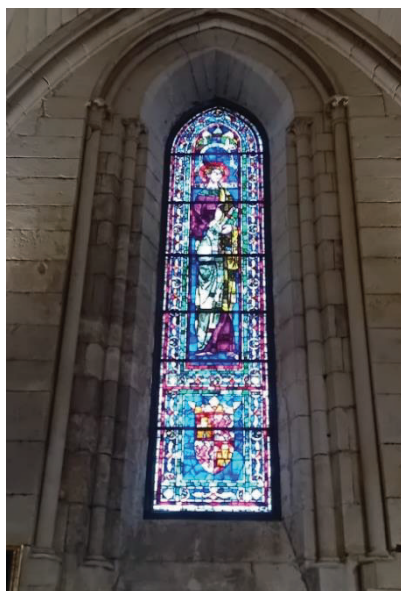


Fig. 8. Burgos, Santa María la Real de las Huelgas. Apreciación del traspaso de la luz en el vitral de *San Juan*. Fuente: elaboración propia.

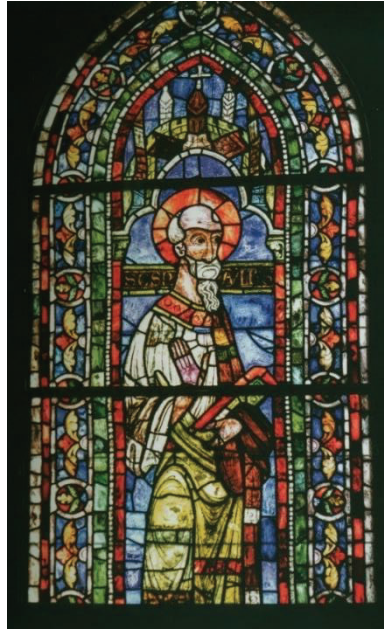


Fig. 9. Burgos, Santa María la Real de las Huelgas *San Pablo*. Sala capitular del claustro de San Fernando. Estilo 1200. Fuente: Alonso Abad 2022, 31.

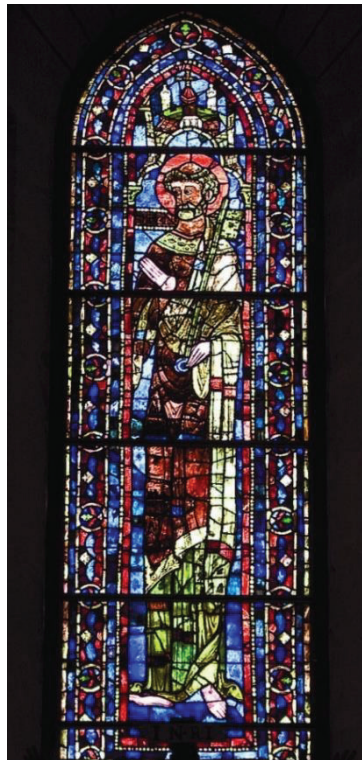


Fig. 10. Burgos, Santa María la Real de las Huelgas *San Pedro*. Sala capitular del claustro de San Fernando. Estilo 1200. Fuente: Diario de Burgos.<https://www.diariodeburgos.es/noticia/z9a983323-d685-a1e2-646af01f3de525da/201304/la-vena-roja-de-huelgas>. Consultado el 14/05/2024.

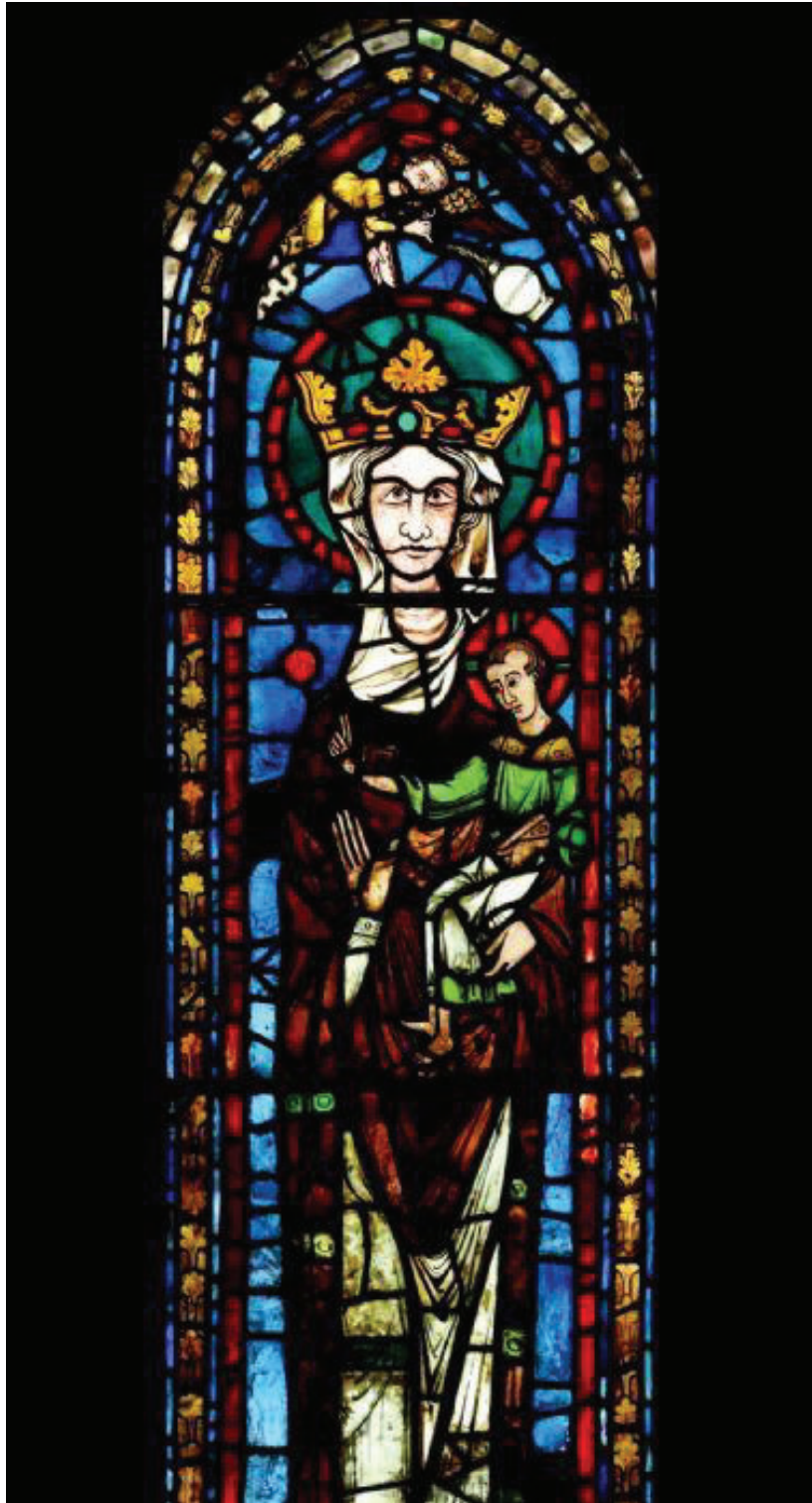


Fig. 11. Burgos, Santa María la Real de las Huelgas *Virgen con el Niño*. Capilla nueva. Estilo 1200. Fuente: Vidrieras Barrio.

<https://www.vidrierasbarrio.com/es/contenido/?idsec=594>. Consultado el 14/05/2024.



Fig. 12. Burgos, catedral. Rosetón de la fachada del Sarmental. Fuente: Alonso Abad 2022, 47.

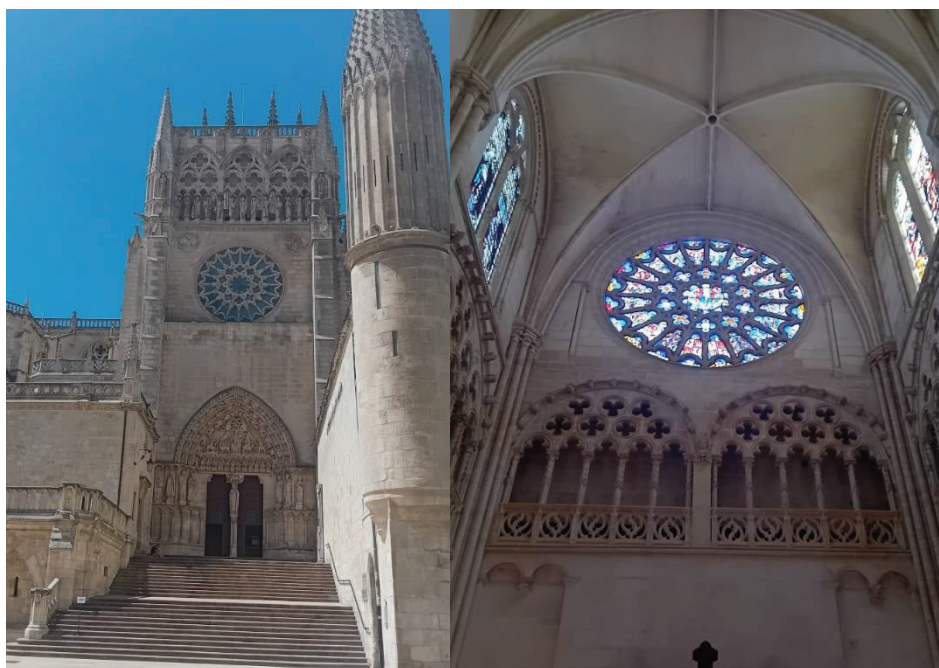


Fig. 13. Burgos, catedral. Exterior e interior de la fachada del Sarmental. Fuente: elaboración propia.

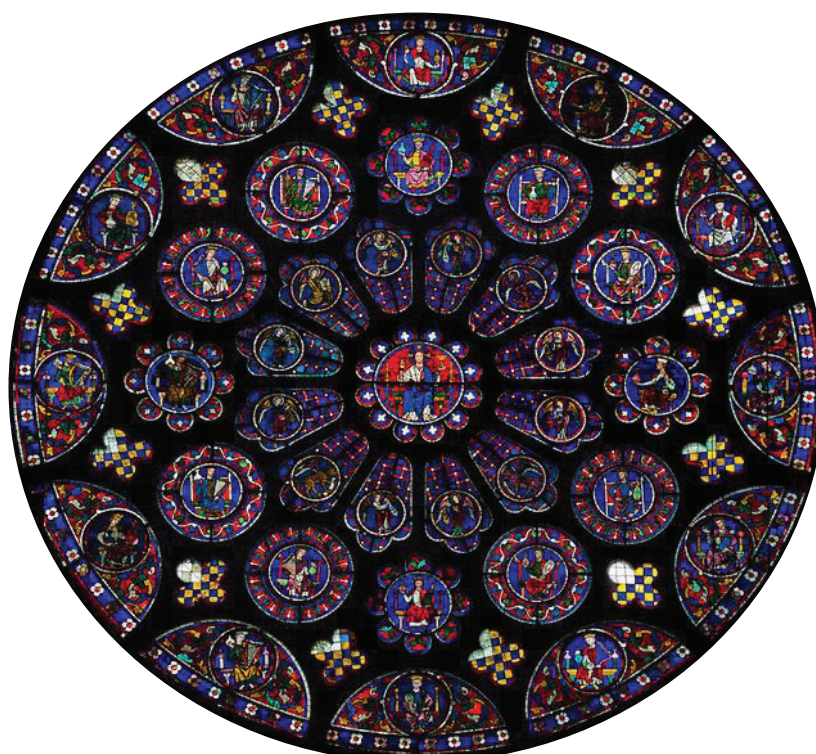


Fig. 14. Rosetón del pórtico sur de la catedral de Chartres. Fuente: Tomas Mesó.
<https://www.flickr.com/photos/30767383@N06/5658929345/>. Consultado el 28/05/2024.



Fig. 15. Diseño geométrico del rosetón de la fachada del Sarmental. Fuente: De la Fuente Martínez, y García Velasco 2021, 519.



Fig. 16. Burgos, catedral. Crucifixión del rosetón de la fachada del Sarmental. Fuente: Vidrieras Barrio <https://www.vidrierasbarrio.com/es/contenido/?idsec=580>. Consultado el 24/06/2024.



Fig. 17. *Crucifixión* de la catedral de Saint-Étienne de Châlons. Fuente: Wikimedia Commons. CC BY 2.0 DEED.

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vitrail_de_la_R%C3%A9demption_crucifixion_1155.jpg. Consultado el 24/06/2024.

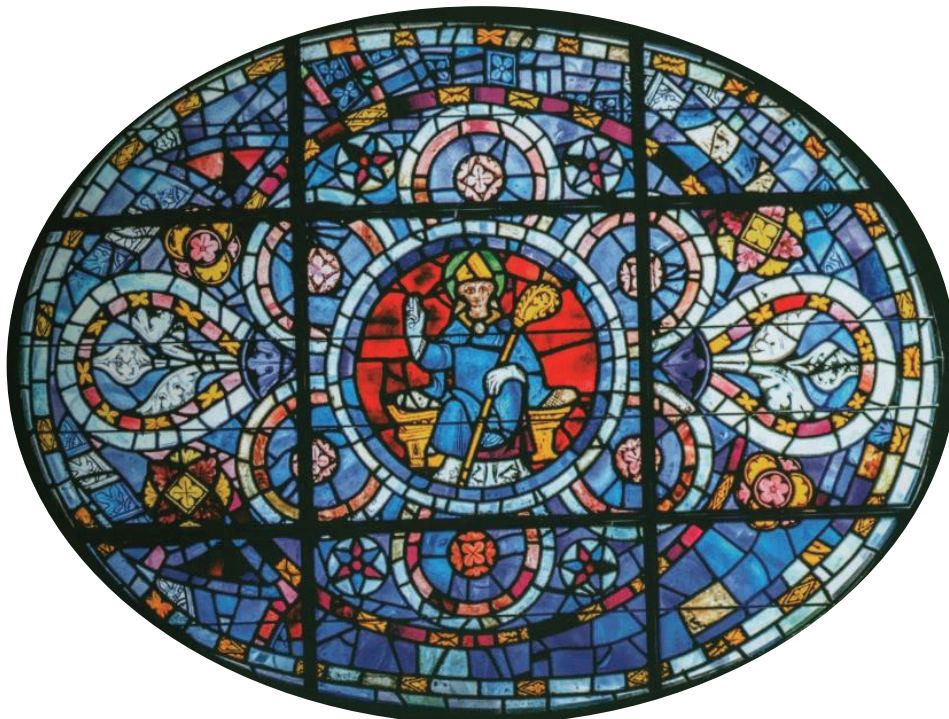


Fig. 18. Burgos, catedral. Óculo de la puerta sur de la fachada de Santa María. Fuente: Alonso Abad 2022, 49.



Fig. 19. Burgos, catedral. Óculo de la puerta norte de la fachada de Santa María.
Fuente: Alonso Abad 2022, 50.

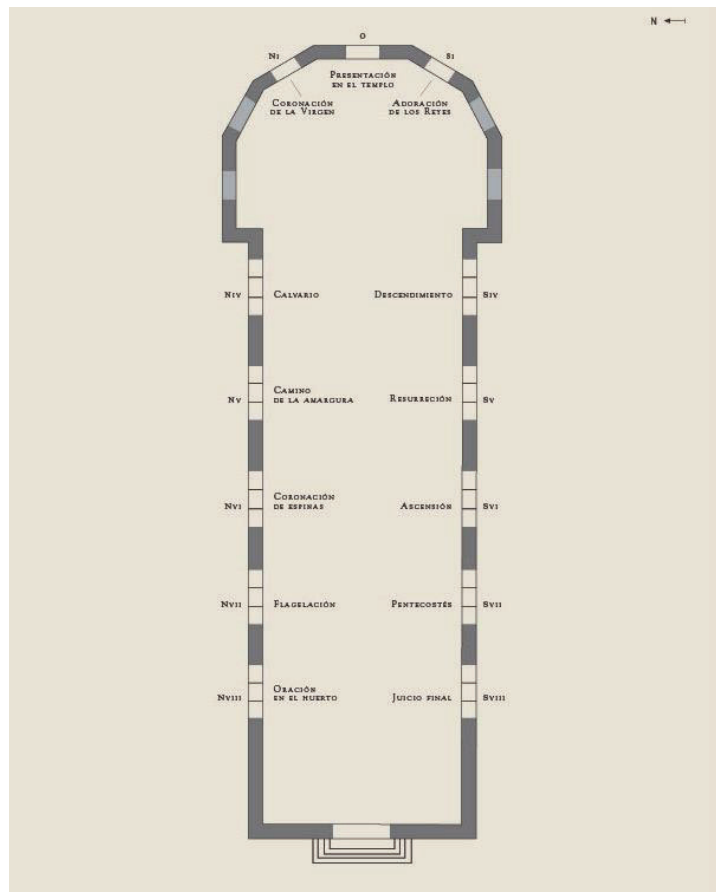


Fig. 20. Distribución de los vitrales según Van Damme. Fuente: VV. AA. 2007, 57.



Fig. 21. Burgos, cartuja de Miraflores. *Oración en el huerto*. VV. AA. 2007, 5.

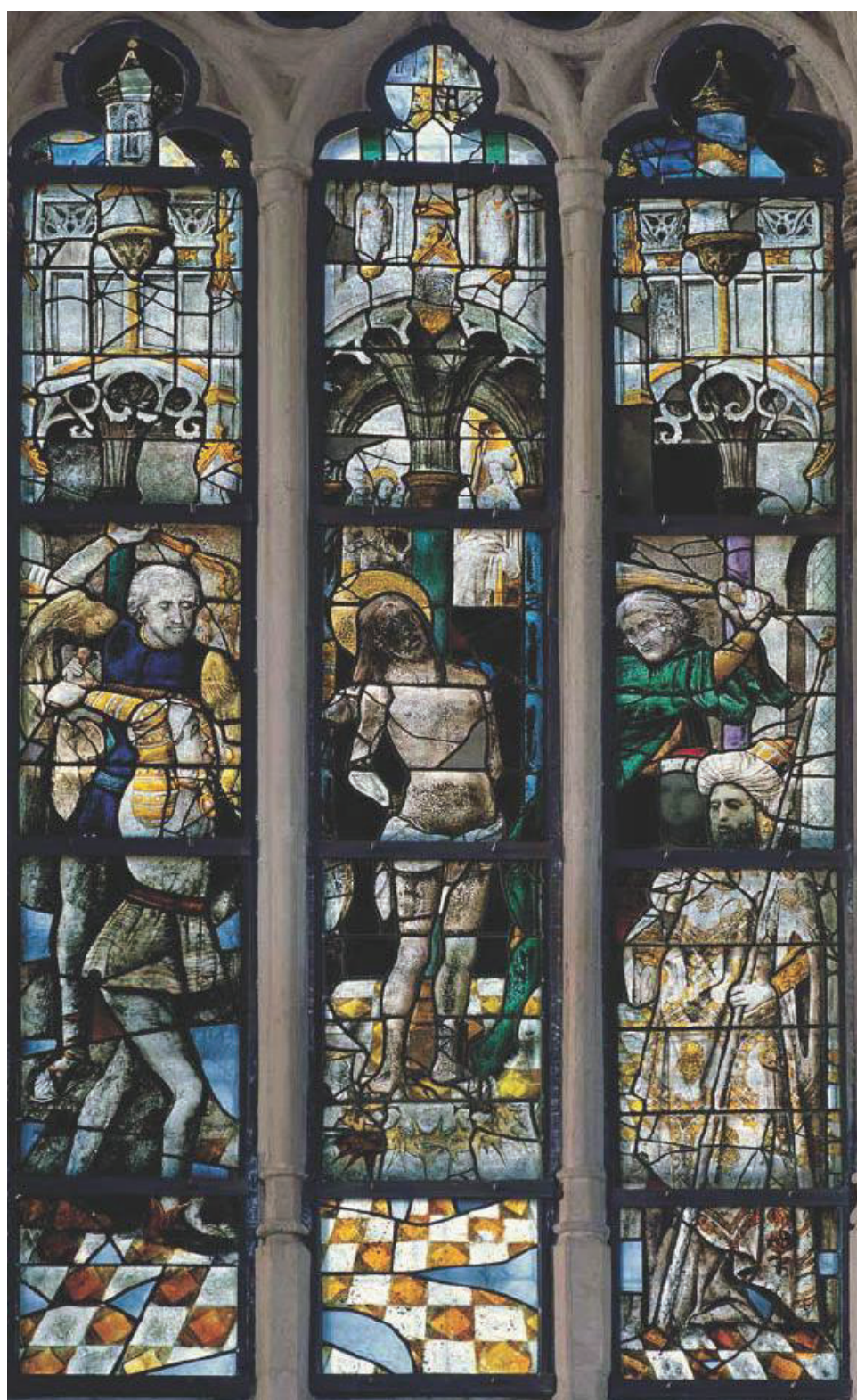


Fig. 22. Burgos, cartuja de Miraflores. *Flagelación*. VV. AA. 2007, 6.

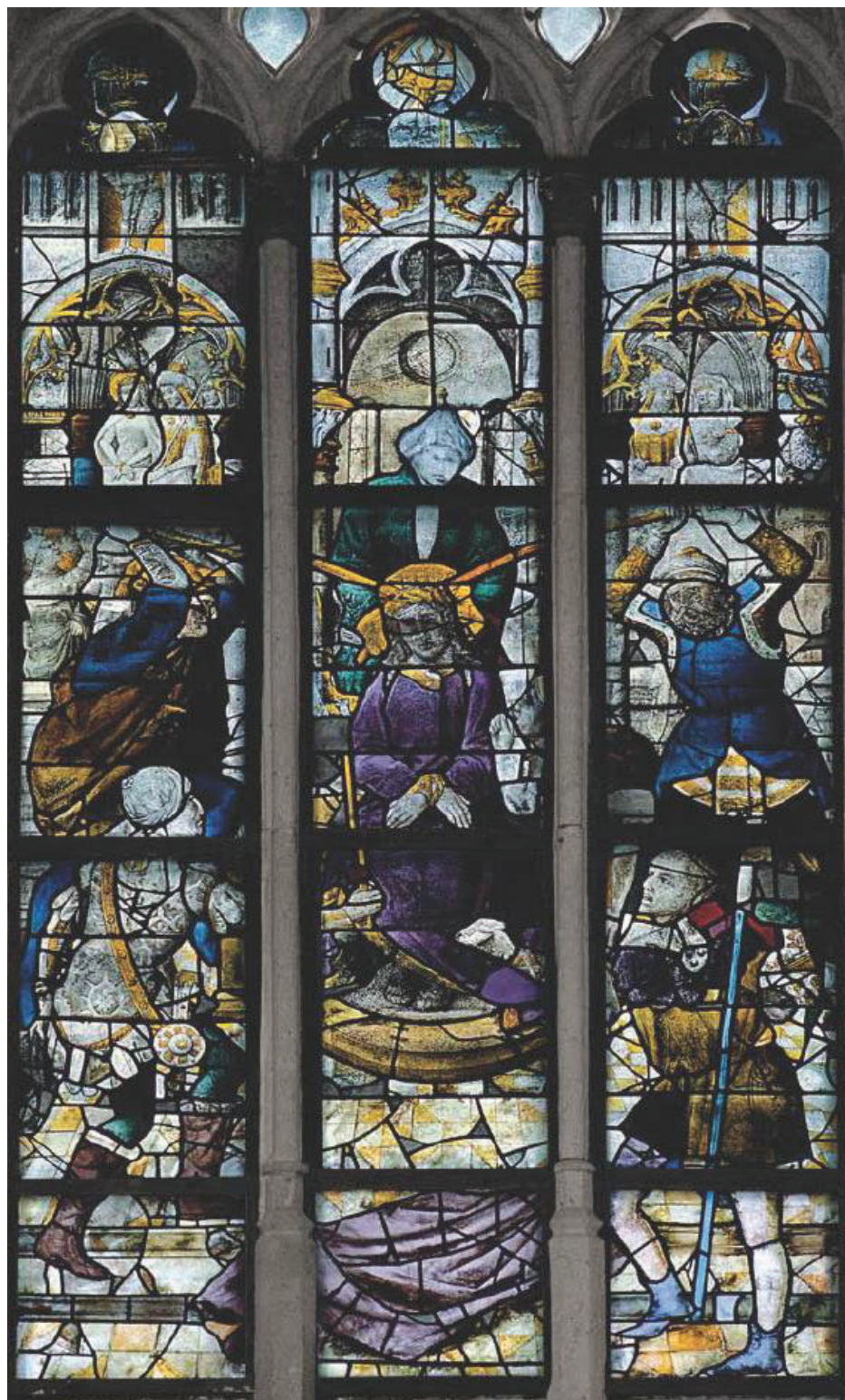


Fig. 23. Burgos, cartuja de Miraflores. *Coronación de espinas*. Fuente: VV. AA. 2007, 7.



Fig. 24. Burgos, cartuja de Miraflores. *Camino a la amargura*. Fuente: VV. AA. 2007, 8.



Fig. 25. Burgos, cartuja de Miraflores. *Crucifixión*. Fuente: VV. AA. 2007, 9.



Fig. 26. Burgos, cartuja de Miraflores. *Descendimiento*. Fuente: VV. AA. 2007, 11.

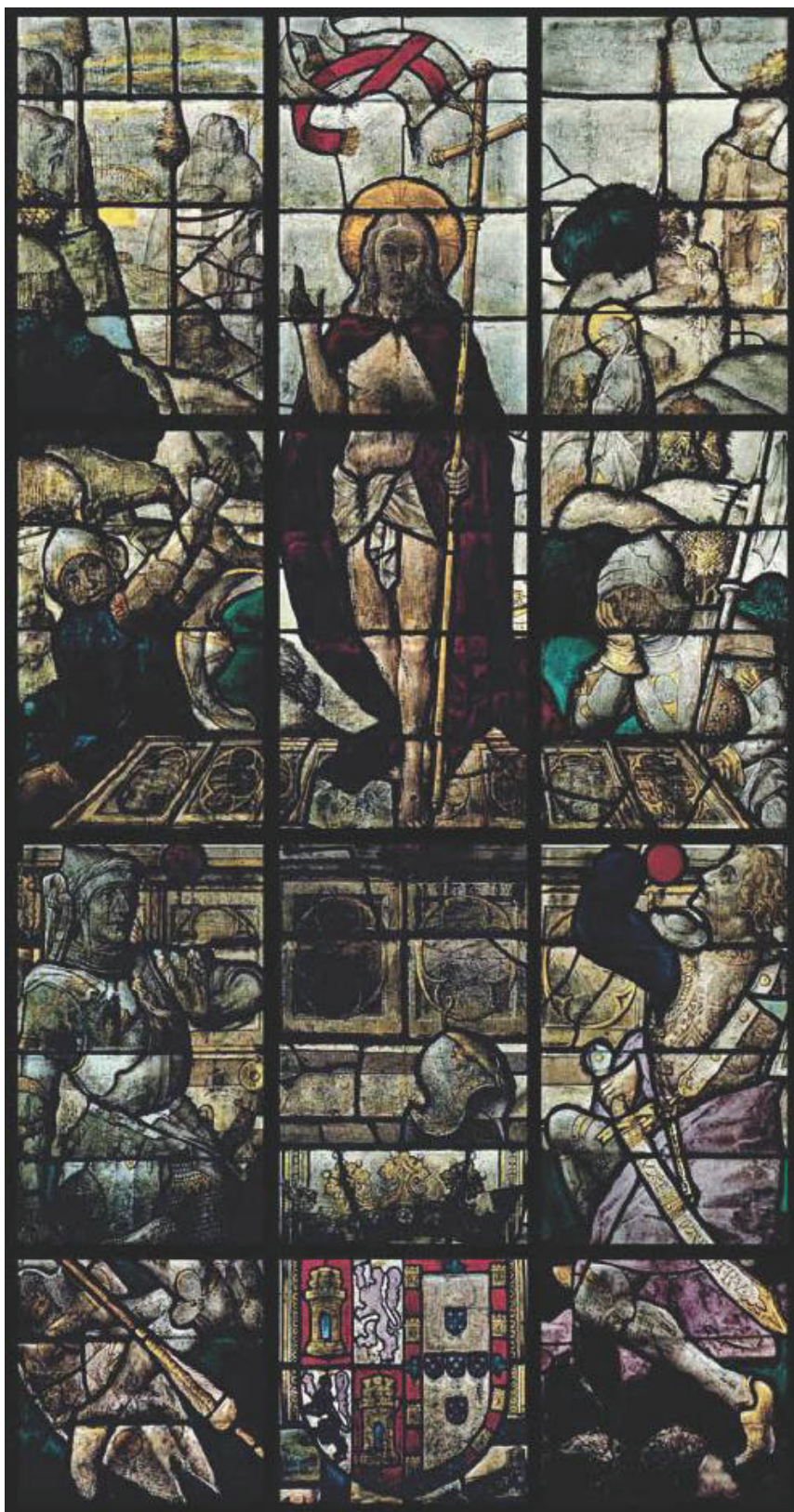


Fig. 27. Burgos, cartuja de Miraflores. *Resurrección*. Fuente: VV. AA. 2007, 12.

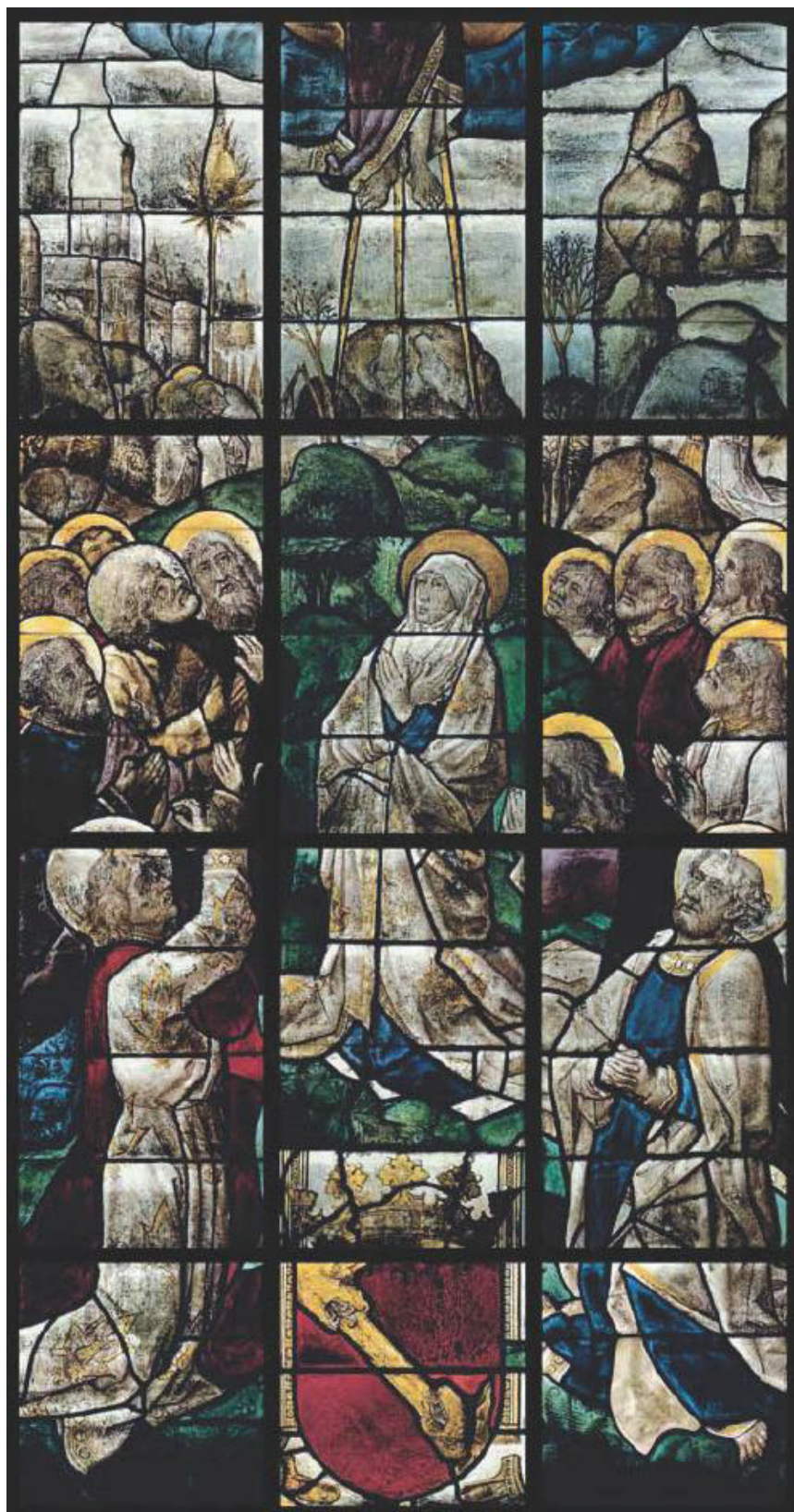


Fig. 28. Burgos, cartuja de Miraflores. *Ascensión*. Fuente: VV. AA. 2007, 13.

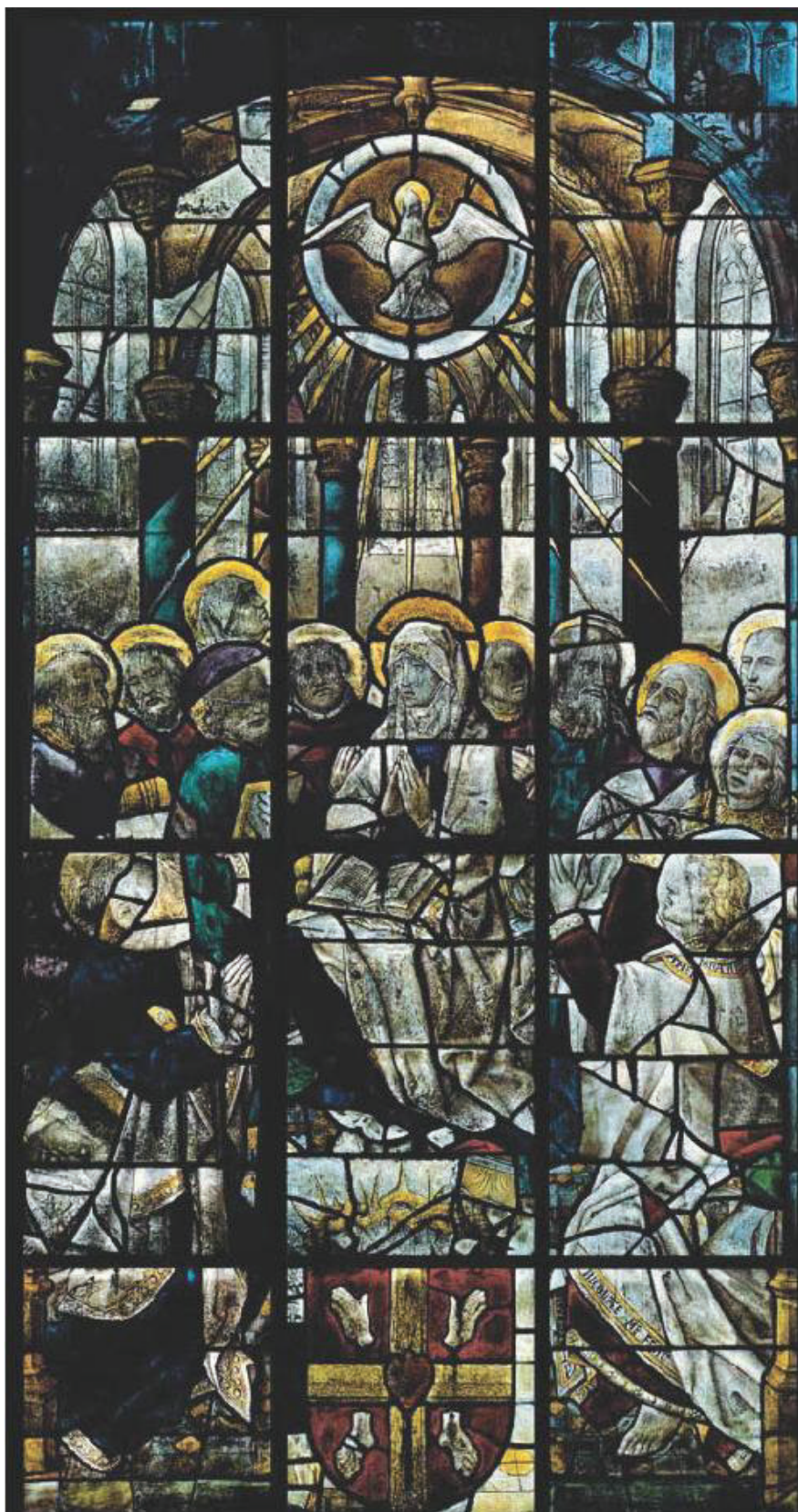


Fig. 29. Burgos, cartuja de Miraflores. *Pentecostés*. Fuente: VV. AA. 2007, 14.

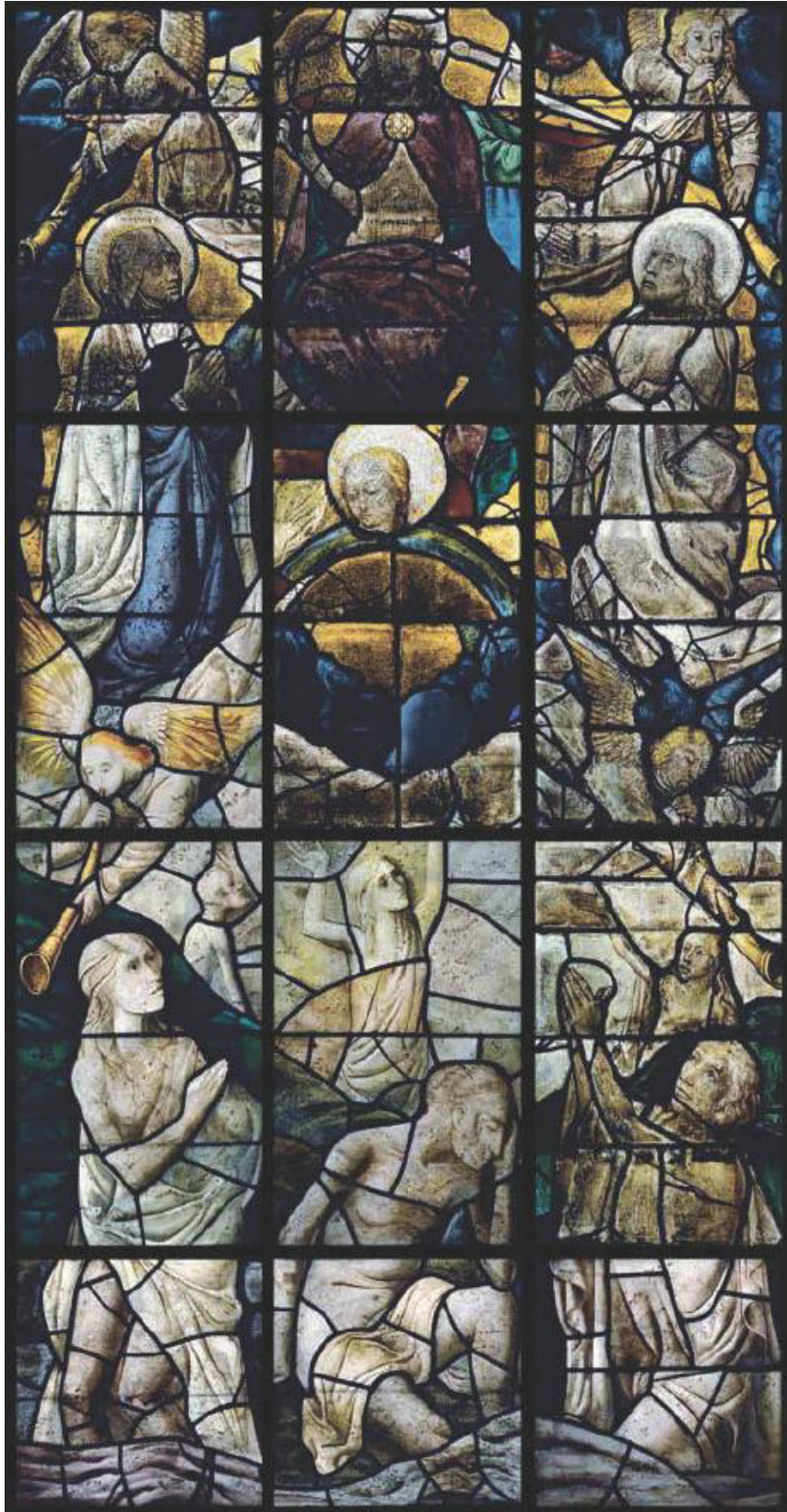


Fig. 30. Burgos, cartuja de Miraflores. *Juicio Final*. Fuente: VV. AA. 2007, 15.



Fig. 31. Burgos, cartuja de Miraflores. *Coronación de la Virgen*. Fuente: VV. AA.
2007, 16.



Fig. 32. Burgos, cartuja de Miraflores. *Presentación en el templo*. Fuente: VV. AA. 2007, 17.



Fig. 33. Burgos, cartuja de Miraflores. *Adoración de los reyes*. Fuente: VV. AA. 2007,

17.



Fig. 34. Detalle de la firma *CLAES ROMB* en el *Descendimiento*. Fuente: VV. AA. 2007, 11.

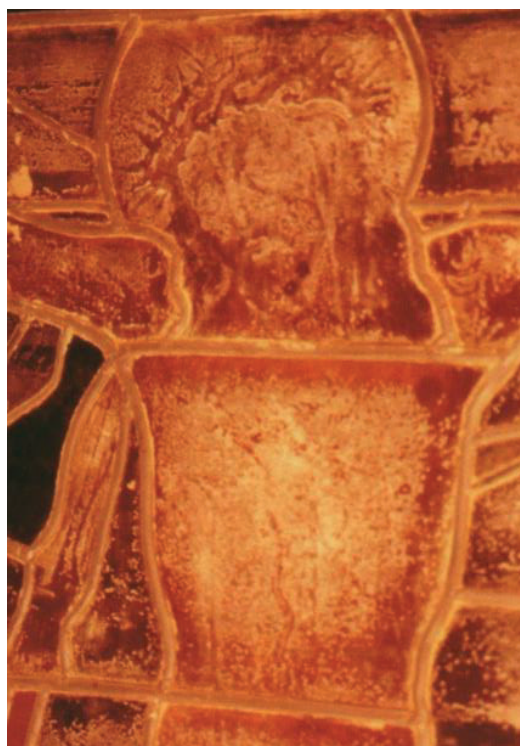


Fig. 35. Estado del deterioro de la vidriera del *Descendimiento* antes de su restauración. Fuente: García Heras, Pinilla Gisbert, y Agua Martínez 2022, 66.



Fig. 36. Altura de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos. Fuente: elaboración propia.



Fig. 37. Burgos, catedral, capilla del Condestable. *Nacimiento* (ventana noreste baja). Fuente: Alonso Abad 2016, 87.



Fig. 38. Burgos, catedral, capilla del Condestable. *Presentación del Niño en el Templo* (ventana este baja). Fuente: Alonso Abad 2016, 88.



Fig. 39. Burgos, catedral, capilla del Condestable. *Adoración de los Reyes Magos* (ventana sureste baja). Fuente: Alonso Abad 2016, 89.



Fig. 40. Burgos, catedral, capilla del Condestable. *Exaltación de la Vera Cruz* (ventana sur baja). Fuente: Alonso Abad 2016, 91.

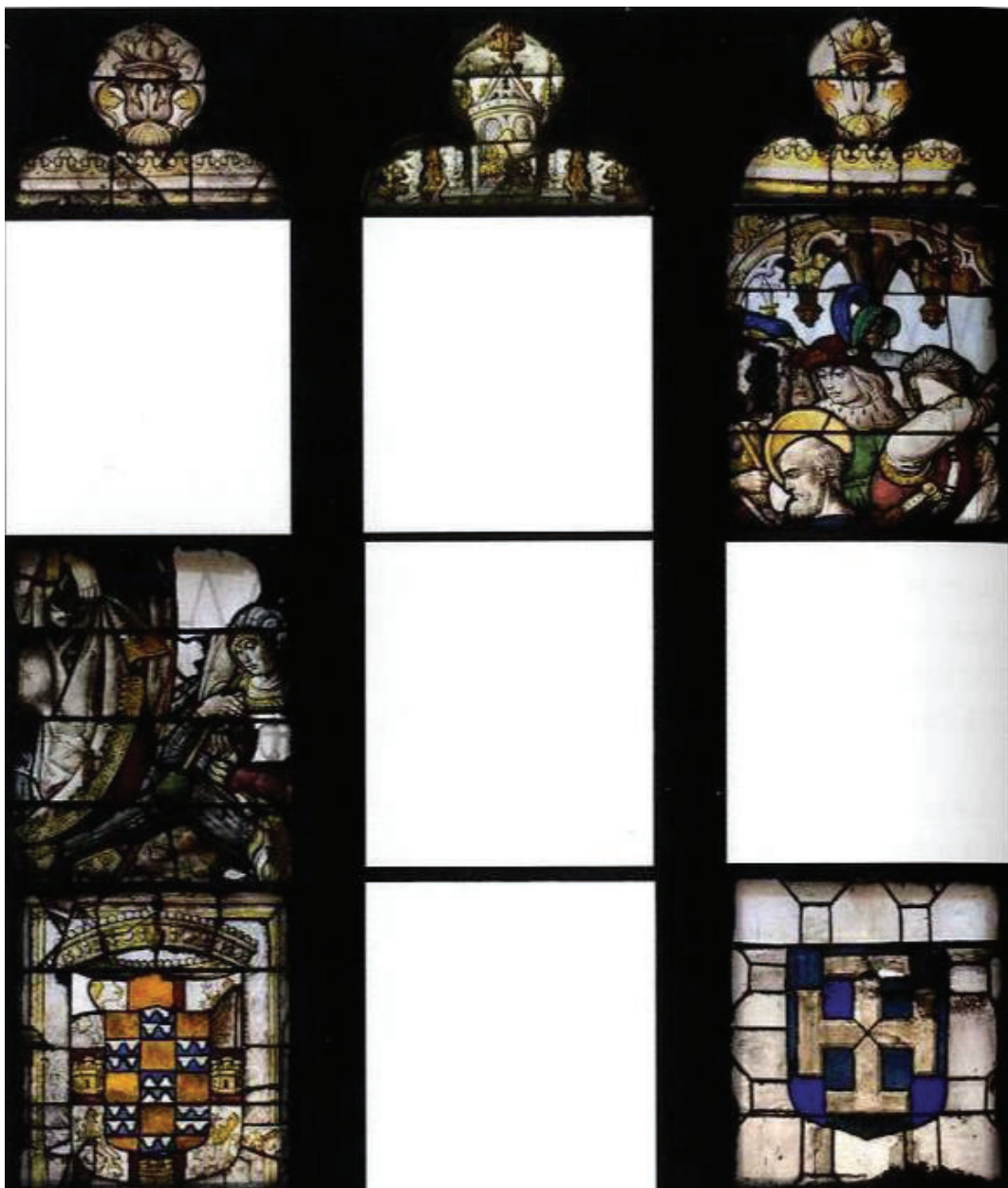


Fig. 41. Burgos, catedral, capilla del Condestable. *Martirio de San Juan Bautista* (ventana norte baja). Fuente: Alonso Abad 2016, 90.



Fig. 42. Burgos, catedral, capilla del Condestable. *Anunciación* (ventana este alta).
Fuente: elaboración propia.



Fig. 43. Burgos, catedral, capilla del Condestable. San Juan Evangelista y San Pedro (ventana noreste alta). Fuente: Alonso Abad 2016, 93.



Fig. 44. Burgos, catedral, capilla del Condestable. Santiago peregrino, San Pablo, y Santiago Alfeo (ventana sureste alta). Fuente: Alonso Abad 2016, 92.

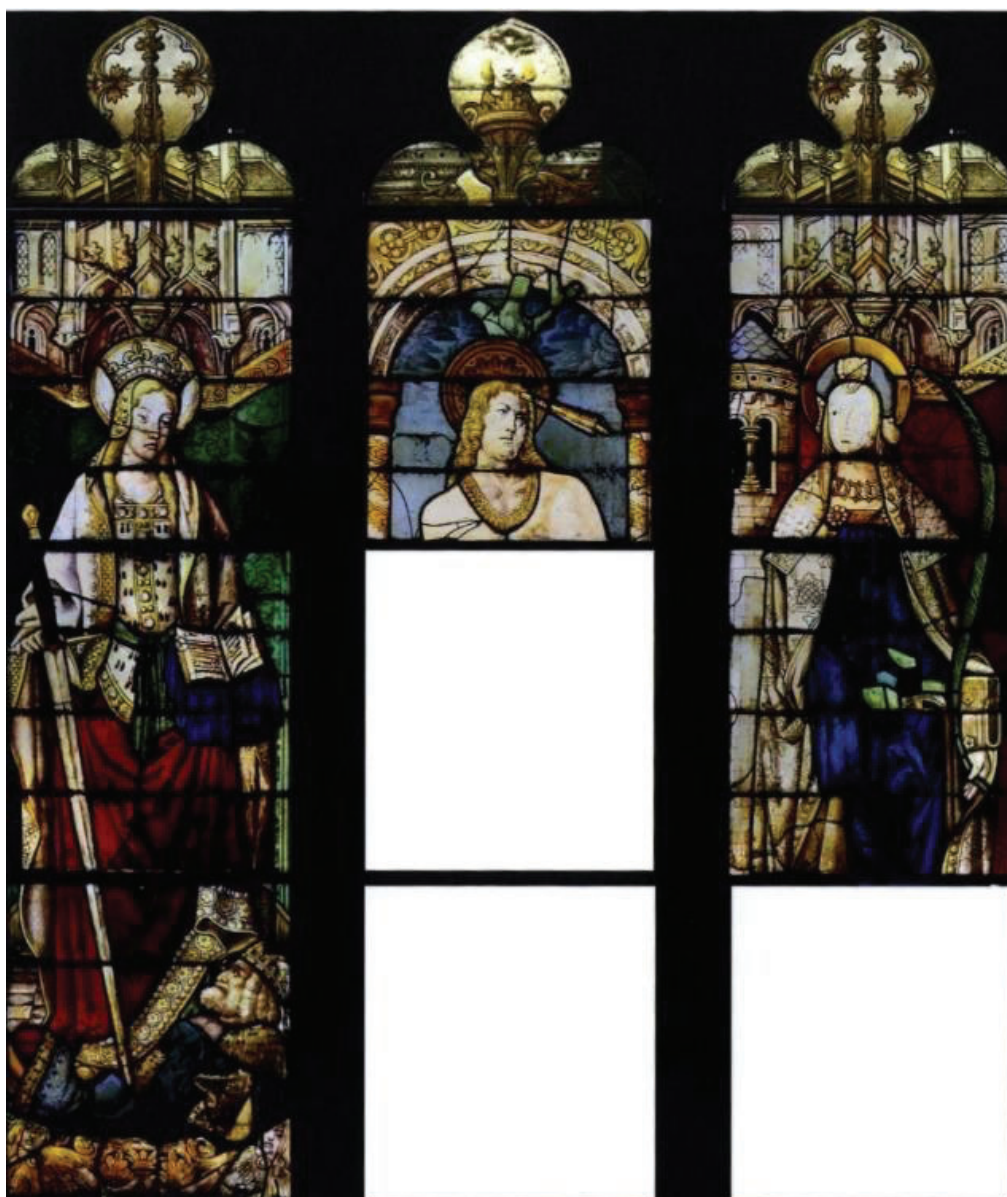


Fig. 45. Burgos, catedral, capilla del Condestable. Santa Catalina, San Sebastián y Santa Engracia (ventana oeste alta). Fuente: Alonso Abad 2016, 94.

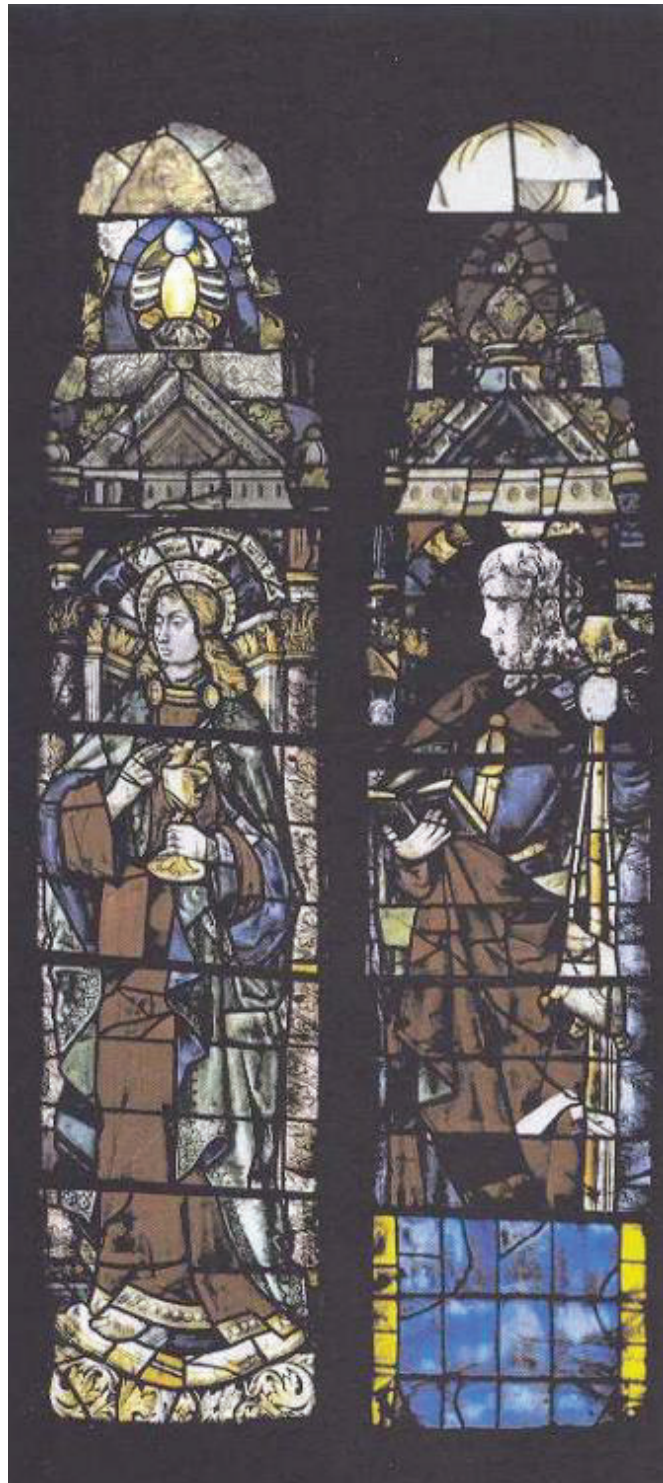


Fig. 46. Ávila, catedral. San Juan Evangelista y Santiago el Mayor. Fuente: Muñoz Ruiz, y Muñoz Ruiz 2005, 57.

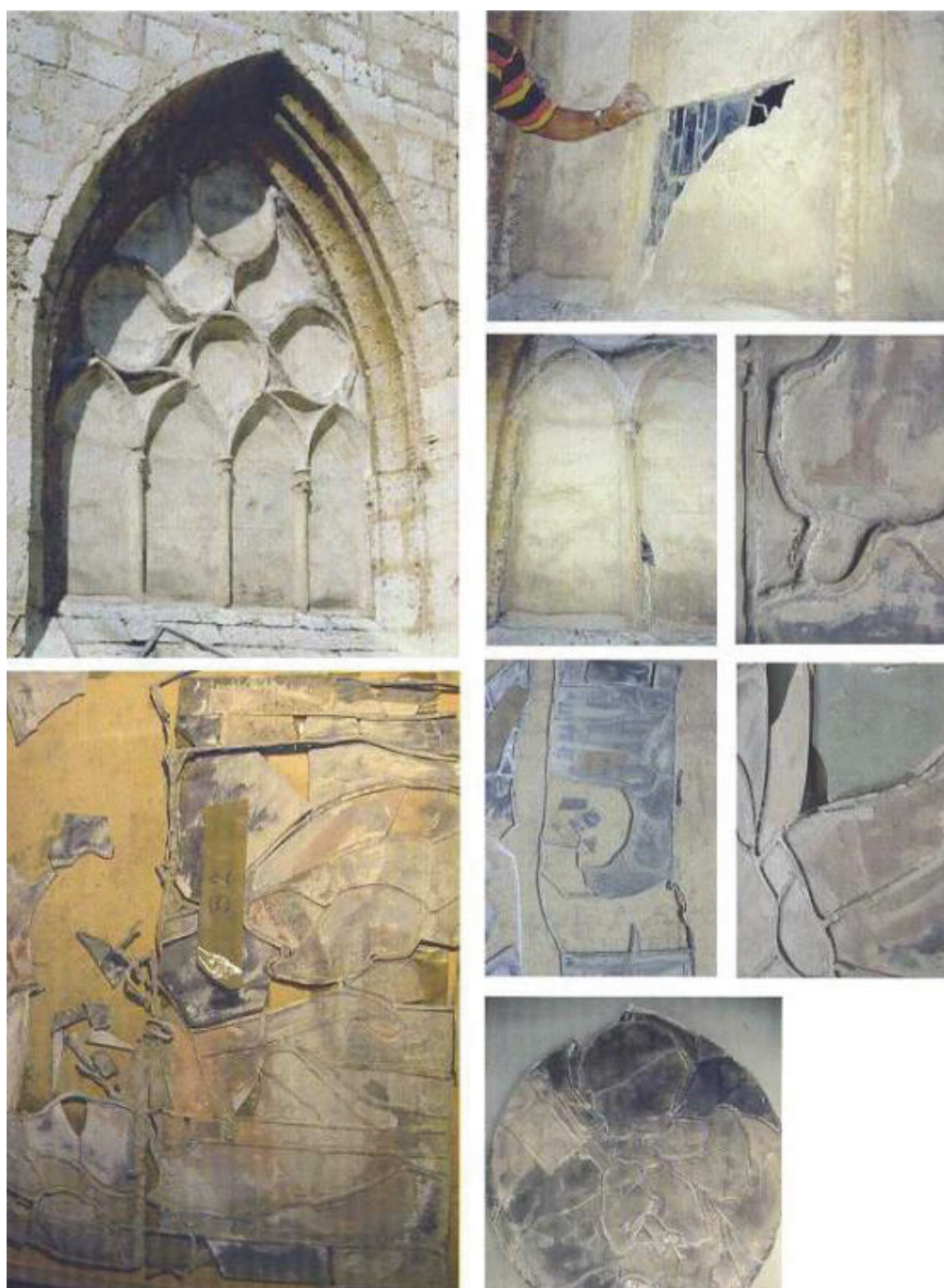


Fig. 47. Palencia, catedral. Ventanal con los vitrales de Arnao de Flandes encontrados antes de su restauración. Fuente: Muñoz Ruiz, y Muñoz Ruiz 2005, 61.

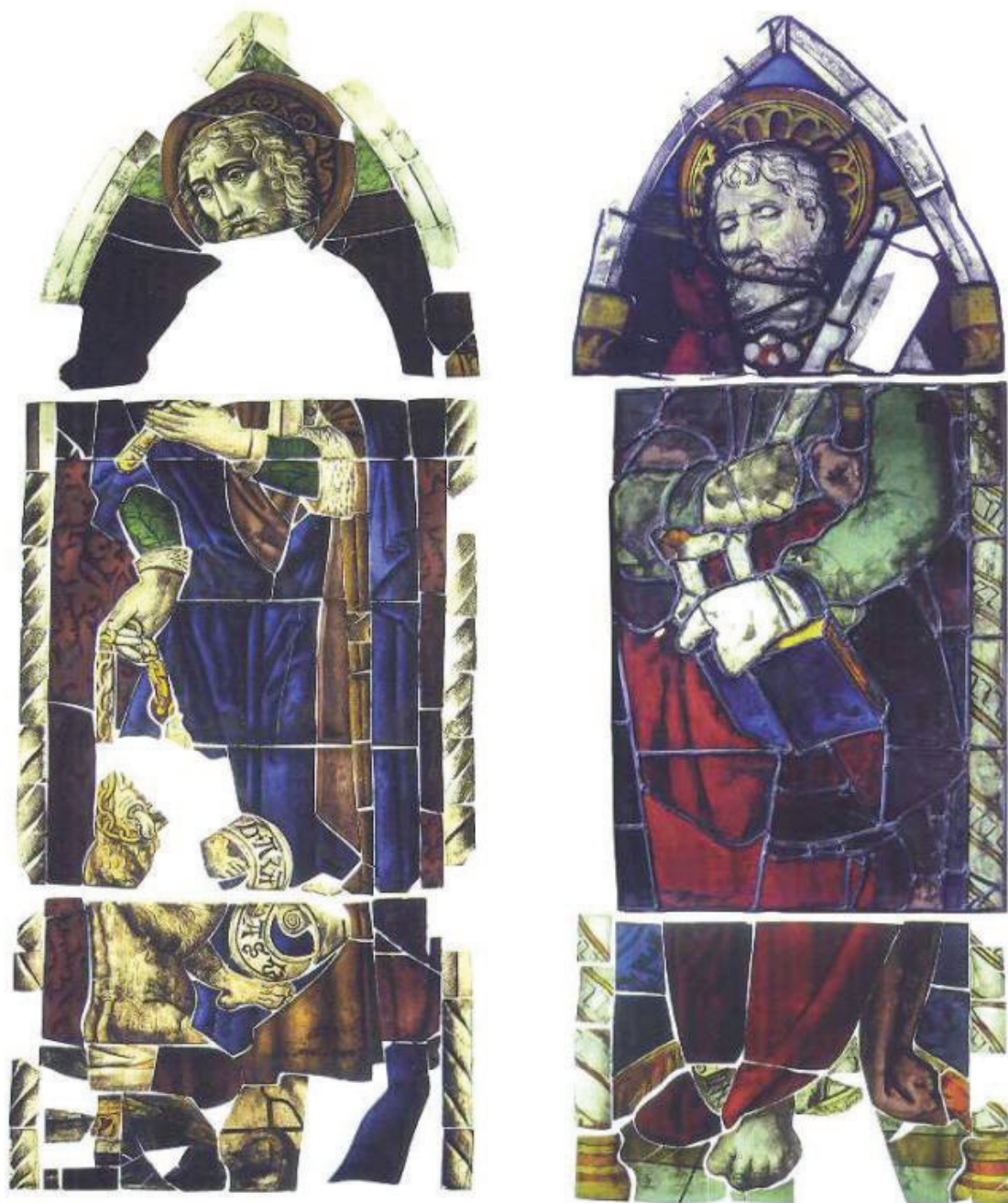


Fig. 48. Palencia, catedral. San Bartolomé y San Pedro. Fuente: Muñoz Ruiz, y Muñoz Ruiz 2005, 65.



Fig. 49. Palencia, catedral. San Matías y Santiago peregrino (?). Fuente: Muñoz Ruiz, y Muñoz Ruiz 2005, 64.



Fig. 50. Palencia, catedral. Alveolos (de izquierda a derecha y de arriba abajo) de Cristo, San Pedro y dos de Moisés. Fuente: Muñoz Ruiz, y Muñoz Ruiz 2005, 63.



Fig. 51. Vidriera de la colegiata de Valpuesta. Fuente: Valpuesta.com
<https://www.valpuesta.com/vidrieras-de-Valpuesta-galeria-de-imagenes/vidrieras-de-Valpuesta-7665/>. Consultado el 26/06/2024.



Fig. 52. Vidriera de la colegiata de Valpuesta con *MA*. Fuente: Valpuesta.com
<https://www.valpuesta.com/vidrieras-de-Valpuesta-galeria-de-imagenes/vidrieras-de-Valpuesta-7628/>. Consultado el 26/04/2024.



Fig. 53. Sevilla, catedral. *Anunciación*. Fuente: Web de la catedral de Sevilla.
<https://www.catedraldesevilla.es/la-catedral/patrimonio/vidrieras/>. Consultado el
23/06/2024.

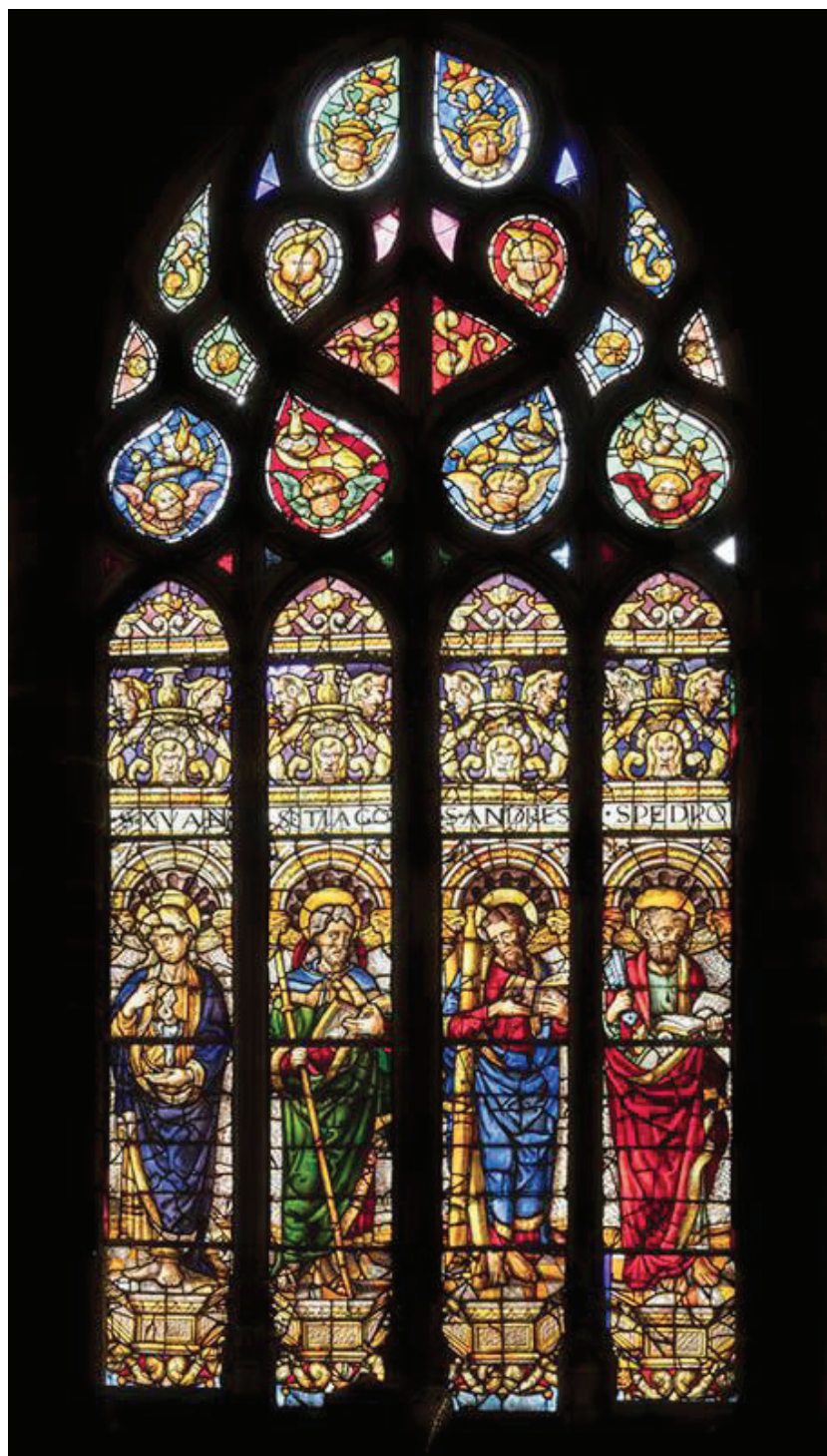


Fig. 54. Sevilla, catedral. San Juan, Santiago, San Andrés y San Pedro. Fuente: Web de la catedral de Sevilla. <https://www.catedraldesevilla.es/la-catedral/patrimonio/vidrieras/>.

Consultado el 23/06/2024.

BIBLIOGRAFÍA

Abella Villar, Pablo. 2015. *Patronazgo regio castellano y vida monástica femenina: morfogénesis arquitectónica y organización funcional del monasterio cisterciense de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos (ca. 1187-1350)*. Tesis Doctoral. Universitat de Girona. Handle: <http://hdl.handle.net/10803/392161>.

Alonso Abad, M.^a Pilar. 2005. “Las vidrieras del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos. Pasado y presente”. En *Estudios de Historia y Arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, (coords.) Lena S. Iglesias Rouco, René Jesús Payo Hernanz y M.^a Pilar Alonso Abad, 253-8. Burgos: Universidad de Burgos.

Alonso Abad, M.^a Pilar. 2006. “Recuperación de algunas de las más notables vidrieras de la catedral de Burgos”. *Boletín de la Institución Fernán González*, 233: 342-71. https://www.lareferencia.info/vufind/Record/ES_260df270e5e1a9c5d257c1268c539dc7/Details.

Alonso Abad, M.^a Pilar, Capel del Águila, Francisco, Valle Fuentes, Francisco Javier, Romero de Pablos, Ana, Ortega Feliu, Inés, Gómez Tubio, Blanca María, y Respaldiza Galisteo, Miguel Ángel. 2009. “Caracterización de un vidrio rojo medieval procedente de las vidrieras del Monasterio de las Huelgas de Burgos”. *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 48/4: 179-86. Handle: <https://digital.csic.es/handle/10261/21766>.

Alonso Abad, M.^a Pilar. 2016. *Las vidrieras de la Catedral de Burgos*. Castellón de la Plana: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Alonso Abad, M.^a Pilar. 2022. “El conjunto de vidrieras del Real Monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas”. En *Grandes hitos de las vidrieras medievales de Burgos*, (coord.) M.^a Pilar Alonso Abad, 24-40. Burgos: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Alonso Abad, M.^a Pilar. 2022. “El conjunto de vidrieras de la Catedral de Burgos”. En *Grandes hitos de las vidrieras medievales de Burgos*, (coord.) M.^a Pilar Alonso Abad, 41-55. Burgos: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Alonso Abad, M.^a Pilar. 2022. “La internacionalización de la vidriera en la Edad Media”. En *Grandes hitos de las vidrieras medievales de Burgos*, (coord.) M.^a Pilar Alonso Abad, 10-24. Burgos: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Andrés González, Patricia. 2003. “V. Monasterios Cartujos” En *Monasterios de Castilla y León*, 269-87. León: Ediciones Leonesas.

Barral i Atlet, Xavier. 2003. “Las vidrieras en la España medieval”. En *Vidrieras medievales en Europa*, 149-56. Barcelona: Lunwerg.

Benito Pradillo, M.^a Ángeles. 2011. *La catedral de Ávila: evolución constructiva y análisis estructural*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. DOI: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.19320>.

Brown, Sarah, y O'Connor, David. 1999. *Artesanos medievales. Vidrieros*. Madrid: Akal.

Canellas i Martínez, Sílvia, y Gil Farré, Núria. 2021. “Vidrieras: artesanas, artistas, empresarias”. *Arcove*, 1: 21-51. https://www.academia.edu/47766455/Vidrieras_Artesanas_artistas_empresarias

Cortés Pizano, Fernando. 2007. “Vidrieros de los Países Bajos en España” En *Cuadernos de restauración de Iberdrola XIII. La cartuja de Miraflores III. Las vidrieras*. 19-39. Madrid: Fundación Iberdrola.

Cortés Pizano, Fernando. 2010. “El tratado de vidrieras del Monasterio de Guadalupe. Técnicas, métodos y consejos de un fraile vidriero del siglo XVII”. *Patrimonio cultural de España*, 4: 203-15. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4359521>.

De Ayala Martínez, Carlos, y Villalba Ruiz, Fco. Javier. 1986. “Monarquía bajomedieval”. En *Historia de Burgos II. Edad Media (I)*, (dir.) Ángel Montenegro Duque, (coord.) Sabino Nebreda Pérez, 145-95. Burgos: Caja de ahorros municipal de Burgos.

De la Fuente Martínez, Constantino, y García Velasco, Juan. 2021. “Modelos geométricos en la construcción de la catedral de Burgos: patrones, configuraciones y ritmos de armonía”. En *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro. Congreso Internacional VII Centenario Catedral de Burgos*, (eds.) José Luis Barriocanal Gómez, Santiago del Cura Elena, René Jesús Payo Hernanz, y Carlos Izquierdo Yusta, 513-22. Burgos: Fundación VII Centenario de la Catedral de Burgos.

Eco, Umberto. 1997. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.

García Cuesta, Timoteo. 1959. “Las vidrieras pintadas de la Catedral de Palencia (siglo XVI)”. *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, 25: 69-88.

García Heras, Miguel, Pinilla Gisbert, Alejandro, y Agua Martínez, Fernando. 2022. “El conjunto de vidrieras de la Real Cartuja de Santa María de Miraflores”. En *Grandes hitos de las vidrieras medievales de Burgos*, (ed.) M.^a Pilar Alonso Abad, 57-77. Burgos: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

González González, Julio. 1986. “Monarquía altomedieval (1037-1250)”. En *Historia de Burgos II. Edad Media (I)*, (dir.) Ángel Montenegro Duque, (coord.) Sabino Nebreda Pérez, 99-145. Burgos: Caja de ahorros municipal de Burgos.

González Arce, José Damián. 2010. “La universidad de mercaderes de Burgos y el consulado castellano en Brujas durante el siglo XV”. En *la España medieval*, 33: 161-202. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3344946->

Gutiérrez Bueno, Pedro. 1989. *Manual del Arte de Vidriería*. Madrid: UNED.

Hislop, Malcom. 2013. *Cómo construir una catedral. Construyendo la historia de una obra maestra medieval*. Madrid: Akal.

Hitchcock Sherril, Charles. 1924. *Stained Glass Tours in Spain and Flanders*. London: Jhon Lane the Bodley Head.

Karge, Henrik. 1995. *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

León Florido, Florencio. 2003. “La metafísica de la luz en el lenguaje estético gótico”. *Estudios filosóficos*, 52/150: 251-69.

<https://estudiosfilosoficos.dominicos.org/ojs/article/view/935>.

Menéndez González, Nicolás. 2021. *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el prelude de la era del tratado arquitectónico*. Tesis Doctoral. Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos. DOI: <https://doi.org/10.5209/anha.86785>.

Muñoz Ruiz, Alfonso y Muñoz Ruiz, Pablo. 2005. “Las vidrieras descubiertas en Palencia, la escuela castellana”. *Ars sacra*, 34: 55-65.

<https://www.uv.es/glassac/10%20Exhibition/Palencia.pdf>.

Neusal, S. 1954. “El arte de los monjes blancos”. *Boletín de la Institución Fernán González*, 129: 330-3.

Nieto Alcaide. 1969. *Corpvs Vitrearvm Medii Aevi. España I. Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Tesis Doctoral. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Nieto Alcaide, Víctor. 1981. *La luz, símbolo y sistema visual: el espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*. Madrid: Cátedra.

Nieto Alcaide, Víctor. 1982. "La iconografía de las vidrieras de la catedral de Segovia". En *Miscelánea de Arte*, 104-7. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Nieto Alcaide, Víctor. 1993. *La vidriera medieval (Cuadernos de Arte Español, 98)*. Madrid: Historia 16.

Nieto Alcaide, Víctor. 1994. "Artes aplicadas: vidrieras". En *Historia del Arte en Castilla y León. Tomo III: Arte gótico*, (dir.) Francisco Javier de la Plaza Santiago, (dir.) Simón Marchán Fiz, (coord.) José Javier Rivera Blanco, (coord.) Domingo J. Sánchez Zurro, 401-21. Valladolid: Ámbito.

Nieto Alcaide, Víctor. 1998. *La vidriera española: ocho siglos de luz*. Madrid: Nerea.

Nieto Alcaide, Víctor. 1999. "Capítulo VI. Vidriera". En *Summa Artis. Historia general del Arte. Vol. XLV. Artes decorativas II*, (coord.) Alberto Bartolomé Arraiza, 301-42. Madrid: Espasa Calpe.

Nieto Alcaide, Víctor. 2001. "Vidrieros y pintores: el problema de los cartones y la vidriera del siglo XV". En *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, (ed.) M.^a Luisa Melero Moneo, 555-62. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=297834>.

Nieto Alcaide, Víctor. 2003. "Grutescos en vidrio. El ornamento y la vidriera española del siglo XVI". *Quintana*, 2/2: 29-40.

https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/6309/pg_031-042_quintana2.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Nieto Alcaide, Víctor. 2006. "La vidriera gótica en el territorio burgalés". En *El arte gótico en el territorio burgalés*, (eds.) Emilio Jesús Rodríguez Pajares, y María Isabel Bringas López, 317-29. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos.

Nieto Alcaide, Víctor. 2009. “El uso del amarillo de plata en la vidriera española del siglo XVI: recepción y controversia”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 75: 139-44. Handle: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/9254>.

Nieto Alcaide, Víctor. 2009. “La vidriera gótica”. En *Politeia. 50 años de cultura (1969-2019). I. De los orígenes del hombre al mundo del Renacimiento*, (ed.) Miguel Satrústegui Gil-Delgado, 287-301. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

Panofsky, Erwin. 2004. *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid: Cátedra.

Panofsky, Erwin. 1995. “Capítulo III. El abad suger de Saint-Denis” en *El significado de las artes visuales*, 131-71. Madrid: Alianza Forma.

Pérez Bueno, Luis. 1942. *Vidrios y vidrieras*. Barcelona: Editorial Alberto Martín.

Porras Gil, María Concepción. 2008. “La capilla de la Purificación en la catedral de Burgos. Mirar desde el humanismo, ver la Antigüedad desde la forma”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 74: 67-88.

https://www.academia.edu/37205116/La_Capilla_de_la_Purificaci%C3%B3n_en_la_catedral_de_Burgos_Mirar_desde_el_humanismo_Ver_la_antig%C3%BCedad_desde_la_forma Bolet%ADn del Seminario de Arte de Valladolid BSAA no LXXIV Valladolid 2008 pp 66 88.

Porras Gil, María Concepción. 2009. “Construyendo la Jerusalén Celeste. La espiritualidad medieval y su representación en el arte”. *Biblioteca: estudio e investigación*, 24: 63-76.

https://www.academia.edu/37403377/Construyendo_la_Jerusal%C3%A9n_Celeste_La_espiritualidad_medieval_y_su_representaci%C3%B3n_en_el_Arte_Estudio_e_Investigaci%C3%B3n_Biblioteca_24_Aranda_de_Duero_2009_pp_63_76.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Diccionario Interactivo de Ceán Bermúdez*. <https://ceanbermudez.es/wiki/Portada>.

Ruiz Hernando, J. Antonio. 2008. “Las vidrieras de la catedral de Segovia. I. Naves laterales”. *Estudios segovianos*, 51/108: 546-82.

Ruiz Hernando, J. Antonio. 2010. “Las vidrieras de la catedral de Segovia. II. Nave central”. *Estudios segovianos*, 52/109: 431-53.

Sánchez Ortiz, Alicia. 1999. “El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa”. *Espacio, Tiempo, y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 12: 321-54. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=164705>.

Tatarkiewick, Wladyslaw. 1989. *Historia de la estética. II. La estética medieval*. Madrid: Akal.

Van Damme, Jan. 2007. “Niclaes Rombouts y las vidrieras de la Cartuja de Miraflores”. En *Cuadernos de restauración de Iberdrola XIII. La cartuja de Miraflores III. Las vidrieras*, 41-59. Madrid: Fundación Iberdrola.

Vázquez, María, y Gallo, Ángela. 2007 “Análisis y proceso de restauración de las vidrieras de la Cartuja de Miraflores”. En *Cuadernos de restauración de Iberdrola XIII. La cartuja de Miraflores III. Las vidrieras*, 61-79. Madrid: Fundación Iberdrola.

Virdis, Alberto. 2022. “Figurative language in Abbot Suger’s reflections on the main altar of Saint-Denis: colors and gems, materiality and light”. *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 38: 117-40. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8920898>.

Virdis Alberto. 2023. *Colors in medieval art. Theories, Matter, and Light from Suger to Grosseteste (1100-1250)*. Viella: Masaryk University Press.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. 2003. “III. Monasterios Cistercienses”. En *Monasterios de Castilla y León*, 127-217. León: Ediciones Leonesas.

Zaparaín Yáñez, M.^a José. 2014. “Capítulo VI. Las vidrieras de la Catedral”. En *La catedral de Ávila. Nueve siglos de historia y arte*, (eds.) René Jesús Payo Hernanz, y Jesús María Parrado del Olmo, 392-422. Burgos: Promecal.