

TRASLUCIR LA CATEDRAL ROMÁNICA DE GIRONA: PRIMICIAS EN LA RECEPCIÓN DEL ARTE DE LA VIDRIERA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA¹

GLIMPING THE ROMANESQUE CATHEDRAL OF GIRONA: EARLY RECEPTION
OF STAINED-GLASS WORKSHOPS IN THE IBERIAN PENINSULA

Gerardo Boto Varela^{1,a} 

¹ Universitat de Girona, España

 agerardo.boto@udg.edu

Resumen

En 2019, a raíz de la restauración del retablo renacentista de Antoni Coll instalado en la capilla del Corpus Christi, en su día advocada a San Martín y San Francisco, de la catedral de Santa María de Girona fue hallada una singular vidriera. La esmerada restauración operada en los años 2020 y 2021 ha devuelto la luminosidad a unas piezas de valor extraordinario que habían quedado enmascaradas por el enmascaramiento. La vidriera en cuestión es el resultado de una reutilización de piezas del gótico más temprano combinadas con otras de la primera generación del gótico internacional, conjugación operada presuntamente en torno a 1400. Los vidrios más antiguos de esta ventana, fechables en el primer cuarto del siglo XIII, son por tanto coetáneos de las cuatro precoces vidrieras del monasterio de Las Huelgas (Burgos). Unas y otras cristalerías son resultado de la implantación y organización de sendos talleres de vidrieros de origen ultrapirenaico. La llegada de artífices aquitanos y picardos se superpone a la preexistencia de vidrieros en algún lugar de Cataluña, hacia 1200 o poco antes, si aceptamos la atribución a ese territorio de un vitral conservado en el Worcester Art Museum.

Palabras clave: vidriera; catedral de Girona; estilo 1200; gótico temprano; Natividad; Pasión.

Abstract

In 2019, as a result of the restoration of the Renaissance altarpiece by Antoni Coll installed in the Corpus Christi chapel, once dedicated to Saint Martin and Saint Francis, in the cathedral of Santa Maria de Girona, an exceptional stained-glass window was found. The painstaking restoration carried out in 2020 and 2021 has brought back light to some pieces of extraordinary value that had been obliterated by masking. This stained-glass window is the result of a reuse of early Gothic pieces combined with others from the first generation of International Gothic, presumably implemented around 1400. The earliest glass in this window, which can be dated to the first quarter of the 13th century, is therefore contemporary with the four early stained-glass windows in the monastery of Las Huelgas (Burgos). Both windows are the result of the establishment and organization of glassmakers' workshops from different French domains. The arrival of Aquitanian and Picardic craftsmen is superimposed on the pre-existence of glassmakers somewhere in Catalonia, around 1200 or a little earlier, if we accept the attribution to that territory of a stained-glass window conserved in the Worcester Art Museum.

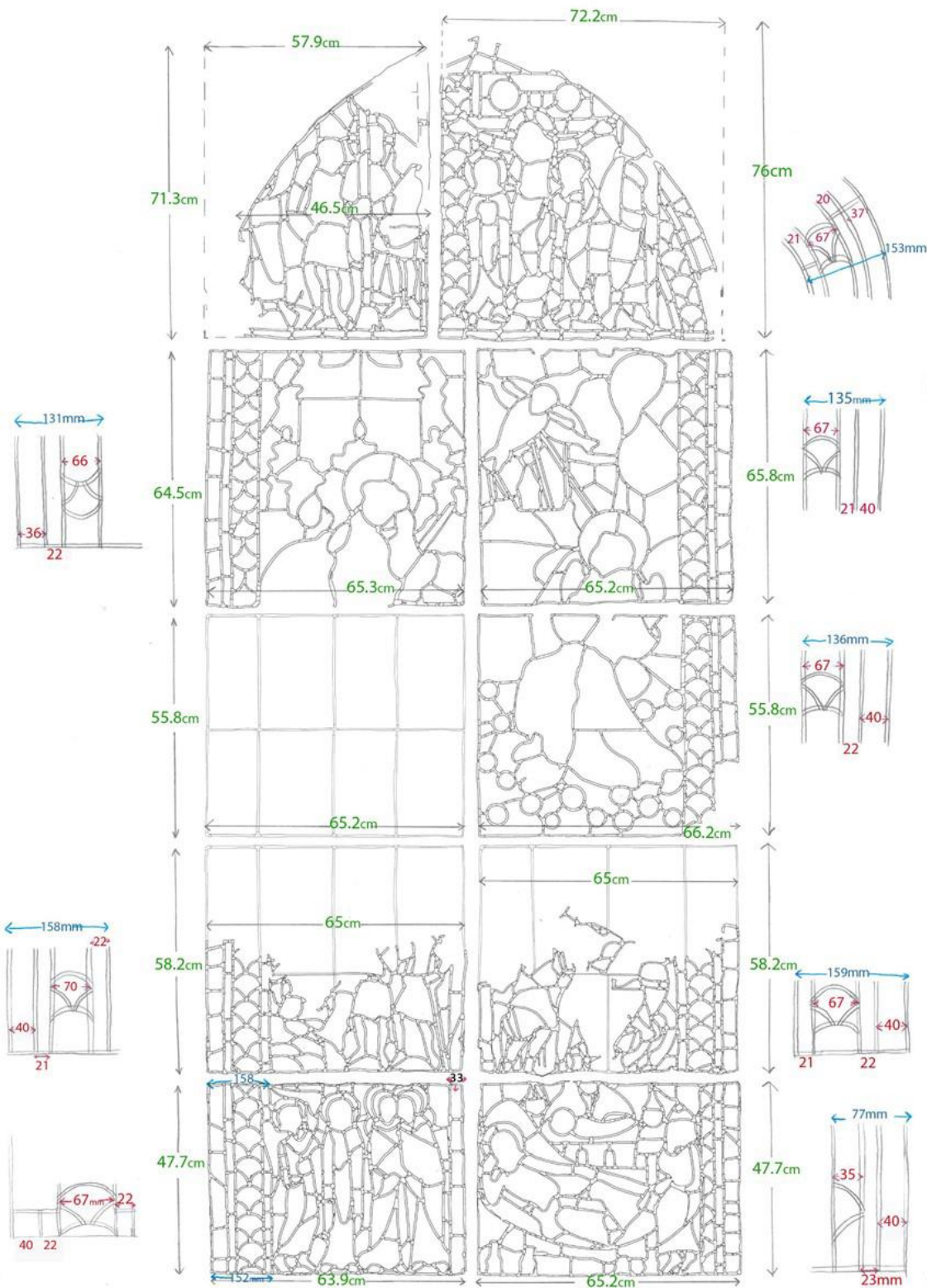
Keywords: stained glass; Girona Cathedral; style 1200; early Gothic; Nativity; Passion.

INTRODUCCIÓN

En 1562 el entallador renacentista de Antoni Coll entregó el retablo que debía presidir la capilla del Corpus Christi de la catedral gerundense. Cuatro siglos y medio después, en 2019, se llevó a cabo una restauración de la máquina a cargo de Laia Roca e Idoia Tantull bajo la dirección del *Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya*. Descubrieron entonces que el voluminoso retablo ocultaba una ventana obliterada que contenía una vidriera anclada por pasadores metálicos (Fumanal y Santolaria 2021, 79-85). La sorpresa fue mayúscula porque no existía memoria alguna de la existencia de ese vano, ni tampoco de su cerramiento vítreo.

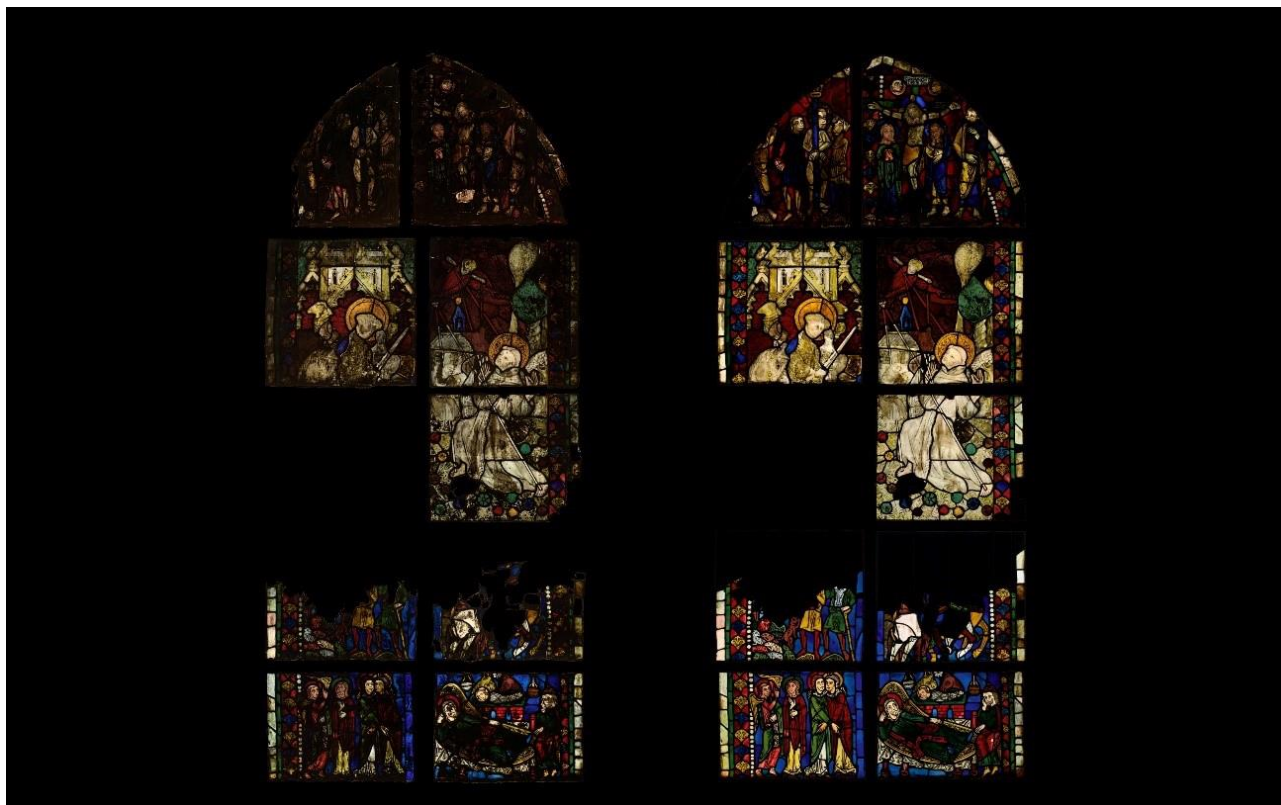
La esmerada restauración de la vidriera, llevada a cabo en los años 2020 y 2021 por Anna Santolaria y Charlotte Roden, ha desvelado las piezas que habían quedado enmascaradas por el retablo de Coll (fig. 1 y fig. 2). La vidriera constituye una obra de incuestionable interés artístico e histórico, puesto que conjuga vidrios emplomados de dos momentos diferentes: el primero, que cabe remitir al primer cuarto del siglo XIII, y un segundo del entorno de 1400, en el contexto de la primera generación del gótico internacional. Debió ser entonces cuando se requirió un cierre para el ventanal de aquella capilla –inicialmente advocada a San Martín y San Francisco– y cuando se consumó una hibridación de vidrios nuevos con otros antiguos. Así, fueron reutilizadas piezas preexistentes, que habían perdido uso y ubicación desde el momento en que se desmantelaron los ábsides de la catedral románica de Santa María de Girona –consagrada en 1038 (Sureda 2008, 193-377)– para facilitar la construcción de la nueva cabecera gótica, iniciada en 1312 bajo la batuta de los maestros Enrique de Narbona y Jaime de Faveran; los vanos de las capillas radiales y del deambulatorio se emplomaron a partir de 1340-1350. En esos ventanales del siglo XIV, siempre visibles y perfectamente documentados (Ainaud et al. 1987), no hay ningún segmento vítreo que pudiera ser atribuible a una fase histórica precedente. Así pues, no había constancia alguna de que en aquella hubiera habido vidrieras anteriores al siglo XIV ni que alguien considerase su eventual reemplazo.

Fig. 1. Vidriera de la catedral de Girona. Museo Catedralicio. Medidas elaboradas por Anna Santolaria y Charlotte Roden.



© Capítol Catedral de Girona

Fig. 2. Vidriera de la catedral de Girona. Museo Catedralicio. Resultado del proceso de limpieza y restauración llevado a cabo por Anna Santolaria y Charlotte Roden.



© Capítol Catedral de Girona. Foto: J. Sanspi

Conforme a lo apuntado, el descubrimiento de la vidriera de la capilla del Corpus Christi, hoy expuesta en el museo catedralicio, constituye una muy relevante noticia: nos informa de que los ventanales de la catedral románica fueron provistos de vidrios coloreados aproximadamente ciento ochenta años después de su construcción. Además, confirma que el arte de vidriera coloreada fue importado al ámbito catalán en los inicios del siglo XIII, en paralelo a lo acontecido en el reino de Castilla: en el monasterio regio de Las Huelgas se crearon precoces vidrieras que muestran un apostolado y a la Virgen, datadas por Nieto Alcaide antes de 1220, cronología plausible (Nieto 1998, 27 y 33; Nieto 2004, 298; Alonso 2005, 253-8; Alonso 2007, 175; Alonso et al. 2009, 179-86; Bazzocchi 2011, 122). Si hasta la fecha se daba por sentado que los ventanales burgaleses constituían el punto de partida del arte de la vidriera figurativa en los pagos peninsulares, a partir de ahora es posible elaborar una interpretación más compleja y poliédrica de la aparición de los cierres coloreados e historiados al sur de los Pirineos. A ese paisaje se suma, quizá como su expresión más antigua, la desconcertante vidriera atribuida al ámbito catalán y datada hacia el año 1200, que se conserva en Worcester Art Museum (Shepard 1993, 328).

FUNCIONALIDAD

El primero de los interrogantes que nos plantean esos espectaculares vidrios narrativos es la función religiosa y comunicativa que desempeñaron durante su primera instalación, en el edificio románico, y en su segunda vida en la capilla de San Martín y San Francisco hasta el momento en que fueron cegados.

Las vidrieras fueron instaladas en las iglesias medievales, ocasionalmente desde el siglo VIII al X (Dell'Acqua 1997, 33-41; Dell'Acqua 2002, 196-9; Dell'Acqua 2003; Dell'Acqua, 2019, 23-35; Virdis 2022, 78-97) y con más profusión a partir del siglo XI, por el afán que tenían sus promotores de alcanzar a ver los fundamentos dogmáticos religiosos de un modo y una intensidad diferente. Esa voluntad de ver más, de vislumbrar desde el interior del espacio litúrgico eclesiástico, requería y lograba que las imágenes traslúcidas quedasen activadas por la luz real del mundo exterior. Esa tecnología, novedosa para la mayor parte de los espectadores, podía asombrar, cautivar su mirada y su ánimo. La belleza del vidrio coloreado, la captación de la luz solar dorada transformada en multicromática, la variedad del trabajo exquisito, las aptitudes instructivas y moralizantes de los relatos, la contribución al decoro visual del templo y, sobre todo, la capacidad para impresionar emocionalmente al fiel fueron las principales cualidades exaltadas por el célebre presbítero Theophilus, en su *Schedula diversarum artium* o *De diversis artibus* (p. q. 1127):

*si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inestimabilem vitri decorem et operis preciosissimis varietatem miratur*².

Encendida la mirada, se propiciaba la intuición espiritual de Dios y de los círculos de seres sagrados que pueblan el Cielo, pero también de los episodios capitales de la historia sagrada de ambos testamentos. Es sobradamente conocido que el orfebre y teórico alemán magnificó el efecto producido por las ventanas con vidrieras en la impresión sensible de los fieles expectantes:

*quod si forte Dominicae passionis effigiem liniamentis expressam conspicatur fidelis anima, compungitur; si quanta sancti pertulerunt in suis corporibus cruciamina quantaque vitae aeternae perceperunt praemia conspiciunt, vitae melioris observantiam arripit; si quanta sunt in coelis gaudia quantaque in Tartareis flammis cruciamenta intuetur, spe de bonis actibus suis animatur et de peccatorum suorum consideratione formidine concutitur*³.

Con la posibilidad de satisfacer simultáneamente todos esos requisitos es comprensible que las iglesias con más recursos económicos procurasen instalar vidrios coloreados en sus ventanas, atrayendo la atención y excitando la emoción de los congregados. La multiplicación de los artesanos –los *admirandarum vitrearum operarios* a los que Suger dispensó agradecimiento y elogio tras las tareas dilucidadas en su iglesia abacial⁴– y las mejoras técnicas que obtenían y desarrollaban comportó la expansión territorial del arte de las vidrieras en la Europa del siglo XII, del norte del continente hacia el sur (Lagabrielle 2000, 57).

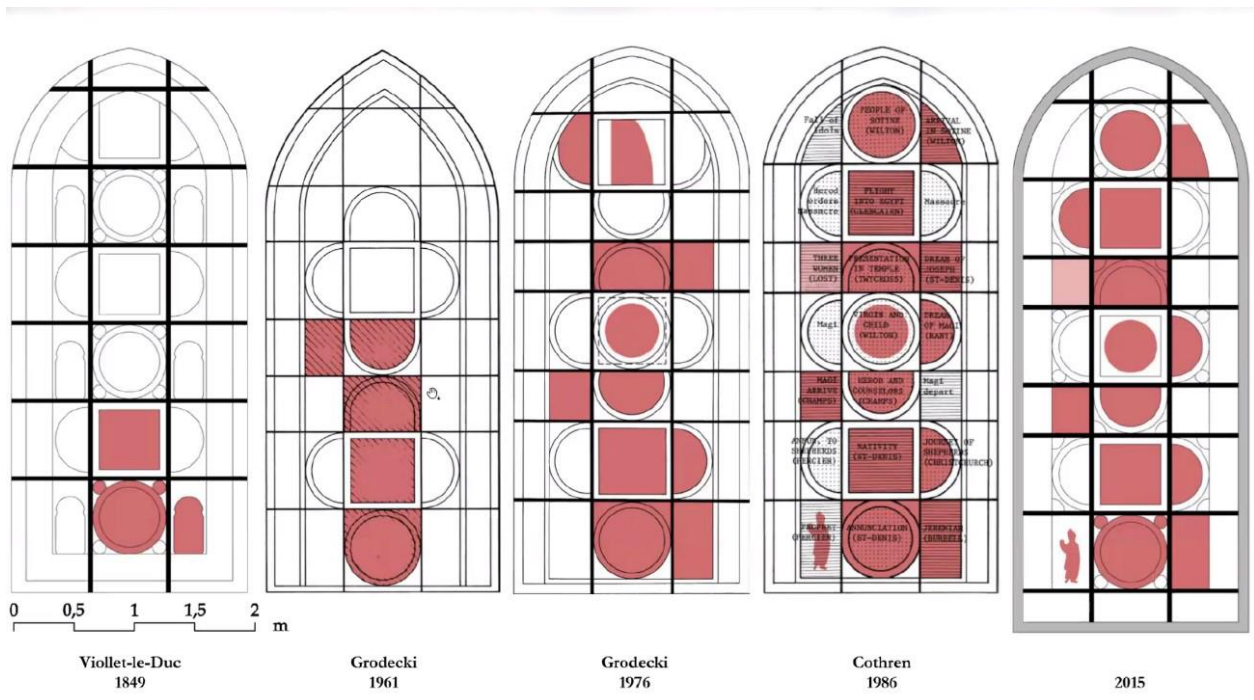
COMPOSICIÓN

La aplicación de vidrios coloreados en ventanas preexistentes implicó el acomodo de las dimensiones y morfologías de aquellos a los contornos de estas. En esos casos, las vidrieras presentaron remates semicirculares en el extremo superior. Así, sucedió también en las iglesias del siglo XII que aún no habían definido sus vanos con perfiles ojivales, incluso cuando comenzaban a asumir abovedamiento de crucerías.

El nuevo sistema constructivo que fue divulgado y reinterpretado desde el último cuarto del siglo XII –tanto en catedrales y canónicas como en monasterios cistercienses o premonstratenses– permitió la apertura de ventanales de muy considerable amplitud, no solo en luz sino sobre todo en flecha. Como consecuencia, el diseño de las vidrieras se articuló en una calle con escenas circunscritas a cuadrados, círculos, semicírculos, rombos, triángulos convexos o tetralóbulos y un prolijo desarrollo ornamental en los márgenes, en dos calles de episodios contorneados por los polígonos indicados, a los que se añadían medias secciones de

círculos o losanges, o bien en rectángulos verticales de amplio desarrollo para alojar en cada uno de ellos a un personaje sagrado (fig. 3).

Fig. 3. Saint-Denis. Propuestas de restitución de la distribución geométrica de vidrieras de las capillas radiales del deambulatorio



Las vidrieras tardorrománicas de la catedral de Girona, a la luz de lo conservado, asumieron cuadros iconográficos de perímetro rectangular, desentendiéndose de las soluciones compositivas más comunes entre los ventanales de finales del siglo XII e inicios del siglo XIII en el norte y centro de Francia, en el dominio imperial germánico o en el inglés.

CONSISTENCIA ESTILÍSTICA

El maestro que dibujó los episodios evangélicos que se compusieron en las precoces vidrieras que cubrieron las ventanas de la catedral románica de Girona poseía un currículum pictórico singular, a todas luces diferenciado de los talleres de pintura mural y de pintura sobre tabla que operaron en la diócesis de Girona y en otras diócesis catalanas. Como se justificará más adelante, los rasgos plásticos y las soluciones compositivas empleadas por aquel artífice invitan a situar su trabajo en el margen cronológico de los lustros próximos a 1200 o poco después, esto es, los episcopados de Ramon d'Usall (1179-1196), Gaufred de Medinyà (1196-1198) o quizá mejor de Arnau de Creixell (1199-1216) (Roig y Jalpi 1678, 279-80). Sin embargo, ninguna obra elaborada al norte o al sur de los Pirineos en el cambio del siglo XII al XIII ayuda a aquilatar adecuadamente, y mucho menos a precisar de modo exacto, la progenie artística del autor material. Todo lo más, entre el arte catalán, guarda una distante familiaridad con el frontal de Avia.

Sería lógico considerar que la recepción en Girona de estilemas plásticos alumbrados desde una sensibilidad estética ante el acervo artístico altoimperial romano y las formulaciones estilísticas comenas y sículo-normandas –que parte de la historiografía, de modo

convencional, ha aglutinado bajo el desacreditado pero útil enunciado de “estilo 1200” (Vöge 1914, 193-216; Grodecki 1957, 119-26; Hoffmann 1970; *The Year 1200* 1975; Sauerländer 2008, 756-61), y que nosotros hemos preferido enunciarlo sin peajes nominales o tipológicos como el momento del naturalismo emergente (Boto, Serrano, McNeill 2021)– se consumó de modo simultáneo a la recepción de la técnica de las vidrieras coloreadas de la mano de innovadores operarios.

La llegada de estos maestros foráneos pone de manifiesto el desarrollo de una sensibilidad estética, la satisfacción formal de unas inéditas necesidades de ver imágenes y una voluntad de articular de modo novedoso el hilo narrativo de principios dogmáticos por parte de los promotores. Ello requirió de los promotores un conocimiento informado de la disponibilidad de esos progresos tecnológicos y un acceso a los artífices que los podían llevar a cabo. Los operarios tuvieron que organizar un taller de vidrios coloreados y emplomados, lo que sin duda supuso una radical novedad técnica en Girona, incluso si considerásemos que alguna ventana de otros edificios de los condados subpirenaicos pudiera disponer de un cerramiento con vidrios, como sucedió en la catedral de Barcelona en 1072. Como se justifica más adelante, tanto los rasgos plásticos como las soluciones iconográficas remiten a una cultura artística procedente del norte de Francia, probablemente de centros artísticos catedralicios muy relevantes por la calidad y la prodigalidad de sus obras.

Las figuras humanas presentan un canon estilizado y rostros pequeños, estáticas en sus posiciones, gestos un tanto constreñidos, aunque enfáticos. En algunas figuras (María, Isabel, José...) (fig. 4, fig. 5) se distribuyeron capas superpuestas de sombras para modelar los rostros. Los personajes se cubren con unos ropajes amplios y flexibles, de maleable caída, que rebosan sobre los pies en el caso de las mujeres. Túnicas y sobretúnicas revisten y envuelven los miembros e insinúan codos, hombros o muslos. La flexibilidad de las telas, que en esta obra no se definen por una secuencia geométrica de líneas curvas o rectas paralelas y mecánicas, se perfila con líneas paralelas de diferente grosor, pliegues en “V” y concavidades en abanico sugeridas por trazos curvos en bucle alargado, solución empleada con particular recreación en los velos y en los paños que envuelven el lecho de María. Esta fórmula gráfica sobradamente conocida fue codificada a finales del siglo XII en pintura, esmaltes, iluminación, vidrieras, toréutica, orfebrería o escultura pétreo y ejecutada por los más excelentes talleres ingleses, del área del Canal de la Mancha, renanos, del arte sículo-normando y del primer gótico: desde el retablo de Klosterneubourg de Nicolás de Verdún (1181) a las miniaturas de la Biblia Winchester (ca. 1180, promocionada por Henry de Blois, obispo de Winchester), del salterio de la reina Ingeburge (Chantilly, Musée Condé, Ms. 9 olim 1695, ca. 1195. Duportal 1927, 193-208) o la excelente vidriera de San Nicasio procedente de la catedral de Soissons (¿) (ca. 1215) conservada en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston a la soberbia vidriera de Cristo rodeado de los dones del Espíritu Santo del ábside de San Cuniberto de Colonia (ca. 1215-1230) (Grodecki 1983, 223), con reverberaciones incluso en el cuaderno de modelos de Villard de Honnecourt.

Fig. 4. Vidriera de la catedral de Girona. Museo Catedralicio. Anunciación y Visitación, ca. 1200-1225.



© Capítol Catedral de Girona. Foto: J. Sanspi

Fig. 5. Vidriera de la catedral de Girona. Museo Catedralicio. Natividad, ca. 1200-1225.



© Capítol Catedral de Girona. Foto: J. Sanspi

En realidad, la solución ejercitada por los artífices europeos de trazo más vigoroso –y enunciada en ocasiones como “gota de agua”– de finales del siglo XII y primera mitad del siglo XIII fue reproducida con rigidez para perfilar alguna de las figuras del frontal de Sant Andreu de Baltarga (MNAC, ca. 1200) –con ecos bizantinos como se ha reconocido (Castiñeiras 2014, 9-26; Castiñeiras 2015, 305, 315)– o del frontal de Santa María de Lluçà (Museu Episcopal de Vic, ca. 1210-1220) (Alcoy 1993-94, 139-56; Alcoy 2005, 34-7; Alcoy 2005, 38-43). Ese recurso fue empleado por el dibujante de las vidrieras gerundenses también de modo un tanto anquilosado. Con todo, manifestó inequívocamente un currículum artístico mejor informado de las novedades artísticas gestadas en el dominio real francés que cualquier otro pintor coetáneo activo por entonces en el ámbito catalán.

Los rostros de los diferentes personajes aparecen en tres cuartos –salvo uno de los sayones de la Flagelación (fig. 8), el Sol y la Luna (fig. 9), que se muestran de perfil– y reproducen un esquema geométrico de modo prácticamente idéntico: faz ovalada, con ojos almendrados y pupila circular compacta, doble línea en párpados y bolsas, arcos ciliares paralelos a los ojos, nariz vista de perfil y definida por un trazo en omega en la parte inferior, boca a modo de “M” extendida y semicírculo bajo esta y un círculo pequeño para definir el mentón. Los cabellos son visibles en las figuras masculinas: trazos finos paralelos definen mechones y melenas. Este recurso gráfico se empleó también para dibujar las barbas de José (fig. 5), las de Cristo atado a la columna (fig. 8) y la que se insinúa del personaje que acompaña al Calvario (fig. 9). En este panel, sin lugar a duda, los rostros de Cristo, María y San Juan fueron substituidos en un momento indeterminado, acaso el siglo XIV. Manos y dedos son largos y expresivos, con detalle de las articulaciones, con uñas en unos casos y sin ellas en otros.

María, San Gabriel, Santa Isabel (fig. 4), Cristo infante y Cristo adulto se tocan con nimbo. Carecen del mismo José, los pastores, los sayones y el varón que observa la Crucifixión. Los nimbos se figuran atendiendo al principio de combinación cromática, sin mantener el normativo color dorado. Así, en el Calvario los tres nimbos son azules, en la Flagelación parece llevar gemas sombrías incrustadas, en la Natividad el nimbo es rojo (fig. 5), como el de San Gabriel y el de Santa Isabel, mientras que la Virgen asume nimbo verde en la Anunciación y dorado en la Visitación.

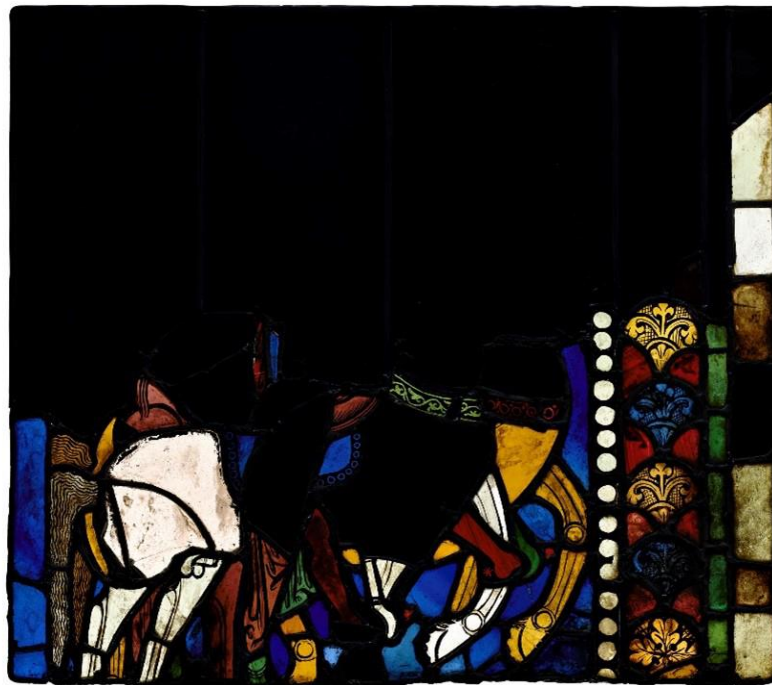
Los animales presentan una fisonomía con los mismos rasgos que los seres humanos. En la Natividad el buey se trazó frontal y el asno de costado –como en algunas otras representaciones de la Natividad–. Perfiladas figuran también las ovejas y perros del Anuncio a los pastores (fig. 6). La escenografía se reduce al mínimo en las composiciones: apenas dos lámparas, el tálamo de la Virgen, el pesebre de ladrillo en la escena de la Natividad y una alusión somera al campo donde se encuentran pastores y rebaños.

Fig. 6. Vidriera de la catedral de Girona. Museo Catedralicio. Anuncio a los pastores, ca. 1200-1225.



© Capítol Catedral de Girona. Foto: J. Sanspi

Fig. 7. Vidriera de la catedral de Girona. Museo Catedralicio. Cabalgada de los Magos, ca. 1200-1225.



© Capítol Catedral de Girona. Foto: J. Sanspi

El campo iconográfico de cada escena es poco más ancho que alto (45,1 cm x 47,7 cm; 57,5 cm x 47,7 cm; 49,2 cm x 58,2 cm). También en origen tendían al cuadrado las escenas recortadas de la Flagelación y de la Crucifixión (58,9 cm x 72,2 cm).

Las cuatro escenas del ciclo de Natividad se organizan sobre un fondo azul cobalto muy intenso (figs. 4-7). En cambio, el fondo de las dos escenas conservadas del ciclo de Pasión es bermejón (figs. 8-9). La discriminación cromática, a todas luces deliberada, pretendía manifestar una glorificación del nacimiento del Mesías y el sacrificio sacramental de los episodios de suplicio y muerte del Redentor.

Fig. 8. Vidriera de la catedral de Girona. Museo Catedralicio. Flagelación, ca. 1200-1225.



© Capítol Catedral de Girona. Foto: J. Sanspi

Las escenas presentan un reborde de fajas verticales de tres tipos: bolas, rectángulos y registro vertical de hojas de colores alternados dorado y azul ultramar sobre un campo rojo. La cinta de hojas conserva todo su ancho en la escena de la Anunciación y Visitación, en el Anuncio a los pastores o en los tres Magos a caballo, pero se encuentra seccionada por la mitad en la

Natividad. Estas bandas ornamentales fueron reutilizadas también en los márgenes de los paneles góticos de San Martín y San Francisco. Que corresponden a la fase original románica resulta evidente no solo por el dibujo de los motivos fitomórficos, sino porque el ala derecha de San Gabriel se monta sobre la cinta de perlas ocultando parcialmente algunas y es tangente con hojas y fondo cárdeno. La solución de los rebordes con franjas coloreadas, perlas y elementos vegetales estuvo presente ya, aunque dispuesto de un modo diferente a lo fijado en los vidrios de Girona, en los ventanales de las catedrales de Chartres (1200-1230) o de Soissons (1210-1220).

Fig. 9. Vidriera de la catedral de Girona. Museo Catedralicio. Crucifixión, ca. 1200-1225.



© Capítol Catedral de Girona. Foto: J. Sanspi

A tenor de lo apuntado, es palmario que los vitrales ejecutados en los albores del siglo XIII han sido parcialmente recortados y amoldados al nuevo formato de la ventana de la capilla gótica de San Martín y San Francisco. En esa adaptación se produjo tanto una conjugación de imágenes que podían proceder de diferentes ventanales de la catedral gótica como un encorsetamiento al nuevo marco compositivo. Es evidente que los vidrieros que conformaron la ventana de la capilla gótica reemplazaron los elementos narrativos y los decorativos conforme

a un criterio de coherencia discursiva, adecuación y provecho. Indiscutiblemente, llevaron a cabo la recomposición con evidente cuidado y propósito narrativo, aglutinando los argumentos evangélicos en la parte superior e inferior en función del ciclo correspondiente y, más aún, empleando los episodios cristológicos como marco físico y teológico de las imágenes devocionales de los santos titulares de la capilla.

No albergo dudas de que las escenas debieron tener inicialmente margen ornamental tanto en un lado como en otro. Cabe conjeturar que la luz de algunos vanos de la cabecera consagrada en 1038 debía ser limitada. La composición de un ventanal con dos calles, tres pisos y un ático, fue a todos los efectos una decisión artística solo de los vidrieros que trabajaron en el entorno de 1400. Estos artífices seleccionaron, conjugaron y suprimieron vidrios conforme a sus criterios y a las necesidades comunicativas del capítulo catedralicio del momento.

DISCURSO ICONOGRÁFICO

1. Ciclo de Infancia

Como va dicho, se han conservado cuatro cuadros vítreos correspondientes a los relatos de Anunciación-Encarnación y al del ciclo de Natividad. Todos ellos tienen en común un dominante fondo de color azul cobalto.

La narración se inicia con el episodio en el que se consuma el cumplimiento de la Encarnación del Verbo: la escena doble de Anunciación y Visitación. La conjugación de las dos escenas consecutivas dentro de un mismo panel se formuló también en obras de un horizonte cronológico homologable al de esta vidriera: el frontal de Avia (ca. 1200), en las pinturas murales de Sant Martí de Puig-reig (primera mitad del siglo XIII) o en las iluminaciones del salterio anglo-catalán (ca. 1200. París, BnF, Lat 8846, f. 2v). El texto vocativo desplegado en la cartela es por completo convencional, pero resulta provechoso para fijar cuál era el ductus de la escritura aplicada a los cartones de los vidrieros gerundenses. En consecuencia, permite vislumbrar en qué medida los otros letreros del ventanal son coetáneos, con una escritura uncial diferente a la escritura libraria y documental (Arnall, Pons 1993, 130-40).

La Natividad se compone a partir de la diagonal que genera la Virgen recostada sobre un suntuoso lecho de cuatro patas recubierto de un profuso paño blanco, mueble muy similar al diseñado en la vidriera homóloga de la catedral de Laon (segundo tramo; 1210-1215) (De Florival, Midoux 1882, 17-22) (fig. 10), aunque en este las bases de las patas sean de otro color. María, nimbada, dispone su mano derecha junto a la mejilla, gesto tradicionalmente atribuido a la personificación femenina de la fértil abundancia desde la iconografía cristiana del siglo IV, como sucede en el *Missorium* de Teodosio (Arce 1976, 123; Kiilerich 2000, 273), asumido por la Virgen en otras Natividades de la segunda mitad del siglo XII (mosaico de la cripta de la basílica de Belén, ca. 1165-1169) o de finales de esa centuria (vidriera de la cuarta capilla radial sur de la catedral de Clermont-Ferrand) (Grodecki 1983, 194). En la vidriera gerundense, para subrayar la dimensión sacra de María, se desarrolló un óvalo irregular, dorado y tapizado de decoración fitomórfica, solución atribuida al Cristo en la Cruz de la vidriera de las “Alegorías de San Pablo” (ca. 1145) de la capilla radial norte de Saint-Denis o en la vidriera del rosetón sur de la catedral de París (ca. 1180) (Grodecki 1983, 116). La solución del óvalo extendido fue empleada también para representar a María en San Salvador en Chora de Constantinopla, pero también para personajes veterotestamentarios, como Ezequiel enfermo en el coro alto de Santa María Antigua (Bordi 2022, fig. 4) o Jesé soñando su genealogía, bien en el Salterio de la reina Ingeburge (Chantilly, Musée Condé, Ms. 9 olim 1695, f. 14. ca. 1195), bien en el techo pintado de San Miguel de Hildesheim (ca. 1225-1230. Sommer 1966, 43-5) (fig. 11); pero también para

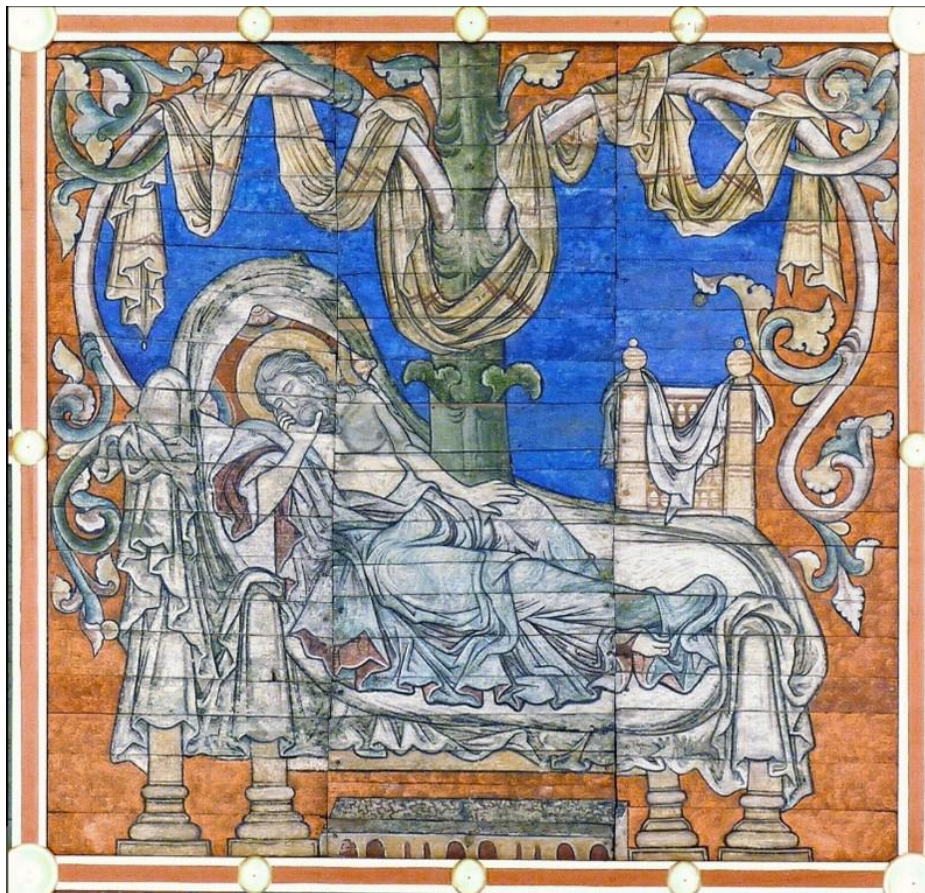
personajes históricos recientes, como el sueño de Thomas Becket (vidriera de la catedral de Canterbury, Trinity Chapel, nave Norte, finales del s. XII).

Fig. 10. Natividad. Catedral de Laon, Vidriera del segundo tramo, ca. 1210-1215.



© mesvitrauxfavoris.fr

Fig. 11. San Miguel de Hildesheim, techo pintado. Jesé tumbado, ca. 1225-1230.



© CC-by-nc

Cristo Niño figura sobre el pesebre prismático –como es habitual en la tradición sículo-bizantina (La Martorana) o en la paleóloga (Chora)–, aunque aquí el comedero de los animales se imagina construido con sillares y con perforaciones en los lados largos. Esa concepción de pesebre-sepulcro se figuró en el mosaico bizantino de la gruta de la basílica de Belén (Kühnel 2019, 34-5) (ca. 1165-1169) y en la Europa occidental en la vidriera de la cuarta capilla radial sur de la catedral de Clermont-Ferrand (fines del s. XII) (Grodecki 1983, 194) o en la vidriera de la Natividad de la catedral de Frankfurt-am-Main conservada en el Historische Museum de la ciudad (ca. 1250) (Grodecki 1983, 252). En los pagos ibéricos la fórmula se reconoce en el capitel de la galería oeste del claustro bajo de Silos. Más que la anticipación de un altar de glorificación, el prisma de sillares parece presagiar el sacrificio de un sepulcro, como el de la Virgen (vidriera de Chenu, Sarthe, ca. 1170, conservada en Rivenhall, Essex). En la vidriera de Girona José, sentado, barbado, cubierto, pero sin nimbar, apoya la mano en la mejilla de manera interrogativa, en una solución plástica gestada en la tradición iconográfica bizantina.

La escena del Anuncio a los Pastores ha sufrido una pérdida muy considerable. Conforme a lo conservado cabe inferir que en la parte superior se encontraba el ángel, que los rústicos que reciben el anuncio eran solo dos, se situaban de pie con sus cayados, y el rebaño de ovejas, la vaca y el perro se aglutinaban en el lado izquierdo de la composición. Los elementos son insuficientes para establecer comparaciones compositivas concluyentes, más allá de algunas similitudes con la vidriera homóloga en el segundo tramo de la catedral de Laon (1210-1215) (De Florival, Midoux, 1882, 22-8) (fig. 12). En todo caso, la escena sigue el desarrollo convencional de la narración evangélica y se complementa con los episodios de los Magos.

Fig. 12. Anuncio a los pastores. Catedral de Laon, Vidriera del segundo tramo, ca. 1210-1215.



© mesvitrauxfavoris.fr

De los tres Reyes se conserva fragmentado el vidrio que relata la cabalgada de los tres astrólogos desde el palacio de Herodes en Jerusalén hasta el portal de Belén (Elissagaray 1965,

25). Como sucede en el episodio de la Anunciación y del Anuncio a los pastores, también este cuadro conserva el perímetro original de embellecimiento constituido por cuatro elementos paralelos: una faja vertical blanca, otra verde más estrecha, una secuencia vertical de plantas en abanico –alternativamente doradas y azules– sobre fondo rojo y una cinta vertical de pequeños círculos blancos. A pesar de las pérdidas, se reconocen parte de las tres monturas y algunas de las piernas de los Magos, con calzas rojas. Los tres caballos, conforme a lo convencional a finales del siglo XII, presentan tres colores diferentes: blanco, dorado y rojizo. Esa asociación de los tres colores a cada uno de los Magos se encuentra en la adoración de los Magos –definido ya como trío– de la catacumba de Priscila (inicios del siglo IV). Se formula de nuevo en las vestiduras de los tres sabios del mosaico de San Apolinar Nuovo (ca. 561-570) – *Magorum historiam perfecte ornavit*, había dicho el obispo Agnellus– (Penni 2004, 77), en el *Benediccionario* de San Æthelwold (Londres, British Library, Additional ms 49598, f. 24v) (Riché 2001, pl. 116) o en el *Codex Egberti* (977-993) (Trier, Stadtbibliothek, ms. 24, f. 17r) (Beaud 2012, 123, 127-8). Las alusiones a plata, oro y sangre están cargadas de simbología cristológica y contrasta con la semántica atribuida a los caballos apocalípticos (Sauzeau y Sauzeau 1995, 259-98). Los tres colores se habían convertido en una convención en el arte de los siglos XII y XIII, al punto de transferir los colores de los Reyes a sus monturas, tal y como se constata en las pinturas murales de Saint-Aignan de Brinay (presbiterio, muro norte, registro superior) o de Vic. En esa especulación teológica, que parece haber pasado un tanto inadvertida a la historiografía especializada, redundaron las vidrieras de la Epifanía de Saint-Denis (ca. 1145-1160) (fig. 13), de la catedral de Tours (inicios del siglo XIII), Le Mans (primer tercio del siglo XIII), Laon (1210-1215) (De Florival, Midoux, 1882, 47) (fig. 14), Canterbury (primer tercio del siglo XIII), Clermont-Ferrand (mediados del siglo XIII) o Béziers (mediados del siglo XIII). En todas ellas, como en Girona, se muestra la cabalgada de los Magos sobre monturas de tres colores diferentes: blanco, dorado y rojizo. A la luz de las concomitancias iconográficas de la escena de la cabalgada cabe entrever cuál fue el currículum visual y compositivo del maestro vidriero que operó la catedral de Girona. Es plausible considerar que procedía, o al menos había circulado, del área de Alta Francia (Laon) o del Loira (Le Mans).

Fig. 13. Cabalgada de los Reyes Magos. Saint-Denis, Deambulatorio, vidrieras del ciclo de Infancia de Cristo, ca. 1145-1160.



© mesvitrauxfavoris.fr

Fig. 14. Cabalgada de los Reyes Magos. Catedral de Laon, Vidriera del segundo tramo, ca. 1210-1215.



© mesvitrauxfavoris.fr

La escena de la cabalgada de los Reyes necesariamente implica que existió otro vidrio que relató la presencia de los Magos ante Herodes en su palacio de Jerusalén y otro más que representó la Epifanía, consumada en Belén. En consecuencia, el ciclo iconográfico de la Natividad tuvo que haber contado, al menos, con cinco escenas: el Nacimiento de Cristo, el Anuncio a los Pastores, la visita a Herodes, el traslado de los Magos a caballo de Jerusalén a Belén, la Adoración de los Magos. Desde una lógica compositiva de imágenes por pares, parecería plausible que se hubiera incluido un sexto episodio. La escena del lavatorio de Cristo a cargo de las parteras se representó en las vidrieras de Laon, aunque es común en otros centros artísticos franceses y catalanes (capitel del parteluz del portal del claustro de la catedral de Tarragona) (Boto 2015, 24-33). En cambio, la Matanza de los Inocentes y la Huida a Egipto, que fue invocada como el cumplimento de la victoria espiritual de Cristo infante sobre su inicuo enemigo, está presente en ciclos de vidrieras de algunas catedrales francesas, como Laon o Clermont-Ferrand. No es descartable que esa hipotética sexta escena fuera la advertencia del ángel a los Magos en su sueño (Beaud 2012, 187-95). Aunque se trata de una consideración completamente especulativa, entiendo que no sería descartable que este asunto hubiese formado parte del proyecto narrativo de los ventanales vidriados de la catedral románica de Girona.

Al margen de lo dicho, lo más evidente resulta que considerando conjuntamente los episodios de Anunciación-Encarnación y de Nacimiento, María es exaltada como coprotagonista del relato vítreo. Tiene toda la lógica que así sucediera en una catedral dedicada a ella.

2. Ciclo de Pasión

A tenor de los dos vidrios conservados en el ápice de la vidriera gótica, el ciclo de Natividad, presuntamente distribuido en más de una ventana, se complementó con el ciclo de Pasión, del que se conservan dos episodios: Flagelación y Crucifixión. Ambos tienen como fondo dominante el color rojo rubí, en explícito contraste con el azul cobalto de las escenas anteriores, en una disposición antitética de glorificación y sacrificio.

De nuevo, es indudable que el discurso visual referido a los episodios de pasión y muerte de Cristo incluía otras escenas que no han llegado hasta nosotros. Resulta desconcertante que, como en el caso de los argumentos de Natividad, las piezas preservadas se concentren

exclusivamente en la vidriera de San Martín y San Francisco conformada en el entorno de 1400 y no conste ni un fragmento más en ninguna otra vidriera de la catedral gótica de Girona.

La Crucifixión –en la que en el siglo XV o XVI se substituyeron los rostros de Cristo, la Virgen y San Juan– resultaría convencional si no fuera por el personaje masculino que flanquea el Calvario. Podría tratarse de un santo o un apóstol, aunque el único atributo identificativo que mantiene es un libro cerrado. Se diría, además, que presenta una frente más despejada. A tenor de ello, sería tentador reconocer a San Pablo. Es obvio, sin embargo, que este no debería figurar en el Calvario, habida cuenta de su incomparcencia en la vida y muerte de Cristo, a pesar de que, en el relieve de la Tentación de Tomás del claustro de Silos, San Pablo aparece entre los apóstoles, en la más estricta inmediatez a Cristo (Schapiro 1984, 57; Werckmeister 1990, 149-61). Con los recortes a los que ha sido sometida la pieza resulta arduo llegar a una conclusión incontrovertible, pero me decanto por considerar que la figura masculina procedería de otra escena ajena a la Crucifixión.

En el cuadro de la Crucifixión se cercenó el margen ornamental para que se adaptase al nuevo perfil curvo adoptado tras el traslado e inserción en el nuevo ventanal gótico. Así, en el perfil de la derecha se ha recompuesto un segmento del marco ornamental conforme a la secuencia observada ya en otras escenas –faja blanca, faja verde, hojas en abanico sobre fondo rojo y faja de perlas–, mientras que en el margen izquierdo aparece solo la cinta de hojas y un segmento de las bolas blancas sobre las que pasa el travesaño y la mano derecha de Cristo. Sobre la cruz se fijó la cartela: IHS:NAZARE:REXIHDEOR\ . Más intrigantes resultan los vidrios con escritura dorada situados bajo la Cruz. Su transcripción no es baladí. Los trazos que están bajo María corresponden a la mitad superior de las letras, que deben complementarse con la pieza que se dispuso debajo del varón de la Flagelación, aunque este vidrio está invertido y volteado. Colocados correctamente y conjugados ambos elementos, de dificultosísima lectura desde el pavimento (Caviness 2019, 409-28), refiere IHS:INPRE (fig. 15). Tal vez aluda al pesebre que focalizó la Epifanía: *Et venerunt adorare infantem in presepio*. De ser tal, constituiría una prueba indirecta de que, en efecto, existió un vidrio que habría representado la Adoración de los Magos, como ya habíamos estimado conforme a la lógica narrativa en la que se habría insertado la cabalgada de los tres Reyes. Más complejo resulta descifrar el segundo fragmento con letras amputadas, que quizá contiene las letras RIHFI.

Fig. 15. Vidriera de la catedral de Girona. Museo Catedralicio. Restitución del rótulo IHS:INPRE.



© Capítol Catedral de Girona. Foto: J. Sanspi

El último vidrio evoca el episodio de la Flagelación. Cristo figura desnudo y maniatado detrás de una columna de intenso azul, basa roja y capitel dorado. Los dos sayones que le azotan aparecen de perfil y de tres cuartos, con los brazos bajados y alzados, respectivamente. Junto al trío tipificado se sitúa un varón vestido de túnica, recortado en el momento de la reutilización del vidrio. Su aspecto es similar y simétrico al Apóstol que aparece junto a la Crucifixión. El varón y uno de los sayones se apoyan sobre unas piezas semicirculares decoradas con espirales doradas, análogas a los supedáneos que alzan a los dos pastores del Anuncio y la Virgen del Calvario.

El argumento de la Flagelación fue formulado tanto en la tradición icónica bizantina (Evangelario. Constantinopla, siglo XI. Bibliothèque Nationale de France, ms. gr. 74, f. 205v) como en la carolingia (Salterio de Stuttgart, 820-830. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod.bibl.fol.23, f. 43v) (Coon 2016, 17). Con esos precedentes, fue reiteradamente recreado en los talleres artísticos otónidas, tanto de orfebrería litúrgica (Antipendio de Aquisgrán, ca. 1020) como eboraria (marfil de Magdeburg, Reichenau. 962-973. Munich, Bayerisches Nationalmuseum) o de iluminación de manuscritos (*Codex Egberti*. Leccionario. 977-993. Wissenschaftliche Bibliothek der Stadt Trier, ms. 24, f. 80v; Evangelario dorado de Echternach, 1030. Bibliothek Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, ms. 156142, f. 110v; Evangelario de Enrique III, Echternach 1040. Stadtbibliothek Bremen, ms. b21, f. 49v). En estas miniaturas Cristo viste aún un *colobium*. En uno de los lados comparece ya un personaje masculino con túnica talar identificado como *Pilatus* –conforme a Jn, 19: 1–, que en el Evangelario de Enrique III profiere *Acris Verberibus te Xpe Flagellatiniows* [sic]. Con túnica completa aparece aún Cristo en la flagelación de las pinturas de la iglesia romana de Sant’Urbano alla Caffarella (primer tercio del s. XI).

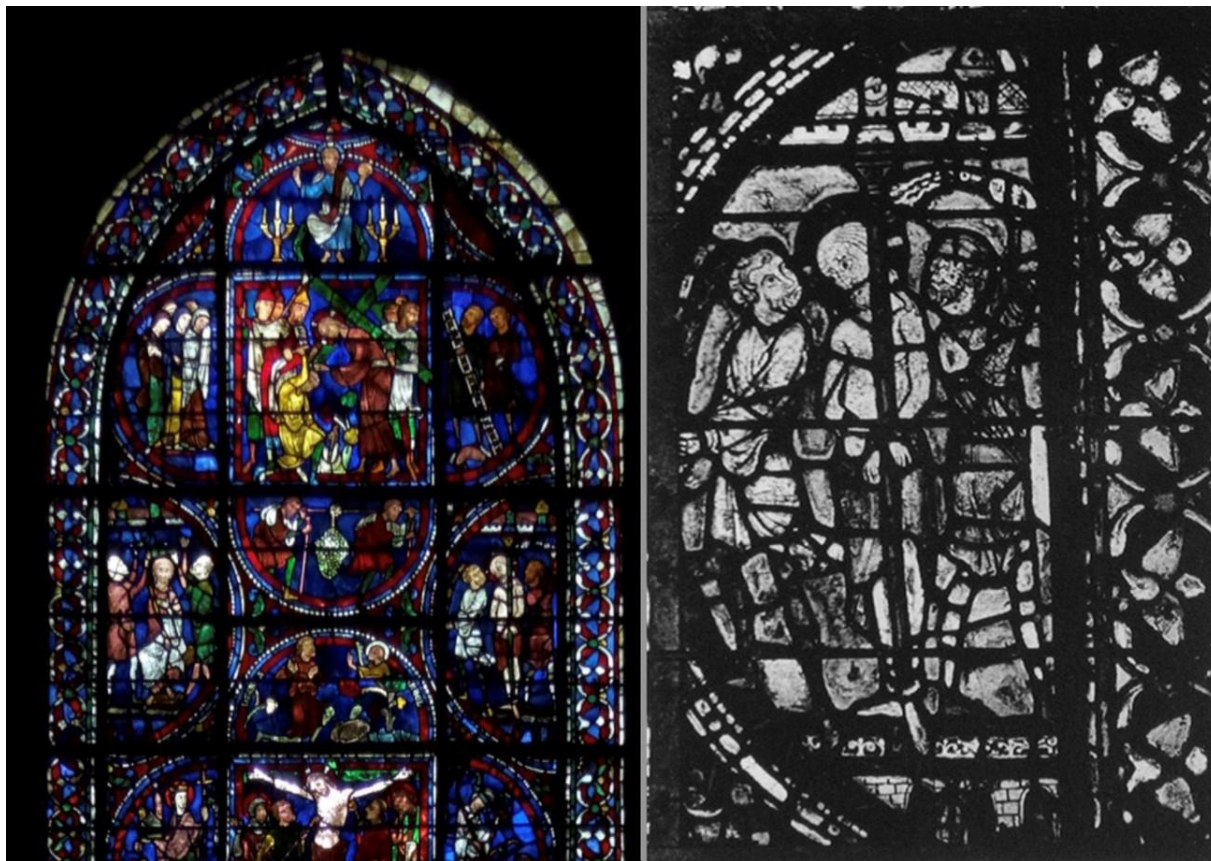
En la Europa latina la imagen de Cristo, atado, azotado y cubierto solo por el *perizonium* se codifica en el siglo XII y prosigue en las primeras décadas del siglo XIII, a saber: un capitel del Primer Taller de la Daurade (ca. 1120), un capitel de Notre-Dame de Cunault (primera mitad del siglo XII), un capitel de Saint-Austremoine de Issoire (ca. 1130), pintura mural de la catedral de Sarzana (1138), pintura de Santa María de los Arcos en Tricio (primera mitad del siglo XII), el salterio St Albans (1125-1150. Dombibliothek Hildesheim, ms. St-Godehard-1, f. 22r), un relieve de la catedral de Notre-Dame des Pommiers de Sisteron (ca. 1140-1160), el salterio Winchester o Salterio de Henry de Blois (ca. 1150. Londres, British Library, ms. Cot. Nero C-IV, f. 21r) (Haney 1986; Witzling 1984, 17-25), la puerta de bronce de la catedral de Santa Sofía de Nóvgorod, conocida como ‘Puerta de Magdeburgo’, firmada por Riquinus de Magdeburg, su ayudante Waismuth y el maestro Awram de Nóvgorod (1152-1156), un manuscrito de Corbie (ca. 1175. *Vita Christi*. Nueva York, Biblioteca J. Pierpont Morgan, ms. 44, f. 8v) (Cahn 1996, I, 23, 29; II, 157-8, cat, 131, Ills. 312-5. García Marsilla 2005), un salterio normando (ca. 1180. Fécamp, Normandía). La Haya, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 F 13, f. 22r) (Rodríguez Viejo 2013, 105-39), el *pontile* de la catedral de Modena (1184), el relieve de la fachada de Saint-Gilles du Gard (ca. 1180-1190), el relieve del claustro catedralicio de Saint-Trophime d’Arles (ca. 1190-1200), un capitel de San Pedro el Viejo de Huesca (ca. 1190), una viga pintada catalana (1200. MNAC), un salterio inglés (1200-1220. Salterio y Pequeño oficio de la Virgen. Londres, British Library, ms. Arundel 157, f. 10r) (Morgan 1982, v. I, 1190-1250, 72-3), un capitel del claustro de L’Estany (ca. 1210-1220), el leccionario dorado de Brandenburg (ca. 1210. Catedral de Brandenburg, ms. 1, fol. 49v), una vidriera de la nave norte de la catedral de Chartres (1200-1230), un salterio parisino (ca. 1220. París, Bibliothèque Nationale de France ms. Nouv. Acq. Lat. 1392, f. 10v), un salterio inglés (1225-1235. Liverpool, Walker Art Gallery, ms. Mayer 12004, f. 9r), otro salterio parisino (ca. 1225-1250. Rouen, Bibliothèque municipale, ms. 3016 (Leber 0006), f. 17v) (Van Moe, Lafond 1927, 87-97). Solo excepcionalmente Cristo fue representado completamente desnudo detrás de la columna (Libro de Horas, posiblemente Bamberg, 1204-1219. Nueva York, Biblioteca J. Pierpont Morgan, ms. M.739, f. 23r).

Fue habitual en el siglo XII que el sayón de la izquierda sostuviera su flagelo a la altura de la cadera y el de la derecha por encima de su cabeza, como sucede en el vidrio de la catedral de Girona. Compositivamente, la pieza gerundense mantiene su mayor proximidad con el manuscrito de Corbie (ca. 1175) (fig. 16), el Salterio Arundel 157 (1200-1220) y la vidriera de Chartres (1200-1230) (fig. 17), aunque en ninguno de estos casos aparece el varón de pie de la vidriera catalana, presencia incluida en manuscritos otónidas y en algún manuscrito gótico inglés (Salterio elaborado en Inglaterra hacia 1270 para la reina Leonor de Provenza, conservado en la abadía de Fontevrault. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, accession number 22.24.2) (Morgan 1982-88, v. 2, nº. 152a, p. 140-141, fig. 259), donde el personaje no es ya Pilatos, sino un cortesano que transmite la orden del gobernador romano. Sin embargo, la ausencia de Pilatos en las producciones pictóricas del horizonte 1200 invita a pensar que también careció de él la escena vítrea de Girona. De esa conjetura se colige que la figura masculina vestida a la antigua pudiera ser una pieza inserta en el momento de la recomposición del vitral –en torno a 1400–, de manera análoga a como fue incrustado en la Crucifixión el personaje con libro y túnica clásica.

Fig. 16. Vita Christi. Corbie, ca. 1175. Nueva York, Biblioteca J. Pierpont Morgan, ms. 44, f. 8v



Fig. 17. Flagelación. Chartres, catedral, nave Norte, ventanal 37. vidriera de la Pasión, ca. 1200-1230.



© mesvitrauxfavoris.fr

ELASTICIDAD ARTÍSTICA: NUEVO CONTEXTO PARA OPERARIOS FORÁNEOS

Conforme a lo indicado hasta aquí, se advierte que el taller de vidrieros que trabajó en Girona practicó una cultura figurativa y técnica nutrida por la transferencia de modelos y recursos entre diferentes talleres del dominio real franco –tanto Picardía como Île-de-France– en el entorno de 1200 o poco después. Los vidrieros que operaron en los pagos franceses en el cambio de siglo y los albores del siglo XIII aplicaron su arte a fábricas ojivales provistas de grandes vanos. Por ello mismo, los vidrieros comenzaron desde Saint-Denis a idear composiciones de círculos, conforme a un principio de *variatio*... que se conjugaban en la superficie polícroma merced a la disposición de recursos ornamentales, geométricos o fitomórficos, que envolvían los episodios bíblicos.

Esa holgura espacial no existía en los huecos de la exedra románica gerundense. Al asumir el contrato en Girona, el maestro y su taller se encontraron con el pie forzado de la morfología y dimensiones de las ventanas románicas. No podemos descartar taxativamente la existencia de una ventana con una luz de 1,5 m aproximadamente, pero resulta más plausible que la anchura rondara los 75/80 cm, esto es, dos pies y medio carolingios, de modo que cada vano presentara calles únicas, con episodios superpuestos verticalmente y dos contornos. En suma, entiendo que las escenas se concibieron y ejecutaron atendiendo a un marco geométrico simple, de rectángulo levemente oblongo. Cabe presumir que cada ventana de la catedral consagrada en 1038 pudo llegar a asumir dos cuadros superpuestos y un margen ornamental en sus contornos. En todo caso, los plafones vítreos de Santa María de Girona se obraron sin modificar la gama cromática de fondo azul y rojo, decididamente establecida por los talleres de vidrieros

de Picardía e Île-de-France. Ciertamente que la primera generación de vitrales fijados hacia 1150 en la catedral de Chartres iluminaron un edificio románico, desaparecido después del incendio de 1194.

De hecho, la única vidriera figurada que hasta ahora se había atribuido a un taller catalán y datada en torno a 1200 (Worcester Art Museum) se atiene a una proporción de altura desarrollada y anchura reducida propia de una saetera del siglo XI (116 cm x 22 cm) y presenta tres escenas cuadradas superpuestas (Shepard 1993, 328). Este vitral posee una policromía que atenúa la cantidad de luz solar asumible por la saetera, lo que debió ser una novedad lumínica.

SUBSTITUCIÓN DE LOS DISPOSITIVOS ICONOGRÁFICOS DE LA CATEDRAL ROMÁNICA

De acuerdo con los estudios realizados por Ainaud de Lasarte et al. (Ainaud et al. 1987, 43-113), las vidrieras de las capillas radiales del deambulatorio de la catedral gótica de Girona fueron ejecutadas por el llamado “Maestro del Presbiterio” a partir de 1347-1348. Desde mi punto de vista, esa tarea habría que situarla en el segundo cuarto del siglo XIV, pero no después de 1347.

Esas vidrieras presentan imágenes de santos y santas (capilla N-IV y N-III) y argumentos evangélicos con énfasis en la figura de la Virgen, titular de la catedral (N-II: boda de María y José (?); capilla axial H-I: Anunciación con cartela y los evangelistas Lucas y Marcos; S-II: Visitación sobre fondo azul y dos santas; S-III: Natividad sobre fondo azul con María recostada, José sentado a la derecha y encima el Niño en el pesebre y la pareja buey y asno, y Anuncio a los pastores sobre fondo azul; S-IV: Adoración de los Reyes Magos sobre fondo azul; S-V: Presentación en el Templo; S-VI: Dormición de María).

A tenor de la correspondencia temática de los vidrios de inicios del siglo XIII y de las vidrieras del segundo cuarto del siglo XIV se infieren dos hechos: en primer lugar, el diseño discursivo desarrollado durante el periodo del gótico lineal fue concebido como una actualización, desarrollo o simplificación de los asuntos que ya estaban presentes en las ventanas de la catedral románica; en segundo lugar, esa relación temática evidente descarta que los vidrios románicos procedan de cualquier otra iglesia que la propia catedral, como Sant Feliu.

Puesto que la construcción de las capillas radiales y el cerramiento de sus ventanales se llevó a cabo mientras aún persistía la cabecera románica, no hay duda de que el maestro de obras y los canónigos fueron proyectando los episodios evangélicos de los ventanales del ábside semicircular a la nueva corona de capillas. Así pues, la Anunciación, Visitación, Natividad, Anuncio a los pastores y el ciclo de los Magos constituyó para los constructores góticos la secuencia narrativa que, articulada en los vanos de la cabecera consagrada el 21 de septiembre de 1038, debía ser replicada en los nuevos ventanales. Cabe especular entonces con la posibilidad de que en la cabecera románica el orden iconográfico del relato evangélico ya se desplegara siguiendo el sentido de las agujas del reloj, como en el abanico de capillas radiales góticas, lo que constituye un signo visible de identidad discursiva de la sede de Girona.

En el momento de desmontar los muros de la fábrica de 1038 se fueron preservando algunos –si no, todos– vidrios que habían sido instalados en sus ventanas en torno a 1200-1225. En todo caso, a la luz del descubrimiento llevado a cabo en 2019 se infiere que solo una parte de ellos fueron reutilizados. Es sorprendente que esa reinstalación se llevara a efecto en la capilla de San Martín y San Francisco, que sigue una traza y geometría dispar respecto al resto de capillas (Sureda 2010, 286-8). Ese recinto y su ventanal se concluyeron hacia 1330, de manera autónoma a las capillas radiales y algunos años antes del desmonte de la cabecera románica, que cabe suponer iniciado hacia 1340 y, en todo caso, consumado en torno a 1345-

1347. Como destaca el Dr. Marc Sureda i Jubany (Sureda, 2010, 271-304), el 12 de marzo de 1347 se llevó a efecto el emplazamiento del ara románica en el presbiterio mayor gótico, lo que implica el desmantelamiento de la cabecera románica. Así pues, la reutilización de los vidrios románicos fue tomada en consideración solo después de la conclusión del despliegue más temprano de vidrieras góticas en las capillas radiales y, con probabilidad, antes de abordar el cerramiento de los vanos del deambulatorio y de las capillas del flanco meridional.

CATÁLOGO

La vidriera está constituida por diez plafones, uno de ellos completamente perdido, estructurados en dos lancetas, rematada en un ápice de ojiva. Siete plafones son cuadrangulares y dos con perfil de cuarto de esfera. Las medidas totales son 1,30 x 3 m (fig. 1). La colección más antigua está constituida por seis cuadros vítreos, dedicados al ciclo de Natividad y al de Pasión, y dos más dedicados a los patronos titulares originales, San Martín (A3 desaparecido, y A4) y San Francisco (B3 y B4).

Calle A

- A1. Plafón rectangular 0,477 m de alto y 0,639 m de ancho
Vidrio repuesto hacia 1400
Tema: Anunciación y Visitación
Personajes: San Gabriel, Virgen María, Santa Isabel
Cronología: 1200-1220
- A2. Plafón rectangular 0,582 m de alto y 0,65 m de ancho
Vidrio repuesto hacia 1400
Tema: Anuncio a los pastores
Personajes: dos pastores y un rebaño
Cronología: 1200-1220
- A5. Plafón de cuarto de círculo 0,713 m de alto y 0,579 m de ancho
Vidrio repuesto hacia 1400
Tema: Flagelación y un personaje añadido
Personajes: Cristo, dos sayones y un varón
Cronología: 1200-1220

Calle B

- B1. Plafón rectangular 0,477 m de alto y 0,652 m de ancho
Vidrio repuesto hacia 1400
Tema: Natividad
Personajes: Virgen María, San José, Cristo Niño, el asno y el buey
Cronología: 1200-1220
- B2. Plafón rectangular 0,582 m de alto y 0,65 m de ancho
Vidrio repuesto hacia 1400
Tema: Cabalgada de los Reyes Magos
Personajes: tres caballos y fragmento de un Mago
Cronología: 1200-1220
- B5. Plafón rectangular 0,76 m de alto y 0,722 m de ancho
Vidrio repuesto hacia 1400

Tema: Crucifixión

Personajes: Cristo, Virgen María, San Juan Evangelista y un varón con libro

Cronología: 1200-1220

REFERENCIAS

- Ainaud de Lasarte, Joan; Vila-Grau, Joan; Escudero i Ribot, M. Assumpta, Vila i Declòs, Antoni; Marqués, Jaume; Roura, Gabriel; Marqués, Josep M. *Els vitralls de la catedral de Girona .Corpus Vitrearum Medii Aevi*, España 7, Catalunya 2). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1987.
- Alcoy, Rosa. "Del 1200 al gòtic." En *L'art gòtic a Catalunya. Pintura. I. De l'inici a l'italianisme*, 34-7. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005.
- Alcoy, Rosa. "El taller de Lluçà i el seu cercle." En *L'art gòtic a Catalunya. Pintura. I. De l'inici a l'italianisme*, 38-43. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005.
- Alcoy, Rosa. "Les Taules pintades a Catalunya i els corrents anglesos a la fi del romànic." *Lambard*, VII (1993-94): 139-56.
- Alonso Abad, María Pilar; Capel, F.; Valle Fuentes, F. J.; De Pablos, A.; Ortega, I.; Gómez, B.; Respaldiza, M.A. "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, no. 4 (2009): 179-86.
- Alonso Abad, María Pilar. "Las vidrieras del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos: pasado y presente." En *Estudios de historia y arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, coord. por Lena S. Iglesias Rouco, René Jesús Payo Hernanz, María Pilar Alonso Abad, 253-8. Burgos: Universidad de Burgos, 2005.
- Alonso Abad, María Pilar. *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos, historia y arte*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2007.
- Arce, Javier. "El missorium de Teodosio I: precisiones y observaciones." *Archivo Español de Arqueología*, 49-1 (1976): 119-39.
- Arnall i Juan, María Josepa; Pons i Guri, Josep María. *L'escriptura a les terres gironines. Segles IX-XVIII*. Girona: Excma. Diputació provincial, 1993, 2 v.
- Bazzocchi, Flavia. "Colores y reflejos translúcidos en los recetarios medievales." *Porticum* 1 (2011): 120-9.
- Beaud, Mathieu. "Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du Xe au XIIe siècle. Le thème des Rois mages et sa diffusion." Tesis doctoral, Universidad de Bourgogne, UFR Sciences Humaines, Département Histoire de l'Art et Archéologie, 2012.
- Bordi, Giulia. "In parte virorum e in parte mulierum. Personaggi e scene dell'Antico Testamento in Santa Maria Antiqua a Roma." En *L'Esegesi in figura. Cicli dell'Antico Testamento nella pittura murale medievale*, dir. por Fabio Scirea, 127-58. Roma: École française de Rome, 2022. <https://doi.org/10.4000/books.efr.50280>
- Boto Varela, Gerardo. "Metaphora, mirar la materia para ver lo etéreo. La puerta claustral de la catedral de Tarragona." *Románico* 20 (2015): 24-33.
- Boto, Gerardo; Serrano, Marta; McNeill, John. *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*. Turnhout: Brepols, 2021.

- Cahn, Walter. *A Survey of Manuscripts Illuminated in France: Romanesque Manuscripts. The Twelfth Century*, Londres: Harvey Miller, 1996, 2 vols.
- Castiñeiras, Manuel. “Bizanci, el Mediterrani i l’art de 1200 a Catalunya.” En *Catalunya i la Mediterrània: circulació d’artistes, objectes i models*, ed. por Manuel Castiñeiras y Jordi Camps, 9–26. Besalú: Amics de Besalú, 2014.
- Castiñeiras, Manuel. “Catalan Panel Painting around 1200. The Eastern Mediterranean and Byzantium.” En *Romanesque and the Mediterranean*, 297–326. British Archaeological Association, 2015. <https://doi.org/10.4324/9781351191074-15>
- Caviness, Madeline H. “Illegible Inscriptions as Solar or Mechanical Prayer Wheels.” En *Visibilité et présence de l’image dans l’espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental. Images monumentales, jeux d’échelle et dynamiques spatiales du lieu de culte*, dir. por Sulamith Brodbeck y Anne-Orange Poilpré, 409-428. París: Éditions de la Sorbonne, 2019. <https://doi.org/10.4000/books.pSORbonne.39872>
- Coon, Lynda. “Gendering Dark Age Jesus.” *Gender & History* 28-1 (2016): 8–33. <https://doi.org/10.1111/1468-0424.12175>
- De Florival, A.; Midoux, E. *Les vitraux de la cathedrale de Laon. Ouvrage accompagne de nombreuses gravures*. París: Librairie Archéologique de Didron, 1882.
- Dell’Acqua, Francesca. “Early History of Stained Glass.” En *Investigations in Medieval Stained Glass. Materials, Methods, and Expressions*, ed. por Elizabeth Carson Pastan y Brigitte Kurmann-Schwarz, 23-35. Leiden, 2019. https://doi.org/10.1163/9789004395718_004
- Dell’Acqua, Francesca. *‘Illuminando colorat’. La vetrata tra la tarda Antichità e l’alto Medioevo attraverso le fonti e l’archeologia*, Studi e Ricerche di Archeologia e Storia dell’Arte, 4, Spoleto, 2003.
- Dell’Acqua, Francesca. “Ninth-century window glass from the monastery of San Vincenzo al Volturno (Molise, Italy).” *Journal of Glass Studies*, 39 (1997): 33–41.
- Dell’Acqua, Francesca. “Una vetrata ‘all’antica’ di età carolingia.” *Journal of Glass Studies*, 44 (2002): 196–9.
- Duportal, J. “Le Psautier de la Reine Ingeburge du Musée Condé et les vitraux de Chartres.” *La Revue de l’Art*, LII/290 (1927): 193-208.
- Elissagaray, Marianne. *La légende des rois mages*. París: Seuil, 1965.
- Fumanal, Miquel Àngel; Santolaria, Anna. “El vitrall medieval retrobat de la catedral de Girona.” En *El vitrall medieval a Catalunya. Noves aportacions* (ed. *Corpus Vitrearum Medii Aevi*), ed. por Xavier Barral i Altet, 79-85. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2021.
- García Marsilla, Juan Vicente. *La vida de Jesucristo en imágenes (Vie de Jésus Christ), Manuscrito francés de finales del siglo XII, M. 44 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York*, Valencia: Scriptorium, 2005.
- Grodecki, Louis. “À propos de la sculpture française autour de 1200.” *Bulletin Monumental*, CXV (1957): 119-26. <https://doi.org/10.3406/bulmo.1957.3807>
- Grodecki, Louis. *Le Vitrail roman*. Friburgo: Office du Livre, 1983.
- Haney, Kristine Edmondson. *The Winchester Psalter: An Iconographic Study*. Leicester: Leicester University Press, 1986.
- Hediger, Christine; Kurmann-Schwarz, Brigitte. “[...] et faciunt inde tabulas saphiri pretiosas acsatis utiles in fenestris: Die Farbe Blau in der Schemata und in der Glasmalerei von 1100-1250.” En *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die Schemata diversarum atrium*, ed. por

Andreas Speer, 256-273. Colonia: De Gruyter, 2013.
<https://doi.org/10.1515/9783110334821.256>

Hoffmann, Konrad. *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*. 2 vols. Nueva York: Metropolitan Museum, 1970.

Kiilerich, Bente. "Representing an Emperor: Style and Meaning of the Missorium of Theodosius I." En *El disco de Teodosio*, ed. por Martín Almagro Gorbea, 273-80. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000.

Kühnel, Bianca y Gustav. *The Church of the Nativity in Bethlehem. The Crusader Lining of an Early Christian Basilica*. Regensburg: Schnell-Steiner, 2019.

Lagabrielle, Sophie. "La verrerie du XIIe à la fin du XVe siècle: Évolution d'une technique." *Médiévales*, 39 (2000): 57-78. <https://doi.org/10.3406/medi.2000.1494>

Morgan, Nigel. *Early Gothic Manuscripts 1190-1250: Volume 2, 1250-1285*, Jonathan J. G. Alexander (ed.), *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, 4 vols. Londres: Harvey Miller Publishers, 1982-1988.

Nieto Alcaide, Víctor. "Aspectos técnicos e iconográficos de las vidrieras de las capillas de la catedral de León." En *Congreso Internacional «La Catedral de León en la Edad Media»*. Actas, ed. por Joaquín Yarza Luaces, M^a Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela, 297-303. León: Universidad de León, 2004.

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

Penni Iacco, Emanuela. *La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli*. Bolonia: Ante Quem, 2004.

Riché, Pierre. *L'Europe de l'an mil*. Zodiaque: Saint-Léger-Vauban, 2001.

Rodríguez Viejo, Jesús. "Byzantine influences on Western illuminated manuscripts: the Fécamp Psalter (ms. The Hague, Koninklijke Bibliotheek, 76 F 13) and other related works," *Estudios bizantinos* 1 (2013): 105-139.

Roig y Jalpi, Juan G. *Resumen historial de las grandezas, y antigüedades de la ciudad de Gerona, y cosas memorables suyas eclesiasticas, y seculares, assi de nuestros tiempos, como de los passados*. Barcelona: Iacinto Andrev, 1678.

Sauerländer, Willibald. "Entre le roman et le gothique: style de transition 'Alternativgotik' et 'style 1200'." *Perspective. La revue de l'INHA*, 4 (2008): 756-61. <https://doi.org/10.4000/perspective.2715>

Sauzeau, Pierre; Sauzeau, André. "Les chevaux colorés de l'apocalypse." *Revue de l'histoire des religions*, 212-3 (1995): 259-298. <https://doi.org/10.3406/rhr.1995.1262>

Schapiro, Meyer. "Del mozárabe al románico en Silos." En Schapiro, Meyer *Estudios sobre el románico*, 37-119. Madrid: Alianza, 1984.

Segarrés Gisbert, Marta. "*De diuersis artibus de Teòfil*: Edició, traducció al català i comentari." Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Departament d'Història i Història de l'Art, 2015.

Shepard, Mary B. "Martyrdom of Saint Vincent or Saint Lawrence". En *The Art of Medieval Spain (500-1200)*, 328. Nueva York. Metropolitan Museum of Art, 1993.

Sommer, Johannes. *Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim*. Hildesheim: Gerstenberg, 1966.

- Sureda Jubany, Marc. “Els precedents de la catedral de Santa Maria de Girona. De la plaça religiosa del fòrum romà al conjunt arquitectònic de la seu romànica (segles I aC - XIV dC).” Tesis doctoral, Universidad de Girona, Departament d’Història i Història de l’Art, 2008.
- Sureda, Marc. “*Ut corpus sit conformis novo capiti* (1347). El pas de la capçalera a la nau en la construcció de la catedral gòtica de Girona.” *Studium Medievale* III (2010): 271-304.
- Terrier Alifiers, Laurence. *L’imitation de l’Antiquité dans l’art médiéval (1180-1230)*, Turnhout: Brepols, 2016.
- The Year 1200: A Symposium*. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York: Metropolitan Museum, 1975.
- Van Moe, Emile-Aurèle; Lafond, Jean. “Le Psautier Leber 6 de la Bibliothèque de Rouen, XIIIe siècle.” En *Les Trésors des bibliothèques de France. Manuscrits, incunables, livres rares, dessins, estampes, objets d’art, curiosités bibliographiques*, Paris, Van Oest, 1927, t. 1, 87-97.
- Virdis, Alberto. “Fragmentation as a Visual Principle. From Cloisonné to Early Stained Glass.” *Convivium Supplementum. A Radical Turn? Re-appropriation, Fragmentation, and Variety in the Post-Classical World (3rd-8th c.)*, 2022: 78-97. <https://doi.org/10.1484/M.CONVISUP-EB.5.133722>
- Vöge, Wilhelm. “Die Bahnbrecherdes Naturstudiums um 1200.” *Zeitschrift für bildende Kunst* (1914): 193-216.
- Werckmeister, Otto Karl. “The Emmaus and Thomas Pillar of the cloister of Silos.” En *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*, 149-161. Silos: Abadía de Silos, 1990.
- Witzling, Mara R. “The Winchester Psalter: a re-ordering of its prefatory miniatures according to scriptural sequence.” *Gesta* 23-1 (1984): 17–25. <https://doi.org/10.2307/766960>

Notas

¹ Este estudio fue realizado a petición del Capítulo catedralicio de Girona. Agradezco encarecidamente su propuesta y las facilidades proporcionadas para la investigación. De modo particular, dirijo mi gratitud por su amabilidad y diligencia a Gustavo Torres, técnico del conjunto catedralicio, y a Joan Piña Pedemonte, director del museo catedralicio, respectivamente. Mi agradecimiento es extensivo a Marc Sureda Jubany y Miquel Àngel Fumanal, con quienes he podido reflexionar y dilucidar diferentes interrogantes de esta pieza. La impecable restauración fue llevada a cabo por Anna Santolaria y Charlotte Roden.

Mi análisis se enmarca en los estudios dedicados a la organización del decoro visual en los presbiterios catedralicios que desarrollo en el marco del proyecto de investigación del equipo Templa, “*Sedes Memoriae 2 Memorias de cultos y las artes del altar en las catedrales medievales del norte peninsular (Oviedo, Burgos, Roda de Isábena, Zaragoza, Mallorca, Vic, Barcelona, Tarragona, Girona)*” (ref. MICIIN PID2019-105829GB-100, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades AEI / FEDER “Una manera de hacer Europa”; y del grupo de investigación reconocido “SGR Escenaris i edificis religiosos medievals a la Corona d’Aragó ERM (CdA)” de la Generalitat de Catalunya (2021 SGR 00212).

² “Advertida la abundancia de luz que penetra por las ventanas, provoca la admiración de la inestimable belleza y decoroso ornamento de los vidrios y la variedad de trabajos delicadísimos y preciosos”. Segarrés, *De diuersis artibus*, 110-1.

³ “Y si un alma fiel observa la imagen de la Pasión del Señor representada con trazos, se compunge; si ves cuántos tormentos han sufrido los santos en sus cuerpos y cuántas recompensas han recibido en la vida eterna, decide observar una vida mejor; si advierte cuántos goces hay en el Cielo y cuántos tormentos en las llamas del Tártaro, se anima con la esperanza de sus buenos actos y se trastorna por el pavor cuando consideran sus pecados”. *Ibidem*. Hediger, Kurmann-Schwarz, “[...] et faciunt.” 256-273.

⁴ *Liber de rebus in administratione sua gestis. Capítulo XXIX: De continuatione utriusque operis: “Qui enim inter alia maiora etiam admirandarum vitrearum operarios materiem saphirorum locuple- tem promptissimos sumptus fere*

*septingentarum librarum aut eo amplius administraverit, peragen-
dorum supplementis liberalissimus Dominus
deficere non sustinebit”.*