

## ICONOGRAFIA DE LA VIDRIERA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO: LOS PROGRAMAS

**Víctor Nieto Alcaide**

Durante el siglo XVI se produjo en España, en estrecha relación con el desarrollo de la arquitectura religiosa, un florecimiento de la vidriera como elemento definidor del espacio arquitectónico, de su simbolismo y como soporte de programas iconográficos. A lo largo de los primeros sesenta años de esta centuria, diferentes talleres llevaron a cabo de un modo ininterrumpido una intensa actividad de la cual surge un amplio corolario de novedades técnicas, formales e iconográficas que transforman la idea tradicional del concepto de vidriera.

Este fenómeno, sin embargo, no fue un proceso que se inicia en esta centuria, pues se trata de la continuación lógica de una actividad que había hecho su aparición en los últimos años del siglo anterior cuando se emprende la realización de algunos programas importantes de vidrieras en las catedrales de Avila, Sevilla o Toledo. A causa de ello, parte de la labor de muchos vidrieros discurrió completando programas, que habían sido pensados e iniciados algunos años antes y sustituyendo vidrieras antiguas que se hallaban muy deterioradas o se habían perdido por completo.

Tanto en un caso como en otro, desde un punto de vista compositivo e iconográfico, el trabajo de los vidrieros estuvo condicionado por la orientación fijada en unos programas preexistentes. Pero, además, su labor se halló limitada por otro aspecto no menos importante: la exigencia de tener que adaptar forzosamente las composiciones a un tipo de vano de trazado tradicional. Por este motivo, a la dualidad formal que se aprecia en alguno de los programas citados, como los de las catedrales de Avila y Sevilla, por haberse iniciado siguiendo el sistema de representación flamenco y continuarse con el renacentista, se sumaron las contradicciones derivadas de la adaptación de un nuevo sistema plástico a un programa y un marco arquitectónico preexistentes.

Para comprobarlo, basta con comparar algunas de estas obras con las que se realizan por los mismos años para nuevos edificios para comprender como estos condicionantes afectaron de forma decisiva a los resultados formales. A este respecto, es muy significativa la comparación de las vidrieras de Arnao de Vergara en la catedral de Sevilla con las que realiza algunos años después para la iglesia de San Jerónimo de Granada o las de Arnao de Flandes de la primera catedral con figuras de santos -ejecutadas entre 1543 y 1552- y las que por esos mismos años se asientan en la catedral de Segovia (1).

A diferencia de lo que sucede, según veremos más adelante, en los programas que se iniciaron poco antes de mediar el siglo, en las series que son simple continuación de las preexistentes, los vidrieros desarrollaron unos modelos iconográficos tradicionales en clave renacentista. Siguiendo una práctica habitual en los programas de la vidriera gótica, en los ventanales de la nave central y del crucero se dispusieron en cada lanceta figuras de profetas, apóstoles, evangelistas y santos representados a escala monumental. La exigencia constructiva, -surgida al ampliar la luz de los ventanales en la arquitectura gótica- de tener que articular una división del vano mediante parteluces, determinó el desarrollo de una solución iconográfica que se repitió durante varios siglos.

Desde el siglo XIII, atendiendo a los problemas de percepción y a las posibilidades de lectura de la vidriera en el conjunto del edificio, en los ventanales altos se representaron, a escala monumental, figuras con la iconografía descrita reservándose, para la representación de escenas, concebidas a una escala menor, los inferiores de las naves laterales y capillas.

Esta disposición, que suponía una perfecta integración de la vidriera, su iconografía y soluciones formales en un determinado sistema arquitectónico, se siguió en muchas series españolas del siglo XVI, obligando, por las razones expuestas, a una adaptación, en la mayor parte de los casos forzada, del nuevo lenguaje plástico renacentista. Por ello no resulta extraño, como tendremos ocasión de comprobar, que a los vidrieros se les planteasen problemas de tipo compositivo en el momento de realizar los cartones para obras con un desarrollo iconográfico y formal mucho más complejo. En este sentido, aunque el arte de los maestros que trabajan en las catedrales de Segovia y Granada resulta de una gran novedad, no debe olvidarse que la simplificación de la estructura del ventanal reduciéndolo a un vano único, hizo posible el gran desarrollo compositivo que alcanzan la mayor parte de sus obras. También conviene añadir, a este respecto, como un factor determinante en la renovación de la vidriera que se produce en los programas realizados para estos nuevos edificios, el abandono de la tradicional relación entre tema, escala y emplazamiento. Incluso, en algunos casos, se produce una inversión de las prácticas habituales. Tal es el caso de las vidrieras de la catedral de Granada, en las que las series de los *Apóstoles, Evangelistas y Padres de la Iglesia* se colocan en las vidrieras de la girola mientras que las de la vida de Cristo se dispusieron en los ventanales altos de la capilla mayor. En este sentido, resulta significativa la disposición que por estos mismos años se sigue en otros programas, como el de la catedral de Sevilla, que son continuación de los preexistentes. Entre 1552 y 1556, Arnao de Flandes realiza para la catedral de Sevilla la serie dedicada a la *Vida de Cristo*. Estas vidrieras se colocaron en los ventanales de las naves laterales continuando el ciclo, con figuras de santos, apóstoles y profetas, del crucero. En ellas se sigue un esquema para su emplazamiento de carácter claramente tradicional pero coherente con la disposición y forma de los ventanales de un edificio gótico. En la catedral de Granada, en cambio, el clasicismo de su arquitectura rompió con una disposición de los ventanales en los que podía integrarse este tipo de programas. Lo cual, como tendremos ocasión de comprobar, planteó diferentes problemas a la hora de aplicar las series iconográficas formadas por figuras aisladas de santos.

#### *La continuación de los programas y las tipologías preexistentes.*

Las aludidas limitaciones impuestas por el trazado de los ventanales en la composición de las vidrieras se produjo especialmente en aquellos programas cuya realización se prolongó, como en la catedral de Sevilla, durante muchos años y en aquéllos, como el de la catedral de Avila, que se proyectaron para un edificio terminado mucho antes.

Uno de los ejemplos en los que se muestra la continuidad del modelo iconográfico comentado es en la serie de vidrieras que se colocan desde finales del siglo XV en la cabecera y crucero de la catedral de Avila. El programa de vidrieras de este edificio se inicia prácticamente a finales de siglo XV, pues de lo que se hubiese hecho con anterioridad (2) solamente se ha conservado una vidriera trasladada al vano central de la capilla mayor en 1537 (3), que representa la *Virgen con el Niño* y que sería realizada en la primera mitad del siglo XV (4).

En 1495, Juan de Valdivieso y Arnao de Flandes contratan la realización de una serie de vidrieras para la catedral. Muy pronto, este último es sustituido por Diego de Santillana (5). Algunos años después, entre 1520 y 1525, se hace cargo de la continuación del programa Alberto de Holanda a quien suceden, en 1535-1536, Nicolás de Holanda y, entre 1548 y 1553, Hernando de Labia.

La serie se inició con la realización de algunas vidrieras de la girola, como la de la *Virgen con el Niño*, fechada en 1497, y las tres de *La Transfiguración, El Nacimiento y La Adoración de los Reyes*, ejecutadas al año siguiente para la Capilla del Cardenal (6). A continuación se pasó a realizar las de la capilla mayor y crucero, las cuales constituyen, desde un punto de vista iconográfico, la serie más importante de la catedral.

La forma arcaizante de algunos de los ventanales, especialmente de los correspondientes al desaparecido triforio, y el trazado complejo de otros, como algunos del crucero, obligó a los vidrieros a experimentar una serie de soluciones orientadas a salvar las dificultades surgidas de los enmarcamientos. Aunque se trata de un programa formado por la combinación simbólica de una serie de figuras de santos, lo cual en principio parecería que paliaría estas dificultades, las soluciones compositivas, tanto en las vidrieras realizadas siguiendo el sistema de representación flamenco como el renacentista, resultaron de una gran eficacia para la integración y unidad de un programa nuevo aplicado a unos enmarcamientos dispares.

Incluso lo más probable es que el programa iconográfico se fijase desde un principio atendiendo a las limitaciones que imponía la forma y disposición de los ventanales del edificio. Creo que, por esta razón, se optó por seguir un método selectivo con respecto a los programas habituales de la vidriera gótica y, salvo alguna composición, se trazó un programa con figuras de santos ordenadas jerárquicamente por series.

Ya hicimos referencia a como, en 1537, se trasladó a la ventana superior del centro de la capilla mayor una vidriera antigua con La Virgen con el Niño. Su disposición en esta parte del edificio no fue casual ni simple consecuencia de una mera recompostura, sino que se hizo aprovechándola, en una fecha en la que estaban realizadas la mayor parte de las vidrieras del conjunto, para articular y reforzar jerárquicamente la temática de la serie situada en la capilla mayor. En ésta, aunque se hayan perdido algunas de sus vidrieras originales, siendo sustituidas por otras modernas, puede comprobarse como se desarrolló una serie con la representación del *Colegio apóstolico*, en vidrieras realizadas siguiendo el sistema de representación flamenco por Juan de Valdieso y Diego de Santillana, y renacentista por Alberto de Holanda.

El ciclo se completó en fecha más avanzada con *La Anunciación*, representada en tres de los ventanales altos del lado sur, debida probablemente a Hernando de Labia (7). La serie del crucero está dedicada a los *Padres de la Iglesia*, representadas en las dos vidrieras del hastial del lado norte con las figuras de *Santa Marta* y *Santa Catalina* y *Santa Inés* y *Santa Agueda*. Tanto las de los Padres de la Iglesia como estas dos últimas, fueron realizadas por los vidrieros que inician el programa, al igual que otras de los restantes ventanales del crucero con representaciones de santos, mártires y santos obispos desarrollando un ciclo que luego continuaron los maestros del Renacimiento citados.

En las vidrieras realizadas por estos últimos se aprecia claramente el proceso de adaptación del nuevo lenguaje plástico renacentista a una tipología derivada de una modalidad iconográfica anterior.

Esta continuidad se produce, de forma aún más acentuada, en una serie de vidrieras de la catedral de Sevilla realizadas en pleno silo XVI como continuación del programa iniciado en 1469 por Enrique Alemán (8). Las vidrieras que había ejecutado este maestro en las naves del edificio, representan profetas, evangelistas y santos, y desarrollaron una parte importante del programa que se completó a lo largo de los primeros sesenta años del siglo XVI. Aunque algunas de estas últimas, como varias de las de las capillas y las dedicadas a la *Vida de Cristo*, forman una serie independiente dentro del programa, otras, en cambio, fueron una clara continuación de la serie realizada por Enrique Alemán.

La primera de ellas fue la que realiza, en 1534, Arnao de Vergara, en el ventanal inmediato al crucero del lado norte de la nave central, con las figuras de *Tobías*, *Zacarias*, *Balaam*, y *Jonás* (9). Su realización obedeció, probablemente, a la necesidad de tener que sustituir a una de Enrique Alemán que desaparecería con el hundimiento del cimborrio en 1511. Desde un punto de vista iconográfico se halla en estrecha relación con las vidrieras contiguas de la nave realizadas en el siglo XV hasta el punto de que es muy probable que reproduzca la temática de la vidriera desaparecida.

La vidriera, por comportar, con independencia de su papel iconográfico, una función de cerramiento, exigió desde siempre un mantenimiento constante. A ello se debe que la sustitución de una vidriera antigua por otra nueva, cuya composición se adapta a la tipología e iconografía de la preexistente, fuese una labor frecuente para los vidrieros españoles del siglo XVI.

Uno de los ejemplos más representativos de esta actividad lo tenemos en la vidriera del lado norte de la nave central, inmediata al crucero, de la catedral de León. Como en el caso anterior, también se trata de una vidriera realizada en sustitución de una anterior en la que se produce un intento de integración de lo nuevo en lo antiguo. Para lograrlo se proyectó el cartón procurando establecer una aparente conformidad compositiva y temática con la serie preexistente. A excepción de la vidriera contigua de *La Cacería*, que originariamente tuvo un emplazamiento distinto, las restantes vidrieras de los ventanales inmediatos agrupan series de figuras ordenadas en dos registros. En la vidriera que comentamos, se realizaron los paneles correspondientes al cuerpo inferior representándose cuatro figuras de santos obispos que se han venido suponiendo *San Leandro*, *San Isidoro*, *San Milano* y *San Fulgencio* (10). Aunque bien pudieran ser éstos los santos representados, una acuarela de Guillermo Alonso Bolinaga, fechada en 1894, ingresada

recientemente en el Museo Diocesano de León (11), muestra claramente cómo antes de la última restauración solamente llevaban la cartela que las identificaba las figuras de San Leandro y San Isidoro (12).

Con independencia de este problema, al igual que el de la fecha que figura en el pedestal (13), desde un punto de vista formal e iconográfico esta vidriera pone de relieve cómo el intento de adaptación de las obras nuevas a las preexistentes se llevó a cabo también en relación con programas muy anteriores.

Si, como hemos visto, una de las primeras vidrieras del Renacimiento de la catedral de Sevilla se hizo con estos criterios, no debe extrañar que en otras que se realizan algunos años más tarde se continuase de manera sistemática, tanto en la tipología como en la iconografía, el programa pensado e iniciado en el siglo XV. Me refiero a las que hace, entre 1543 y 1552, Arnao de Flandes para los ventanales del crucero con figuras de santos siguiendo una tipología iconográfica tradicional tratada con formas renacentistas. Su temática constituye, junto con las mencionadas del siglo XV, un preludio y apoyo doctrinal de las que con la *Vida de la Virgen* y la *Vida de Cristo* se colocaron en la capilla mayor y en los ventanales que se abren sobre las capillas en las naves laterales entre el crucero y el testero.

Su temática, formada exclusivamente por figuras de santos, al igual que la que hemos visto en la catedral de Avila, encajaba perfectamente, con el trazado de los ventanales. En cada uno se representaron grupos de tres o cuatro figuras de santos que desarrollan un programa completo de carácter hagiográfico formado por *Los cuatro Evangelistas* (1547), *Los Apóstoles* como las que representan a *San Juan, Santiago, San Andrés, San Pedro* (1543), *San Simón, San Bartolomé, Santiago y Santo Tomás* (1544), *San Mateo, San Tadeo y San Felipe* (1551), *San Pablo, San Juan Bautista y San Roque* (1551), *Los cuatro Doctores de la Iglesia latina* (1544) y santos: *San Leandro, San Laureano, San Isidoro y Santa Florentina* (1544), *San Nicolás, San Martín y San Silvestre* (1552), *Santa Justa, Santa Rufina, Santa Bárbara y Santa Catalina* (1548), *Santa Inés, Santa Agueda, Santa Lucia y Santa Cecilia* (1549), *San Leonardo, San Lorenzo, San Vicente y San Esteban* (1548-1549), y *San Cosme, San Damián, San Jorge y San Hermenegildo*. Como se habrá podido comprobar al enunciar la iconografía de esta serie, muchas de las representaciones constituyen una repetición de la iconografía preexistente. En este sentido, hay que destacar cómo durante el siglo XVI el programa que se desarrolla en la capilla mayor, naves laterales contiguas a ésta y crucero, aunque es continuación de lo anterior, se ofrece con una cierta autonomía con respecto a la parte realizada en el siglo XV.

Para llevarse a cabo esta parte del programa los vidrieros tuvieron que enfrentarse con el problema que suponía el asentamiento de vidrieras con temas de desarrollo mucho más complicado en unos ventanales dispuestos fundamentalmente para soportar un relato iconográfico del tipo descrito. Así lo vemos en las vidrieras de la Vida de la Virgen del cimborio y de la capilla mayor realizadas por Arnao de Vergara y Juan Jacques respectivamente.

En las dos vidrieras de la capilla mayor, con las representaciones de *La muerte de la Virgen* y *La Glorificación de la Virgen*, realizadas por Juan Jacques entre 1511 y 1520, se tuvo que proyectar la composición utilizando el espacio de un ventanal, dividido por parteluces, como una superficie unitaria. En estas vidrieras, situadas al mismo nivel que las descritas de la nave principal y del crucero, se inicia una práctica, surgida por las exigencias de la iconografía, que tendrá un amplio desarrollo posterior: la disposición de los temas en función de su orden en el programa con independencia de los esquemas tradicionales de distribución en el edificio.

Otras vidrieras, realizadas algo después (1553-1556) por Arnao de Flandes con escenas de la Vida de Cristo, situadas en las naves laterales, rodeando la capilla mayor, completan el programa del siglo XVI. En ellas se aprecia una dualidad de soluciones: por haberse situado más cerca del espectador siguen una disposición tradicional; en cambio, el desarrollo de las composiciones en grandes ventanales de vano único permitió al artista desarrollar un tipo de vidriera en consonancia formal con las que por esos años se realizan para nuevos edificios como las catedrales de Segovia y Granada.

Durante el siglo XVI, este tipo de programas no se aplicó solamente como continuación de los ya existentes, sino que también lo hallamos en edificios recién construidos como la Capilla de Santiago o Librería de la catedral de León.

Según consta, en 1495 las obras ya se habían iniciado estando completamente terminadas en 1507 (14). Poco antes, en 1505, se

nombró una comisión para tratar de las vidrieras encargadas a Diego de Santillana, vidriero burgalés, se hallaban asentadas en 1507 (15).

El ciclo se desarrolló en tres grandes ventanales, formados por cuatro lancetas cada uno, disponiendo las figuras en tres registros superpuestos. Todas las figuras aparecen representadas de pie, sobre pedestal, fondo de telas adamsadas y cobijadas yor doseletes góticos y renacentistas en una clara mezcla de "romano con moderno"(16).

El programa iconográfico no ha sufrido alteraciones importantes (17); se desarrolla entendiendo los tres ventanales como un espacio unitario y continuo en el que el relato se articula por registros que subrayan jerárquicamente el significado de las figuras: la *Virgen con el Colegio Apostólico* en el cuerpo superior (18), *Santas mártires* en el inferior (19) y *Padres de la Iglesia* y santos obispos en el registro intermedio de las vidrieras laterales (20). En este mismo cuerpo en la vidriera central, se representa un apóstol, San Matías, y tres santos guerreros (21) o "milites Christi".

La serie representa a una escala reducida, pero con una acentuada condensación iconográfica, un *programa síntesis* del modelo que hemos analizado pero aplicado a una tipología arquitectónica diferente. Desde un punto de vista iconográfico y compositivo, el modelo no fue otro que las vidrieras preexistentes de la misma catedral. En algunas de ellas, especialmente las del lado sur del crucero y de la nave principal, se ofrece la misma composición al disponer, en las cuatro lancetas principales del ventanal, figuras de santos representadas en tres registros.

Por el carácter reducido del programa y el hecho de que fuera realizado en dos años, el conjunto resulta de una coherencia iconográfica, formal y compositiva excepcional. En este sentido, se produce una profunda conjunción entre la forma y disposición de los ventanales, el tratamiento técnico y formal dado a la vidriera y el control del sistema de iluminación. Las vidrieras se colocaron en los tres grandes ventanales del lado oriental, abriendo el muro a unos tres cuartos de su altura (22), y creando un muro translúcido casi continuo. Las grandes dimensiones de los ventanales; los amplios calibres de los vidrios utilizados, así como la claridad de gran parte de los mismos y el abundante uso de los colores de mufla hacen que el muro translúcido de vidrio se haga más claro de lo habitual.

En el paramento occidental, adosado al claustro, en cambio solamente hay dos ventanales altos y de menores dimensiones. Probablemente no tuvieron nunca vidrieras de colores (23), controlando un paso de la luz sensiblemente más reducido. Esta solución proporcionó al interior de la Librería una iluminación adecuada al tiempo que, a través de la vidriera, se lograba un evidente aislamiento del exterior.

Las vidrieras que hemos analizado sirvieron de modelo, según consta documentalmente, a las de la catedral de Oviedo. En 1508, se ordena contratar en León a Diego de Santillana, quizá por sugerencia de Juan de Badajoz, el arquitecto que había trabajado en la Librería de la catedral leonesa (24).

En las vidrieras de la catedral de Oviedo, Diego de Santillana empleó los mismos cartones o dibujos que había utilizado en la de León. De esta forma, la tipología de las figuras de las vidrieras de la Librería se reintegran en lo que habitualmente había sido su emplazamiento: los ventanales altos de la catedral gótica.

#### *Los nuevos edificios y los programas iconográficos*

Hemos podido comprobar, a través de los ejemplos que acabamos de estudiar cómo, a lo largo del siglo XVI, se produce una continuidad de modelos iconográficos y compositivos tradicionales aunque, desde un punto de vista formal, muchas de las obras analizadas sean una clara expresión del sistema de representación renacentista aplicado a la vidriera.

Poco antes de mediar el siglo XVI, concretamente a partir de 1543 en que se inicia el programa de la catedral de Segovia, la vidriera española experimentó una profunda transformación en sus aspectos técnicos, formales e iconográficos. La explicación de este fenómeno se halla fundamentalmente en la presencia de artistas e importación de vidrieras procedentes de los Países Bajos, motivada por la importante demanda que se produce por la necesidad y urgencia de llevar a cabo los programas previstos en una serie de

catedrales iniciadas años antes (25).

El estado avanzado de las obras de las catedrales de Segovia, Granada y Salamanca, decidió a los respectivos cabildos a completarlas y habilitarlas para el culto. Fue entonces cuando se iniciaron una serie de programas vidrieros dotados de una gran coherencia debida a que su realización tuvo lugar en pocos años (26).

Desde un punto de vista formal, en estos programas se produjo una ruptura con respecto a las soluciones de los vidrieros antes mencionados debida al lenguaje renovador de los artistas procedentes de los Países Bajos y a las posibilidades que ofrecía la nueva arquitectura. En las catedrales citadas, especialmente las de Segovia y Granada, la relación entre arquitectura y vidriera, iconografía y simbolismo de la luz, experimenta una radical transformación.

Tanto en las catedrales de Segovia y Salamanca como en la de Granada el programa de las vidrieras estuvo dedicado al ciclo de *la Redención*, tema que cobra una nueva vigencia en estos años como símbolo de identidad frente a la Reforma.

La temática de estos programas surgió acompañada de varias novedades con respecto a la disposición de las vidrieras en el edificio y con respecto a algunos de los temas de los ciclos anteriores que acabamos de analizar. Sin duda, una de las que más se destaca es casi la desaparición de las habituales series de profetas, santos, apóstoles, evangelistas y Padres de la Iglesia. Entre los programas citados tan sólo hallamos algunas vidrieras de este tipo en los ventanales de la girola de la catedral de Granada, realizadas por Juan del Campo y Teodoro de Holanda entre 1554 y 1560. Su temática, organizada en función del conjunto del programa, aparece como apoyo doctrinal y soporte de la Iglesia en relación con el tema de la Redención que se inicia con *La Anunciación* en unos de los ventanales de la girola (27).

En estas últimas se representaron tres series dedicadas, respectivamente, a los *Apóstoles, Evangelistas, y Padres de la Iglesia*, siguiendo una temática que hemos visto en repetidas ocasiones. Sin embargo, en lo que se refiere a los aspectos formales y compositivos, estas vidrieras se apartan completamente de los tipos y modelos antes comentados, debido a que el marco arquitectónico era sustancialmente diferente, pues se trata de grandes ventanales sin parteluces de tres en tres, siendo el central de mayores dimensiones, que alternan con otros aislados del tipo de los centrales.

Esto obligó a los vidrieros a tener que buscar soluciones para ordenar los diferentes grupos en una sucesión de vanos discontinua. La más lógica era -cuando se trataba de representar cuatro figuras relacionadas entre sí desde un punto de vista iconográfico, como es el caso de los Evangelistas y Padres de la Iglesia- situar dos en el vano central y una en cada uno de los laterales ordenados a la manera de un tríptico. Esta fue la solución que aparece en las vidrieras de los Apóstoles realizadas por Teodoro de Holanda en 1556. En la primera de ellas, que enlaza con la serie dedicada a la *Vida de la Virgen*, se planteó esta solución solamente a medias, pues en el vano de la izquierda del tríptico se representa *La Asunción*, figurando en la vidriera del vano central *San Pedro y San Pablo* y en el de la derecha *San Andrés*.

En el vano aislado contiguo representó a *San Felipe y Santiago el Menor* en disposición análoga al correspondiente del lado Sur con *San Bartolomé y San Matías*, mientras que en los ventanales del centro de la girola se representa a *Santiago el Mayor*, en el ventanal de la izquierda, *San Simón y San Judas* en el central y *Santo Tomás* en el de la derecha. Esta disposición fue seguida por Juan del Campo en la serie inmediata del lado sur con la representación de *Los Evangelistas* (*San Mateo* en el vano menor de la izquierda, *San Marcos y San Lucas* en el central y *San Juan Evangelista* en el de la derecha), realizada entre 1558 y 1560.

La disposición comentada no se planteó al iniciarse, en 1554 por Juan del Campo, las vidrieras de la girola. La primera que asienta este artista con *Los Padres de la Iglesia* presenta una composición que inmediatamente después fue abandonada. El vidriero dispuso, en el vano central, a *San Agustín*, sentado y enmarcado por arquitectural con grutescos de gran desarrollo y, en los de los lados, albergados por hornacinas, a *San Gregorio y San Ambrosio*. Esta composición, basada en la representación de una figura por vano, determinó, al ser el de un medio de mayores dimensiones, que se produjese una cierta desproporción entre el desarrollo de la figura central y el de las colaterales; y, también que Teodoro de Holanda cuando realiza poco después, en 1556, la de *San Jerónimo*, tuviese que hacerla para uno de los vanos aislados de proporciones análogas al de *San Agustín*, representando la figura en un gran escenario.

El hecho de que en la vidriera comentada de Juan del Campo, realizada en 1554, se ofrezca esta solución, y que en las de Teodoro de Holanda de 1556 aparezca el nuevo planteamiento descrito que, luego aplica Juan del Campo en la de *Los Evangelistas* (1558-60), hace pensar que se produjo un cambio de criterio con respecto a lo previsto en un principio.

A simple vista podría parecer que la solución se debería a Teodoro de Holanda; sin embargo, todo hace suponer que fue Diego de Siloe quien la propuso. El 28 de agosto de 1554, poco después de que hubiese asentado Juan del Campo la vidriera citada, se manda llamar a Siloe "...para que de orden de los patronos que han de llebar las vidrieras de la iglesia demás de las del trascoro" (28). Aunque estos "patronos" nada tengan que ver con el *cartón* que realizasen los vidrieros, por lo que su influencia, desde un punto de vista formal se diluyera, sí influyeron en la disposición del conjunto debiéndose, muy probablemente, al arquitecto el mencionado cambio en la composición.

La temática y disposición de las vidrieras de la girola de la catedral de Granada, ofrece, por otra parte, una novedad importante con respecto a la organización de los programas que hemos estudiado anteriormente, al desentenderse de los problemas tradicionales de ubicación y adaptarse a las exigencias del orden narrativo del ciclo. A esto se debe el que en este grupo hallemos dos series, que tradicionalmente se situaban por separado: una con escenas de la Vida de la Virgen y otra con figuras de Apóstoles y Padres de la Iglesia. Lo cual suponía disponer los temas iconográficos sin tener en cuenta los criterios tradicionales de proximidad o distancia con respecto del espectador.

La novedad que supone esta nueva atención por la continuidad y coherencia del relato podría parecer, en un principio, que afectaría a la percepción del contenido argumental de los ciclos, pero no fue así. La forma de los ventanales, sin división por parteluces, permitió el desarrollo de composiciones a gran escala. Incluso cuando el ventanal se halla dividido por parteluces, como es el caso de la catedral de Salamanca, las composiciones, a la manera de lo que vimos en las vidrieras de Juan Jacques de la capilla mayor de la Catedral de Sevilla, se extienden ocupando todo el espacio del ventanal como si estuviera formado por un vano único.

Al aumento de escala de las representaciones vino a sumarse, además, otro aspecto que facilitaba la lectura de los temas: la renovación de varios componentes específicos de la técnica de la vidriera.

Repetidamente los vidrieros utilizaron, en una proporción mucho mayor, los colores de mufla en relación con los colores de base aumentando, de esta manera, el predominio de las tonalidades claras. Con ello se compensaba la reducción del ventanal con respecto a las grandes dimensiones que tenían en algunos edificios precedentes. Cada vidriera, aislada e individualizada, se ofrece como la página de un libro potentemente iluminada y proyectada para ser leída como parte integrante de un conjunto. En los programas de las vidrieras de las catedrales de Segovia y Granada los temas siguen un orden coherente de izquierda a derecha comenzando por los ventanales más bajos -naves laterales en la primera, girola en la última- para concluir en los que se representan en los más altos.

#### *El programa tipológico de la catedral de Segovia*

Anteriormente vimos como en las vidrieras de la girola de la catedral de Granada se produjo un cambio, a partir de 1554, en lo referente a la adaptación del programa a un tipo de ventanal que formaba parte del proyecto clasicista de Siloé y que obligó a los vidrieros a crear nuevos esquemas compositivos.

En la catedral de Segovia, en cambio, cuyo programa de vidrieras desarrolla un relato iconográfico puntual y mucho más complejo, desde un principio los ventanales se proyectaron con una disposición pensada para dar cabida al argumento del relato: la armonía y correspondencia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento o *Concordia Veteris et Novi Testamenti*. Para ello, en cada tramo se abrieron tres ventanales rematados en forma de arco apuntado de los cuales el central es de mayores dimensiones. En éste se representó un tema del Nuevo Testamento y en los menores, formando un tríptico translúcido, los precedentes correspondientes del Antiguo.

La integración de este programa en el tipo de ventanal descrito fue perfecta, pues no sólo permitía la representación completa de cada tema, sino que subrayaba, además, la supremacía del Nuevo Testamento sobre el Antiguo. Por ello, pienso que el trazado de los ventanales surgió como una exigencia surgida de la aplicación de un programa con estas características.

Juan Rodríguez, canónigo fabriquero de la catedral, en la *Memoria* que escribe en 1562 relatando el desarrollo de las obras desde el año 1522 hasta la fecha, menciona entre otras cosas "...una memoria que yo hice hacer para las vidrieras, cuando se hubieran de hacer, para que las historias de ellas fueran puestas por su orden, así las de las ventanas principales, como las de las pequeñas, en que van las figuras del Testamento Viejo, que corresponden a las principales del Testamento Nuevo, quedando para lo que está por hacer del edificio las historias, que conviene poner, para que correspondan a lo hecho" (29). En la citada Memoria, titulada *Orden de las ystorias que se han de poner en las vidrieras de la Yglesia mayor de Segovia*, y que fue redactada a instancia del mencionado fabriquero (30), se preve el programa completo de todas las vidrieras de la catedral, tanto el de la serie que se colocó entre 1543 y 1548 en los ventanales de las naves, entre la fachada occidental y el crucero, como las posteriores de la cabecera, aún no construida, del edificio. Este programa tipológico, si se tiene en cuenta que estaba previsto mucho antes de que se iniciara su realización, apoya la idea de que el diseño de los ventanales se hizo ex profeso para albergarlo.

En el citado manuscrito, las vidrieras de la serie se ordenan de izquierda a derecha, "...siguiendo el orden de leer, pues desto sirven las ymages para los que no saben" (31). Salvo alguna variante relativa a algún tema y a los emplazamientos, el programa previsto se llevó a la práctica con una extraordinaria precisión.

El ciclo comienza en la nave de la Epístola por la vidriera inmediata al crucero siguiendo por los ventanales de esta nave hasta la fachada occidental para continuar por la del Evangelio. El programa continúa, con el mismo sentido, en las vidrieras de la nave central comenzando por la inmediata al crucero del lado Sur hacia la fachada occidental para, desde ésta, seguir por el lado Norte hasta el crucero.

El mencionado programa abarcaba tan sólo las vidrieras que se colocarían en los ventanales situados entre el crucero y la fachada occidental. Esta parte del edificio, que era la que se hallaba construida entonces, se cerró provisionalmente, en 1541, con el fin de que pudiera cumplir las funciones del culto; y entre 1543, en que se termina el cerramiento de la nave mayor, y 1548, se realizó el programa de vidrieras previsto (32).

Quedaba, para desarrollar un programa completo de vidrieras para la catedral, las correspondientes al crucero y la cabecera cuando se acabase su construcción. Lo cual se hizo en 1674 procurando "...hazer vidrieras que correspondiesen a las que tenía y tiene el cuerpo de la Iglesia, que son en todas sesenta y tres, pintadas de los principales misterios de nuestra Redención, acompañadas las de los costados con las Historias que el Testamento Viejo tienen alusión a dichos misterios" (33). Esta segunda parte del programa se realizó entre el año citado y 1689 por Francisco Herranz, ayudado por Antonio de Isla y Felipe de Angulo (34).

En relación con la fecha en que se concluye este programa, nos parece importante señalar como por entonces la vidriera era un arte caído en desuso por no decir que prácticamente desaparecido. Por ello resulta excepcional el hecho de que en la catedral de Segovia, tras no pocas dificultades para redescubrir unos procedimientos cuya práctica se había perdido, se recuperasen para completar de forma coherente un programa cuya primera parte se había realizado a mediados del siglo XVI.

Para llevarlo a cabo, en la traza mandada realizar por Juan Rodríguez ya se había previsto esta segunda parte del programa observando que como "...la yglesia no está acabada, se deben poner en tal razón las historias que les quede que poner a los que después la han de acabar y no tengan necesidad de buscar nuevas ynvenciones porque parecerá remiendo" (35).

La primera parte del programa fue realizada por Nicolás de Holanda, Nicolás de Vergara, Gualter o Gualterio de Ronch y Pierres de Holanda y Pierres de Chiberri (36). Pensándose en que la segunda parte del ciclo sería, en el orden del relato, la primera y que habría de colocarse en la cabecera aún no construída del templo, la primera parte se inició por la vidriera de *La Anunciación*, situada en el ventanal de la nave de la Epístola inmediato al crucero. Con este tema, según nos dice el autor de la mencionada traza, se dejaba "...abierta la puerta para poner antes deste cruzero y capilla mayor que falta toda la vida de la Madre de Dios repartida en muchas ystorias y su santo desposorio con Joseph, lo cual en nuestra obra no se echa de menos y en la por venir continuara de tal arte las ystorias que no parescera despues de hecho sino que se hizo todo junto" (37).

Pero, con independencia de estas previsiones para que todo el ciclo pudiera ofrecerse con la misma unidad que si hubiese sido realizado



de una sola vez, el hecho de comenzar la serie con *La Anunciación* se debió a que se trata del primer pasaje relativo a *La Redención*, o, para decirlo con las palabras del autor de la traza, a "...que es el misterio primero de la humana salud" (38).

De esta manera, este primer ciclo podía enlazar iconográficamente con el que se hiciese después y, mientras tanto, ofrecerse como un programa unitario y válido en sí mismo.

El fundamento argumental del ciclo se halla en un versículo del Evangelio de San Juan (XVI,28): "Salí del Padre y vine al mundo; de nuevo dejo el mundo y me voy al padre" (*Exivi a Patre, et veni in mundum; iterum relinquo mundum, et vado ad Patrem*) (39). El versículo lo aplicó el autor de la traza al programa de las vidrieras ordenándolas en cuatro series: I. Exibi a Patre ("quando en el vientre original entró"): La Encarnación (*La Anunciación* y *La Visitación*); II. Veni in mundum ("quando en su humanidad nació, vivió y padeció"): Infancia (*El Nacimiento, La Adoración de los Reyes, La Circuncisión, La Presentación, y La Huída a Egipto*), Vida pública (*El Bautismo* y *Las Tentaciones*) y algunos relativos a la Pasión que comienzan con *La conversión de la Magdalena*, tema que, como señala el autor de la traza, "...por ser el misterio de la magdalena que *prevenit ungere corpus sepulturam* comienza ya a tratar de la pasión de Jesucristo" (40), siguiendo con *La entrada en Jerusalén, La última Cena, La oración en el huerto, El prendimiento, La Flagelación, La Coronación de espinas* y *Cristo con la cruz auestas*; III. Relinquo mundum ("quando murió"): *Cristo en la cruz* y *El Descendimiento* pertenecientes a la Pasión más otras dedicadas a *La Glorificación de Cristo, La bajada a los infleomos* y *La Resurrección*; IV. Vado ad patrem ("quando subió al cielo resucitado"): *La Ascensión*.

Todos estos temas forman parte de un programa tipológico al situarse, a los lados de cada uno de ellos, las correspondientes *prefiguraciones* del Antiguo Testamento" (41). Este programa, en relación con el contexto religioso de la época, se traduce en un instrumento de exégesis basado en la demostración de la concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento y de la supremacía de éste. En relación con este último aspecto, es oportuno transcribir la alusión que se halla en la *Memoria* del fabriquero Juan Rodríguez cuando señala que en la mencionada traza se contenía la temática de las vidrieras "...ansi las de las ventanas principales, como las de las pequeñas, en que van las figuras del Testamento Viejo, que corresponden a las *principales del Testamento Nuevo* (42).

En este programa se siguieron, en líneas generales, los modelos del simbolismo tipológico medieval, la *Concordia Veteris et Novi Testamenti*, que también se aplicó en otros ciclos de vidrieras como el de King's College Chapel de Cambridge, realizado entre 1515 y 1547 (43). La fuente que sirvió de fundamento a estos programas fue literaria a través de la influencia de obras en las que, como el *Speculum Humanae Salvationis* y, especialmente, la *Biblia Pauperum*, a cada tema del Nuevo Testamento acompañan dos *prefiguraciones* del Antiguo (44).

El otro programa de vidrieras equiparable al que acabamos de analizar es el que se realiza, entre 1554 y 1561, en la catedral de Granada. Se trata de un ciclo también dedicado a La Redención pero con una estructura del relato diferente. Mientras en el de la catedral de Segovia se fijó de antemano un orden de las vidrieras y una disposición de los ventanales adecuada para albergarlas en el de Granada, según vimos al estudiar las de la girola, la disposición definitiva del programa se reajustó en el curso de su realización. Pero, por otra parte, y este es un aspecto que le caracteriza profundamente, en la catedral de Granada la significación del programa de la capilla mayor se estableció mediante la combinación y situación de los temas en el marco de la arquitectura. Las vidrieras se ordenan, a diferencia de lo que hemos visto en Segovia, no en función de un relato continuo, sino del lugar que ocupan en el edificio.

El programa sigue, atendiendo solamente a la estructuración del relato, el mismo sentido que otras series comentadas: de izquierda a derecha comenzando por las más bajas para terminar en las más elevadas. De acuerdo con esta disposición el ciclo comienza por los ventanales del lado norte de la girola con una serie dedicada a la Vida de la Virgen anterior al nacimiento de Cristo: *Anuncio a San Joaquín, Nacimiento de la Virgen, Presentación de la Virgen en el Templo, La Anunciación* y *La Visitación*. A éstas siguen otras tres, una de la infancia de Cristo como *La presentación en el templo* y dos dedicadas a la Glorificación de la Virgen: *La Asunción* y *Nuestra Señora de los Dolores*. Por último, a continuación se proyectó la mencionada serie de Los Apóstoles, Los Evangelistas y Los Padres de la Iglesia.

Según notamos las series de la girola representan los pilares de la Iglesia y el proemio del ciclo de la Redención desarrollado en la

Capilla Mayor. En éste, como ya señalamos en otra ocasión (45), las vidrieras representan temas que se ordenan en cinco grupos. El primero está formado por tres vidrieras que inician el ciclo narrando las causas y prefiguraciones de la venida del Salvador: *El pecado original, La predicación de San Juan Bautista y La Degollación de san Juan Bautista*. El segundo agrupa cuatro vidrieras dedicadas a la Infancia de Cristo: *La Natividad, La Adoración de los Reyes, La Circuncisión y La matanza de los inocentes*. Tres vidrieras forman el cuarto grupo dedicado a la vida pública de Cristo: *El Bautismo, Cristo y la Samaritana y La Transfiguración*. Por último, cuatro forman el quinto dedicado a la Glorificación de Cristo: *La Resurrección, La aparición a María Magdalena, La Ascensión y La venida del Espíritu Santo*.

Este ciclo de vidrieras constituye uno de los elementos fundamentales para la articulación del simbolismo de la Capilla Mayor en la que, como ha señalado Rosenthal; se establece una exaltación de la fe cristiana, una apoteosis de triunfo y una fe firme en la guía del hombre en el acto de la Salvación y en la creencia de un Dios misericordioso (46).

El papel primordial y destacado que juegan este programa en esta exaltación triunfal de la fe a través de la Redención nos lleva a plantearnos por qué esto se realizó a través de un programa de vidrieras aplicado a un edificio de marcado acento clasicista. En este sentido, pienso que la elección del medio para articular este simbolismo no fue producto de una elección casual. La asociación del simbolismo de la luz con la figura de Cristo redentor, tenía una densa tradición literaria siendo una de las razones que explican la aplicación de la vidriera en el edificio religioso. Además, la catedral de Granada estaba dedicada a La Encarnación, primer acto de La Redención y, a este respecto, son de sobra conocidas las metáforas y comparaciones con el paso de la luz por el vidrio. A esto se debe el que las vidrieras de la catedral de Granada no fueran solamente el soporte de un programa iconográfico dedicado a La Redención, sino el medio con el que se desarrolla a través del espacio y de la luz una concepción simbólica del mismo.

Este programa fue, en realidad, el último de cierta relevancia que se desarrolla en España. Durante el siglo XVI el uso de la vidriera como soporte iconográfico y simbólico decae. Eso explica el que en las naves de la catedral de Granada no se continuase colocando vidrieras pintadas. Y en otras catedrales que se construyen en esta misma centuria, cuando el estado de las obras permitió el asentamiento de un programa de vidrieras, esto era ya una práctica caída en desuso. Tan sólo, como una excepción, tenemos el caso, ya comentado, de la continuación del programa en la catedral de Segovia. Pero esto no fue otra cosa que la conclusión de una iniciativa surgida en el siglo anterior.

#### NOTAS:

(1) Véase V. Nieto Alcaide: *Arnao de Vergara*. Sevilla. Diputación Provincial, 1974, págs. 47 yss.

(2) Sobre este aspecto, véase F. de las Heras Fernández: *La catedral de Avila*. Avila. Gráficas Martín. Segunda edición, 1981, págs. 20-23.

(3) La fecha 1 5 3 7 que figura en la parte inferior de la vidriera es, como notó M. Gómez Moreno: *Catálogo Monumental de la Provincia de Avila*. Avila. Institución Gran Duque de Alba. Ministerio de Cultura. 1983, pág. 137, posterior a la vidriera; corresponderá a una reparación o cambio de lugar, tal vez llevada a cabo por Nicolás de Holanda que, entre 1535 y 1536, al menos, trabajaba en la catedral.

(4) J. Ainaud de Lasarte: *Cerámica y vidrio*. "Ars Hispaniae", vol. x Madrid. Plus Ultra. 1952, pág. 373.

(5) M. Gómez Moreno: Op. cit., pág. 121.

(6) Solamente se conservan las dos últimas; la primera no existía ya, al menos, a finales del siglo XVIII J. A. Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, Tomo IV, pág. 350.

(7) M. Gómez Moreno: Op. cit., pág. 122; F. de las Heras: Op. cit., pág. 24.

(8) V. Nieto Alcaide: *Enrique Alemán, vidriero de las catedrales de Sevilla y Toledo*. "Archivo Español de Arte", (1967), págs. 55-82.

(9) V. Nieto Alcaide: *Corpus Vitrearum Medii Aevi*. España. Volumen I. *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid. C.S.I.C. y Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. 1969, págs. 103-104.

(10) M. Gómez Moreno: *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*. Madrid. 1925, vol. I, pág. 268. V. Nieto Alcaide: *La vidriera del Renacimiento en*

(11) Quiero agradecer a Don Máximo Gómez, director del Museo Diocesano de León las facilidades dadas para su estudio.

(12) A ello se debe el que I. Rosell de Torres: *Las vidrieras pintadas en España y con especialidad las de la catedral de León*. "Museo Español de Antigüedades", T. II (1873), pág. 300, la mencione diciendo que representa "...figuras de santos españoles, entre ellos San Isidoro y San Leandro". D. de los Ríos: *Monografía de la catedral de León*. Madrid. 1895, pág. 163, solamente menciona la figura de San Isidoro.

(13) La fecha que figura en el pedestal, debajo de las dos figuras centrales no es original. Los números aparecen formados por piezas de vidrio emplomado y no pintadas con grisalla como se hacía en el siglo XVI. Reconstrucciones de este tipo fueron frecuentes, como la que figura en la vidriera de *San Isidoro, San Laureano y San Leandro* (1572-73) de la catedral de Sevilla realizada por Vicente Menardo, cfr. V. Nieto Alcaide: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*, pág. 167, lám. CVIII. La fecha 1574 puede deberse, como es frecuente, a una reparación o traslado. Interpretada desde M. Gómez Moreno: Op. cit., pág. 268, como 1524, debe de leerse 1574 como ya apuntó J. M. Quadrado: *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*. Madrid. 1855, pág. 318: "En la vidriera de enfrente del organo véase la fecha 1574"; la misma lectura de E.M. Repullés y Vargas: *Reapertura de la catedral de León*. "Resumen de Arquitectura", (junio, 1901), pág. 88.

(14) W. Merino Rubio: *Arquitectura hispanoflamenca en León*. León. Institución Fray Bernardino de Sahagún. 1974, págs. 112-113.

(15) El 19 de enero de 1508 se manda proceder a su tasación y pago; W. Merino Rubio: Op. cit., pág. 113 y 359-361.

(16) Los del primer ventanal, situado a la izquierda, son todos góticos; los del central, renacentistas y alternando dos góticos (3,4 b; 3,4 c; 3,7 a; 3 7 c; 3,10 b; ,10 d) con dos renacentistas (3,4 a; 3,4 c; 3,7 b; 3,7 d; 3,10-11 a; 3,10-11 c) en cada registro. Doy aquí la numeración normalizada seguida en el *Corpus Vitrearum Medii Aevi*.

(17) Aunque las vidrieras fueron restauradas (véase A. Ruiz de Salces: *Proyecto de vidrieras pintadas para la catedral de León*. "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", (1891, pág. 218), se han conservado en mejor estado que las del resto de la catedral. En este sentido, la descripción de J. M. Quadrado: Op. cit., pág. 301 coincide, salvo alguna variante que luego señalaremos, con su iconografía actual; I. Rosell de Torres: Op. cit., pág. 305, señalaba, en 1873, que se hallaban "perfectamente conservadas".

(18) En la Vidriera número 1 se representa a *San Pedro* (8-11 a), *la Virgen* (8-11 b), *San Juan Bautista*(8-11 c) y *San Pablo* (8-11 d); en la Vidriera número 2 *San Juan Evangelista* (8-11 a), *Santiago el Mayor* (8-11 b), *San Mateo* (8-11 c) y *Santiago el Menor* (8-11 d); por último, en la Vidriera número 3, figuran *San Simón* (8-11 a), *Santo Tomás* (8-11 b), *San Andrés* (8-11 c) y *San Bartolomé* (8-11 d). Las figuras fueron identificadas por D. de los Ríos: Op. cit. pág. 169 a excepción de las de San Mateo, San Simón y Santo Tomás. Estas tres aparecen identificadas por J. Fernández Arenas y C. J. Fernández Espino; Op. cit., págs. 227 y 234 como San Mateo, San Matías y Santo Tomás. Por nuestra parte, creemos que en lugar de San Matías se trata de San Simón, representado con la sierra. San Matías, en cambio, aparece en el registro central de la vidriera número 2 (4-7 a), representado con el hacha, y no San Judas Tadeo, como se supone en la obra citada, pág. 230.

(19) A excepción de la última figura (Vidriera núm. 3, 1-4 d) se hallan todas claramente identificadas; J. Fernández Arenas y C. J. Fernández Espino: Op. cit., págs. 226, 231 y 236. En la Vidriera número 1 se representa a *Santa Bárbara* (1-4 c) y *Santa Lucia* (1-4 d); en la Vidriera número 2, *Santa Inés* (1-4 a), *Santa Apolonia* (1-4 b), *Santa Agueda* (1-4 c) y Santa Marta (1-4 d), por último, en la Vidriera número 3 *Santa Margarita* (1-4 a), *Santa Elena* (1-4 b), *Santa Cristina* (1-4 c ) y la mencionada santa no identificada (1-4 d).

(20) D. de los Ríos: Op. cit., pág. 169, señala que "...en los del centro se reconoce a San Silvestre, San Jerónimo, San Froilán, cinco obispos con báculos o cruces y libros que probablemente serán otros tantos padres de la Iglesia". Las cuatro figuras de la vidriera número 1 representan a los Padres de las Iglesia: *San Gregorio Magno* (4-7 a), como notan J. Fernández Arenas y C. J. Fernández Espino: Op. cit., pág. 223, *San Jerónimo* (4-7 b), *San Agustín* (4-7 c) y no San Ambrosio, como suponen los autores atados, pues aparece con el corazón en la mano, y probablemente *San Ambrosio* (4-7 d). En la vidriera número 3 aparecen cuatro santos obispos no identificados.

(21) Sobre la iconografía de estas tres figuras se han propuesto diversas identificaciones. J. M. Quadrado: Op. cit., pág. 330, en una simplificación de la iconografía del conjunto, se limita a señalar que en las vidrieras se representan "...las doce vírgenes, los doce obispos y los doce apóstoles que en tres órdenes superpuestos se diseñan sobre los vidrios. Para D. de los Ríos: Op. cit. pág. 169, supone que el primero (4-7 b) es San Marcelo J. Fernández Arenas y C. J. Fernández Espino: Op. cit. pág. 230, suponen que se trata de San Godofredo de Bouillon, San Fernando de Castilla y León y de San Luis rey de Francia.

(22) W. Merino Rubio: Op. cit., pág. 127.

(23) W. Merino Rubio: Op. cit., pág. 131.

(24) F. de Caso Fernández: *La construcción de la Catedral de Oviedo (1293-1587)* Oviedo. Universidad de Oviedo. 1981, pág. 303; del mismo: *Colección Documental sobre la Catedral de Oviedo (1300-1520)*. Gijón. 1982, págs. 1101 y ss. y Documentos 141 y 151. A pesar de los destrozos sufridos en los años treinta de nuestro siglo la comparación, a través de fotografías antiguas, demuestra cómo Diego de Santillana utilizó los mismos cartones o dibujos que había empleado en las vidrieras de la Librería de la Catedral de León. Así lo notamos en nuestro estudio *La vidriera del Renacimiento en España*, pág. 20.

- (25) V. Nieto Alcaide: *La vidriera manierista en España: obras importadas y maestros procedentes de los Países Bajos (1543-1561)*. "Archivo Español de Arte", (1973), págs. 9130.
- (26) Lo estudiamos en nuestro artículo *Programas iconográficos de la vidriera española del siglo XVI*. "Goya", (1973), núm. 121, (1974), págs. 6-13.
- (27) V. Nieto Alcaide: *Corpus Vitrearum Medii Aevi*. España. Volumen II. *Las vidrieras de la catedral de Granada*. Granada. Universidad de Granada. 1973, págs. 42-43.
- (28) V. Nieto Alcaide: Op. cit., pág. 308, Documento 11.
- (29) E. Llaguno y Amirola: *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*. Madrid. 1829 T.L, págs. 339-340; G. E. Street: *La arquitectura gótica en España*. Madrid. (s.a), pág. 517. *Documentos: Relación de Juan Rodríguez, fabriquero mayor de la catedral de Segovia*. 1523. "Estudios Segovianos", (1968), pág. 215.
- (30) Se conserva en el Archivo de la Catedral. Fue estudiado por el Marqués de Lozoya: *Las vidrieras "Quinientistas" de la catedral de Segovia*. "Archivo Español de Arte", (1949), págs. 193-206, suponiéndolo anónimo al igual que M. Villalpando: *Orígenes y construcción de la Catedral de Segovia*. "Estudios Segovianos", (1962) , págs. 391-408. D. Yubero Galindo: *Las vidrieras de la catedral de Segovia*. "Estudios Segovianos", (1965) págs. 61-100, lo cree hipotéticamente obra de Pedro Ciruelo, escritorista de Cisneros y canónigo de la catedral. En nuestro artículo *La iconografía de las vidrieras de la Catedral de Segovia*. "Miscelánea de Arte". Madrid. C.S.L.C. 1982, pág. 104, señalamos cómo se redactó a instancias del fabriquero Juan Rodríguez quien, aunque no sea su autor, cuidó por establecer desde un principio un programa unitario para las vidrieras de la catedral.
- (31) Marqués de Lozoya: Op. cit., pág. 194.
- (32) M. Villalpando: Op. cit., págs. 403?404.
- (33) Marqués de Lozoya: Op. cit., pág. 195.
- (34) V. Nieto Alcaide: El "*Tratado de la Fabrica del vidrio*" de Juan Danis y el "*Modo de hacer vidrieras*" de Francisco Herranz. "Archivo Español de Arte", (1968), pág. 278. Véase, también, nuestro artículo citado *La iconografía...* pág. 105.
- (35) Marqués de Lozoya: Op. cit., pág. 194.
- (36) Veáanse nuestros estudios citados, *La vidriera del Renacimiento en España*, págs. 46 y ss. y *La vidriera manierista...* pág. 111 y ss.
- (37) Marqués de Lozoya: Op. cit., pág. 195.
- (38) *Ibidem*.
- (39) Sobre el problema de la localización del texto y su transcripción nos ocupamos en *La iconografía de las vidrieras de la catedral de Segovia*, pág. 106.
- (40) Marqués de Lozoya: Op. cit., pág. 201.
- (41) Lo notó D. de Colmenares: *Historia de la Insigne ciudad de Segovia*. Segovia. 1637, Cap. XL, VII. Acerca de la denominación de los precedentes o *figuras* de que habla Colmenares para designar los temas del Antiguo Testamento, véase el artículo citado en la nota 39, pág. 107.
- (42) Llaguno: Op. cit., págs. 339-40.
- (43) *Corpus Vitrearum Medii Aevi*. Supplementary Volume I. *The Windows of King's College Chapel Cambridge*. London. Oxford University Press. 1972, págs. 4 y ss.
- (44) V. Nieto Alcaide: *La iconografía...* pág. 107.
- (45) *Las vidrieras de la catedral de Granada*, págs. 17 y ss.
- (46) E. E. Rosenthal: *The Cathedral of Granada. A study in the Spanish Renaissance*. Princeton.1961, págs.121-122.

---

[Láminas 1 y 2](#) - [Lámina 3](#) - [Láminas 4 y 5](#) - [Lámina 6](#) - [Láminas 7 y 8](#) -

[Láminas 9 y 10](#) - [Láminas 11 y 12](#) - [Lámina 13](#)

